

Türk Sineması'nda Alternatif Bir Oluşum: Sinematek

An Alternative Formation in Turkish Cinema: Cinematheque

Şule KURT ¹ 

¹Bağımsız Araştırmacı, İstanbul, Türkiye



öz

Sinema, teknolojinin bir ürünü olarak her ne kadar sanatsal kaygılarla gelişim göstermiş olsa da ticari bir meta gözüyle değerlendirildiği andan itibaren profesyonel bir alan haline almıştır. Türkiye'de Cumhuriyet'in resmen ilan edilip Kemalist kadroların siyasal, toplumsal ve kültürel alanda başlattıkları modernleşme sürecinde önemli değişim ve reformlar yaşanmıştır. Bu periyotta, sanatsal anlamda yenilikler yapılmış olsa da sinema, devlet desteğinden yoksun, yalnızca gösterim boyutunda bırakılmıştır. Sinemaya ilişkin faaliyetler ise o günün şartlarına bağlı olarak iktidar ve çevresinin beklentileri doğrultusunda çelişkilerle gelişmiştir. Türk Sineması, bu paradoksal düşüncelere bağlı olarak uzun yıllar tiyatrunun egemenliğinde yürütülmüştür. Türkiye'de güçlü bir sinema endüstrisinin varlığı, savaş sonrasında oluşan Yeşilçam Sineması ile gerçekleşmiş ancak yalnızca altyapı gereksinimlerini giderecek bir ölçüde gelişmiştir. 60'lı yıllarda altın çağını yaşayan sinema, birbirine benzeyen tekrar eden konuları, yetersiz teknik donanımı, egemen ideolojinin savunusunu yapan tutumuyla belli kalıpların dışına çıkamamıştır. Yeşilçam, sinemaseverler, yazarlar, aydınlar ve halk tarafından eleştirilere maruz kalmıştır. 60 darbesinden sonra oluşan özgürlükçü ve çağdaş ortamda gelişen çeşitli kurumlardan biri olan Türk Sinematek Derneği, ülke sinemasına alternatif bir oluşum olarak kabul görmüştür. TSD, Türk Sineması'nın gelişmesini öncelikle faaliyetlerini sürdürmüş uluslararası boyutta bir kurum, hatta akademik bir sinema okulu olarak anılmıştır. Bu çalışma, detaylı literatür araştırmasıyla döneminin fenomen bir oluşumu olan Sinematek'in Türkiye'deki geçmiş başarılı duruşuna bağlı olarak güncel varlığına ve önemine vurgu yapmaktadır. Çalışmanın amacı, Sinematek Derneği'nin analizi ve oluşum gösterdiği evrede var olan politik ve entelektüel hareketlerin niteliklerini araştırmak ve bu süreçteki Türk Sineması sorunsalını irdelemektir. Çalışmada, Sinematek'in, pek çok yazar, yönetmen ve eleştirmenin yetiştirilmesinde önemli katkılar sağladığı bulgularına erişilmiştir. Türk Sinematek'i'nin mercek altına alındığı bu çalışma, betimsel analiz tekniği ile incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Sinematek, Toplumsal Gerçekçilik, Sansür

ABSTRACT

Although cinema, as a product of technology, has developed with artistic concerns, it has become a professional field since the moment it was valued as a commercial commodity. In Turkey, significant changes and reforms were experienced during the modernization process initiated by the Kemalist cadres in the political, social and cultural fields after the Republic was officially declared. During this period, although innovations were made in artistic terms, cinema was left deprived of state support and only in the exhibition dimension. Activities related to cinema, on the other hand, developed with contradictions in line with the expectations of the government and its circle depending on the conditions of the day. Turkish Cinema was carried out under the dominance of theater for many years due to these paradoxical thoughts. The existence of a strong cinema industry in Turkey was realized with Yeşilçam Cinema, which was formed after the war, but it only developed to an extent that would meet the infrastructure needs. Cinema, which experienced its golden age in the 60s, could not break out of certain patterns with its repetitive subjects that were similar to each other, insufficient technical equipment, and its attitude defending the dominant ideology. Yeşilçam was subject to criticism from movie lovers, writers, intellectuals and the public. The Turkish Cinematheque Association, one of the various institutions that developed in the liberal and contemporary environment formed after the coup of 1960, has been accepted as an alternative formation to the country's cinema. TSD has continued its activities by prioritizing the development of Turkish Cinema, and has even been referred to as an international institution, and even an academic cinema school. This study emphasizes the current existence and importance of Cinematheque, a phenomenal formation of its time, depending on its successful past stance in Turkey, with detailed literature research. The aim of the study is to analyze the Sinematek Association and to investigate the characteristics of the political and intellectual movements that existed during the period it was formed, and to examine the problematic of Turkish Cinema in this process. The study has reached the findings that Cinematheque made significant contributions to the training of many writers, directors and critics. This study, has been examined with the descriptive analysis technique.

Keywords: Turkish Cinema, Cinematheque, Social Realism, Censorship

Geliş Tarihi/Received 30.12.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested 18.04.2025
Son Revizyon/Last Revision 03.05.2025
Kabul Tarihi/Accepted 09.03.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Şule KURT

E-mail: sulekurt69@gmail.com

Cite this article: Kurt, Ş. (2026). An alternative formation in Turkish cinema: Cinematheque. *Art Vision*, (56), 31-50.

<https://doi.org/10.32547/artvision.1609770>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Türk Sineması'na Cumhuriyet'in kuruluş yılları ve sonrasında yeterince önem verilmemiştir. Bu süreçte, sinemacılar, aydınlar ve siyasal iktidar arasında düşünsel ayrılıklar yaşanmıştır. Sinema tarihçileri, bu ayrılıkları 1923-1939 arasındaki dönem, yani Muhsin Ertuğrul'un tiyatro kökenli egemenliğinin damga vurduğu yılları hedef göstermişlerdir. Ayrıca, Ertuğrul'un sinemayı görmezden gelen tavrı tiyatroyu üstün bir sanat, sinemayı bir eğlence aracı olarak görmüş olmasıdır. Ancak Ertuğrul, Avrupa Sineması'na benzer bir sinema sanatının Türkiye'de oluşmasına da olumlu yaklaşmıştır. Türkiye'yi temsil edebilecek, Doğu-Batı sentezini iyi kurgulayacak, halkın beğenisini kazanacak filmlerin üretiminden yana olarak çizgisel bir modernleşmenin adımını benimsemiştir. Ertuğrul'un yöntemi tartışılmaya açık ve kültürel bir özerkleşme olarak kabul görmüştür (Öztürk, 2009, s. 165). Diğer bir ayrılık ise bu dönemde bir dizi üst yapı devrimlerinin oluşmasına rağmen sinemanın daha çok gösterim boyutunda ilerlemesi, film üretim boyutunun hemen hemen hiç gelişmemiş olmasıdır.

Devrimci amaçlar doğrultusunda sinemayı yararlı kılmak yerine, kâr amaçlı bir yönelimle modernleşme düşüncesine kısmen aynı çizgide yer alan bir zihniyet yaratılmıştır. Türkiye'nin tarihsel arka planında yer almış, toplumsal modernleşmesinde önemli roller üstlenmiş aydın ve entelektüel kitle ülke medeniyetine özgü değerlerin korunmasında katalizör görevini üstlenmişlerdir. Devletin kültür politikaları aydınlar tarafından benimsenmiş, devlet sorun çözen bir aygıt olarak görülmüştür. Cumhuriyet'in ilk yıllarında ülkenin siyasal konjonktüründe yer alan muhafazakâr milliyetçi aydınlar ve milliyetçi radikal modernistler temel yürütücü pozisyonlarda yer almışlardır. Batı toplumlarından medeniyet normlarının sentezlenerek alınması ile ülkenin geleneksel değerlerinin korunması sonucunda oluşacak çatışma hem siyasal hem de aydın tarafın merkezinde yer almıştır. Bir tarafta muhafazakâr milliyetçiler, Türkiye'nin demografik farklılıklarından hareketle düşünsel ve politik olarak sahnedeyken Cumhuriyet merkezinde yer alan modernistler ise kültürel alanın içeriğini toplumsalın bir özü olarak indirgemiş, evrensel değerleri Batıcı anlayışla özdeşleştiren sosyal dönüşümleri de kültürel bir devrim, reform projesi olarak değerlendirmişlerdir. Aydın ve halk arasındaki aydınların elit kimliği ile özne ve dönüştürücü güç, halk ise dönüşümün nesnesi, kültürel değerlerin taşıyıcısı rolünü üstlenmiştir. Milliyetçi ve gelenekçiler kültürü bir kimlik arayışı, benzersiz normlar sistemi olarak yorumlamayı tercih etmişlerdir. Modernleşme sürecinde, Batı toplumlarından yapısal, kurumsal öğelerle bir sentez oluşturulmak istenmiş ve Kemalizm'e bağlanan entelektüeller, eğitim reformlarını açılan kültürel kurumlar aracılığıyla eğitim ve kültürden yoksun halk kitlesini eğitmek ve bilinç seviyelerini yükseltmek

için hedefler belirlemişlerdir. Bağımsız düşünce biçimine sahip entelektüellerden söz etmek güç olsa da Türk romancıları siyasete mesafeli yaklaşmışlardır. Nitekim, Yakup Kadri, Kemal Tahir ve Reşat Nuri dönemin eleştirel kimlikli roman yazarlarından olmuşlardır. Bu noktada, edebi eserler tarihsel gelişmeleri nesnel anlamda aktaran örtük birer kaynak niteliğindedirler. Roman yazarları, dönemlerinin siyasal, toplumsal sorunlarına getirdikleri çözüm temelli yaklaşımlarıyla bir edebiyat yapıtını sunmaktan ziyade topluma ışık tutma sorumluluğunu üstlenmişlerdir. Cumhuriyet sonrası dönemde, Halide Edib Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi romancıların Türk kültür ve siyasetine yönelik nitelikli saptamalar içeren öznel anlatımlı eserler gerçekleştirmişlerdir. Söz konusu dönemin siyasal iktidarı, devrim ilkelerini yansıtan eğitici ve öğretici nitelikte filmlerin üretilmesini öncelmiştir. Türk toplumuna zamanın öne çıkan eserlerinden uyarlanan film örnekleri, milli mücadele temasıyla sunulmuştur. *Ateşten Gömlek*, *Bir Millet Uyanıyor* gibi filmler sinematografik anlamda taktir toplamıştır. Bu evrede, öykülü yerli film üretimine yönelik Batı düzeyinde sinema tekniğine ve kadrosuna, teknoloji ve endüstrisine gereksinim duyulduğu da belirgin bir gerekliliktir. Gel gelelim, siyasal iktidar, sinemanın sanat boyutunda ticaret, endüstri ve eğitici yanlarını kavrayan bir kadrodan ve bilinçten uzakta kalmıştır. İthal filmlere yönelen siyasal irade, öykülü film deneyimini denetimler doğrultusunda karşılamıştır. Türkiye, İthal filmlerde uyguladığı denetim sırasında, görüntülerdeki olumsuz imgeler, politik propaganda ya da istenmeyen formatta çekilen filmleri gelenekselci anlayışla kültürel kodları önceleyen bir tavır almıştır. Yurt içinden sinemaya yönelik ilerici ve gerici bir eksende kültürel yabancılaşmayla karşı karşıya kalmıştır. Devrim ilkelerini yaygın kılmak amacıyla yabancı sinemacılarla özellikle Sovyet sinemacıları güvenilip görevler verilmiştir. Bu perspektifte, ülkenin kuruluş kodlarında ve sonrasında sinema tarihçilerinin sıklıkla vurguladığı gibi Almanya veya Rusya ile kıyaslandığında propaganda aracı olarak dahi sinemadan yeterli düzeyde yararlanıldığı söylenememektedir. Sinema, iktisadi gelişmişlikle değerlendirilen bir faaliyet ve teknolojik boyutta yatırım yapılmasına gereksinim duyulan bir alandır. Bu çerçevede temel sorunlara sahip bir ülkede yerli film üretimi de sınırlı kalmıştır. Gösterim aşamasında ise ilerleme yaşanmıştır. Akerson, Türk Sineması'nın kuruluş yılı olarak 1948 yılını göstermiş ve aynı zamanda tüketim ekonomisine bağlı olarak gelişen bir yapı olduğunu belirtmiştir (Akerson, 1966, s. 35). Nitekim, uzun yıllar ülke sinemasının ışıltılı dönemi olarak görülen Yeşilçam, Demokrat Parti'nin "tüketim toplumu" yaratma idealine uygun olarak filmler üretmiştir. Yeşilçam, filmlerin nicel anlamda yükselişe geçtiği ancak nitel olarak kültürel değerlerden yoksun, sanat yapma amacını gütmeyen, ticari kaygıya dayalı, popüler temalı Batı tipi üretim tarzına yönelik sinema anlayışı yaratmıştır. 60

darbesiyle demokrasinin askıya alındığı evre ve sonrasında yeni anayasanın kabulü, kişi haklarının gözetildiği, kurumlara özerklik tanındığı bir sürece evrilmiştir. 1960-70'li yıllarda eleştirel kimliği yüksek, muhalif, entelektüel kitle etrafında gerçekleşen kültürel, sosyal dönüşüm ve ekonomik bağımsızlıkla eşleşen bir projenin olduğu görülmüştür. Toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla öne çıkan, topluma sınıf temelinde yaklaşan, sosyal ve ekonomik açıdan dönemin etkin sorunlarını yansıtan nitelikli filmler yapılmıştır. Ancak bu dönemde de sinema, siyasete paralel bir gelişim göstermiştir. 1961 anayasasının oluşturduğu görece özgürlük ve olumlu hava Türkiye'deki sanatsal atmosferi hareketlendirmiştir. Sinemaclar, yeni kırılmaların ve ideolojik kampaşmaların yaşandığı bir döneme tanıklık etmişlerdir. Bu evrede, film üretiminin yanında sinemaya dair yayınlar, sendikalar ve kurumların sayısında artış yaşanmıştır. Kuramsal çabaların da yaşandığı bu süreç uzun sürmemiş ve sinemada gerçekçilik girişimleri de niyahete ermiştir. Ülke siyasetinin başat devletçilik geleneği ile mühafazakâr yaklaşım, sinemadaki söyleme, seçilen konulara, yabancı film uyarlamasına ve merkezîyetçi anlayışın sansür olgusu, sinemadaki işleyişe engel teşkil etmiştir.

Türkiye'de ve genel olarak dünyada sinema; seyirlik, eğlencelik ve ticari boyutuyla yani popüler yönüyle öne çıkmıştır. Sinemanın temel özelliklerinden hareketle bir eğlence unsuru, şenlik ögesi olarak anlam kazanması yaygın olmuştur. Sinemanın ticari işlevi, toplumsal bilgilendirme, siyasal ve kültürel işlevleri doğrultusunda değerlendirildiğinde belli bir tepkinin oluşmasına da neden olmuştur. Bu perspektife, evrensellik, yerellik bağlamında Türkiye'de Batı sinemasının öne çıkması ve Yeşilçam Sineması'na karşıt bir duruş sergilemekle değerlendirilmiştir. Bu durumda evrenselliğe yapılan aşırı vurgu, Türk Sineması'nda Avrupa Sineması'nın, özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası'nın örnekleri görmezden gelinerek tepki verilmesine yol açmıştır. Böylelikle, yeni düşünsel farklılıklar ve açınımların ortaya çıkmasına engeller çıkarılmıştır. Diğer bir yaklaşım da bağımsız sinema anlayışından uzaklaşılarak ticari sinema anlayışının benimsenmesi olmuştur. Bunun sonucunda sinemanın seyirlik, şenlik olduğu anlayışı artarak yaygınlaşmıştır. Kurtuluş Kayalı'ya göre, Sinemayı bir şenlik" olmaktan çıkarıp bir kültür olmaya yöneltecek sürecin hızlandırılmasında konuyu ciddiye alan her çalışmanın katkısı olacaktır (Kayalı, 1998, s. 7). Kurtuluş Kayalı'nın sinema tarihine kültür temelinde bakması güncel siyasetinin dışında olduğu bir sinema örneğine yöneliktir. Kültür merkezli bir tarih öncelikle, son dönemin olmak üzere Türk Sineması'nın genel gelişimini bir başka görüngüyle ele alarak, Türk Sinema tarihinin merkezinde yer almayan ancak oyuncularından önce bilgi sahibi olunması gereken yönetmenler, kültürel göstergelerle bağdaşan konuları içeren filmlere odaklanılarak tarihsel aksaklıklarının giderilmesiyle

sağlanacağına işaret etmiştir. Kayalı, ayrıca Türk toplum düşüncesinde siyasete bağımlılığın dönemlere özgü düşünce ruhunu belirleyip bireylerin ilgilerini, yönelimlerini de sınırladığını vurgulamıştır. Bu çerçevede, Türk Sineması'nın tarihsel sürecinde siyasetin başat olduğu bir yönelimle asla kültürel bir geleceğin oluşamayacağına toplumsal dinamiklerin de etkisiyle sinemanın bir kültür ögesi olarak, bu düzlemde incelenmiş yararlı çalışmalarla Türkiye'de sinema düşüncesinin şekilleneceğine işaret etmiştir (Kayalı, 1998, ss. 6-25). Sanatın hemen hemen her alanında oluşan magazinsel eğilim, her şeyin eğlencelik yanıyla nitelendirilip popülerleştirilmeye çalışılması yaygın bir durumdur. Her müzik türünün gündemden kalkması gibi kültür alanındaki her şey de magazinleşebilmektedir. Ortaya çıkan işlerin bilgilendirme yönünden ziyade gösteri yönü öne çıkarılmaktadır. Entelektüel bir kültür etkinliği olarak sinemanın, bir panayır eğlencesi nitelmesiyle öne çıkması, sinemanın düşünsel önemine vurgu yapılmasına ve uygulamalarının sorgulanmasına ihtiyaç duyulmasına neden olmaktadır.

Bu perspektifte çalışmanın amacı, sinemanın yerel, evrensel değerlerle örtüşüp örtüşmeyeceği ya da ekonomik alt yapısını değişime uğratmadan aydınların elitist, popülist yaklaşımlarının ve daha birçok tartışmanın merkezi haline gelen, 1965 yılında seçkin aydınlar tarafından kurulan oluşumlardan biri Sinematek Derneği'nin kapsamlı literatür çalışmasıyla incelenmesidir. Toplumsal aydınlanma işlevini üstlenen derneğin yayın organı, Yeni Sinema Dergisi de dünya sinemasına dair bilgilendirme yazılarıyla düşünsel ve görsel anlamda toplumcu ilerlemeye katkı sağlamıştır. Sinematek, yetişen yeni neslin sinema izleme faaliyeti yanı sıra düşünsel gelişimine fayda sağlamak, tartışma ve araştırma olanağı sunarak yeni bir sinema anlayışı kazandırmayı hedeflemiştir. Sinematek'te izlenen filmler, okunan sinema kuram ve edinilen eleştirel anlayışlarla birlikte, sinemanın tematik işlevi ve gerekliliğini sorgulayan bir izleyici kitlesi yaratılmak istenmiştir.

Türk Sinemateki kendi döneminde ve sonrasında Türk Sineması'na dair ve genel anlamda sanat adına kültürel ve düşünsel anlamda alternatif bir ortam yaratmıştır. Ancak siyasi kaostan etkilenerek 1980 yılında kapatılmıştır. 2021 yılında yeniden hizmet vermeye başlayan bu yapı, günümüzde sinema sanatının seçkin örneklerini, sergi ve söyleşiler düzenleyerek izleyicilerle buluşturmaktadır. Çalışma, şimdi olduğu gibi önemli sinema klasikleri, ülke sinemalarının başyapıtları ve çağdaş sinema eserlerini izleyiciyle buluşturma edimine sahip Sinematek Derneği'nin işlevi ve kuruluş kodlarıyla oluşum gösterdiği siyasi evrede, sinemanın toplumsal dönüştürücü rolünün kültürel, sanatsal ve düşünsel boyuttaki gerekliliğini araştırarak döneme ilişkin Türk Sineması sorunsalını irdelemektedir. Çalışma, betimsel analiz tekniği ile gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Ülkeler tarihsel süreçlerinde yaşanan toplumsal sorunlar sonrası özgürlükçü bir tutumla zorlukların üstesinden gelmişlerdir. Türkiye’de altmışlı yıllarda darbe sonrası ortaya çıkan toplumu yeniden çağdaş bir tutumla yapılandırma çabaları, toplumsal gerçekçi sinema hareketinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Türkiye’nin her alanda dünyayla kalkınma yarışına girdiği 60 Darbesinden sonraki süreçte, çeşitli kurumların açılmasıyla yenilenme olgusu gerçekleşmiştir. Bu süreçte açılan kurumlardan biri de Türk Sinematekidir. Çalışmanın amacı, önemli sinema klasikleri, ülke sinemalarının başyapıtları ve çağdaş sinema eserlerini izleyiciyle buluşturma edimiyle Sinematek Derneği’nin işlevi ve oluşum gösterdiği siyasi evrede var olan toplumsal gerçeklik olgusu bağlamında sinemanın toplumsal dönüştürücü rolünün kültürel, politik, sanatsal ve düşünsel boyuttaki gerekliliğini araştırmak ve bu süreçteki Türk Sineması sorunsalını irdelemektir.

Bu bağlamda çalışmada, şu soruların yanıtları aranmıştır:

- Sinematek ne demektir? İşlevi nedir? Türk Sineması’ndaki yeri ve önemi nasıl gerçekleşmiştir?
- Sinematek’in Türk Sineması’nda oluşan toplumsal gerçekçilik akımındaki rolü nedir?
- Sinemateklerin ülke sinemalarına katkıları nelerdir?
- Türk Sinemateki’nin kurulması ülke genelinde ve ülke sinemasında nasıl karşılanmıştır?
- Sinematek faydacı bir kurum olmuş mudur? Neden?

Yöntem

Çalışma, betimsel analiz teknik yöntemiyle incelenmiştir. Betimsel analiz, çeşitli içerik toplama teknikleri ile elde edilen verilerin daha önceden belirlenmiş konulara göre belirlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel analiz türüdür. Bu analiz türünde araştırmacı gözlemiş olduğu temalara ilişkin olarak etkin biçimde aktarabilmek amacıyla doğrudan ya da dolaylı alıntılara yer verebilmektedir. Bu analiz türünde temel amaç elde edilmiş olan bulguların okuyucuya nükteli ve anlamlı olarak özetlenebilmesi ve yorumlanabilmesidir (Yıldırım ve Şimşek, 2003’ten aktaran Özdemir, 2010, s. 336).

Çalışma basamakları;

- Detaylı literatür araştırması yapıldıktan sonra araştırmanın kategorileri tespit edilmiştir.
- Kategoriler doğrultusunda veriler oluşturulmuştur.
- Çalışmanın ham veri yeterliliği sağlandığında literatür taraması genişletilerek araştırmaya devam edilmiştir.
- Ham veriler anlamlı ve sıralı olacak şekilde elenerek ve kategoriler gözetilerek ayrıştırılmıştır.

- Betimsel analizle veriler, bağlamına uygun olacak şekilde metine aktarılmıştır.
- Alıntılama doğrudan, dolaylı ve paragraf yoluyla analiz edilerek aktarımı gerçekleştirilmiştir.

Bulgular

Bu bölümde araştırmanın sonuçları başlıklar şeklinde aktarılmıştır.

Sinemada Gerçekçilik Olgusu ve Türkiye

Sinemanın bir sanat olarak kabul görmesi 1910’lu yıllardan itibaren olmuştur. Sinema sanatını doğrudan etkileyen akımlar; İtalya’da Fütürizm, Almanya’da Ekspresyonizm, Rusya’da Konstrüktivizmdir. Daha sonrasında Toplumsal Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Özgür Sinema, Deneysel Sinema gibi akımlar dünya sinemalarını etkilemiş ve gelişmesine temel oluşturmuştur. Akım niteliğinde olan bu hareketler, oluştukları toplumun geçmişe yönelik geleneksel öğelerini, teknik donanımını ve film anlayışını kabul etmeyerek yeni bir düşüncenin yol göstericisi olmuşlardır. Biçim ve özde herhangi bir ayırım yapmadan oluşturulan bu akımlar ile eserleri toplumda etkin ve kalıcı olmasını da sağlamışlardır. Küresel boyutta oluşan bu akımlar tüm sanat dallarına etki ederek gelişimlerini tamamlamıştır. Sanat akımlarının meydana gelişi toplumsal değişikliklere ve koşullara bağlı olduğundan birbirlerinden etkilenecek dışı vurum göstermiştir (Coşkun, 2009, ss. 7-8). Sinema eserlerinde ana akım sinema eğiliminden farklı olarak filmlerin gerçeği gösterme şekli “sanat sineması”nın içeriğinin oluşmasında da temel etkindir (Karadoğan, 2010, s. 1).

Rudolf Arnheim’in “Film ve Gerçeklik” adlı eserinde filmde yansıtılan gerçekliğin tekrardan başka bir şey yapmadığını savunmuş, asıl hedefin sanatın var olan yapısıyla ürünler ortaya çıkarması gerekliliğini ileri sürmüştür. Arnheim tarafından ileri sürülen gerçekçi gelenek sinemanın var olan biçimini koruyarak ve gerçeğe herhangi bir ekleme yapmadan yapısını devam ettireceği kanaati güç kazanmıştır. Bazın, bu yönelimi, gerçekliğin devamı uğruna biçimin feda edildiğini savunmuştur. Gerçeğin ancak sinemasal öğelerle oluşturulabildiğini ileri sürmüştür (Karadoğan, 2010, s. 2). Türkiye’de ise özellikle İtalyan yeni gerçekçiliğine benzer nitelikte bir oluşum olarak değerlendirilen toplumsal gerçekçilik hareketi, 1960 darbesi sonrası ortaya çıkmış, 1965 seçimi sonrasında etkisini yitiren bir sinema hareketi olarak değerlendirilmiştir. Akımın ortaya çıkışı ve sonlanması sürecinde gelişen sosyo-politik gelişmeler İtalyan yeni gerçekçiliğiyle yakından ilişkilidir. Bu özelliğiyle Alman dışavurumcu, Sovyet gerçekçilik akımıyla da paralellik göstermiştir. 1960-65 yılları arasında çekilen film sayısındaki artış, söz konusu dönemde merkezden bağımsız bir oluşum göstermesi bakımından diğer film hareketleriyle de aynı

özellikleri taşımaktadır. 1960 yılı öncesinde özellikle 1955'ten sonra, sinema eleştirmenleri, bozulmuş sinema pratiklerini ciddi anlamda eleştirmiş ve gerçekçi bir sinemanın oluşumu için çaba göstermişlerdir. Toplumsal gerçekçi temalı filmlerin marjinal hikâyeler ya da sıra dışı kahramanların üzerine kurulmayıp sıradan insanların gerçek sorunları temel alınarak doğrucu yaklaşımlarla izleyiciyle buluşturulması öngörülmüştür. Ayrıca, darbe sonrası, siyasi ve kültürel alanlardaki esneklikten sonra, Türkiye İşçi Partisi, sendikalar, sinema kulüpleri ile AST (Ankara Sanat Tiyatrosu) vb. kurumlarda bir araya gelen aydınlar ve sanatçılardan bazıları siyasi partilere katılarak ülke sorunlarına ilişkin sohbet ve fikir alışverişleriyle kendilerini ifade etmişler, sanatsal alanda yenilikçi, devrimci duruşlar ortaya koymuşlardır. Düşünsel paylaşımların, eleştireliliğin yarattığı canlanma oluşumları, sanatsal alanda ve sanatın halkın gündelik yaşamındaki önemini ortaya koymak ve aydınların belirli bir siyasi tutum benimsemesine yol açmıştır.

Aralarında Avrupa sinemasının avant-garde örneklerini paylaşan, Si-sa, Sinema 59, Sinema-Tiyatro, yeni Sinema, Sinema 65 gibi dergiler yayınlanmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra, Kulüp Sinema 7, Ankara Sinematek Derneği, Fransız Kültür Sinema Derneği ve Sinematek gibi kurumların açılmasının etkisiyle, Türk Sineması'nın örnekleri Edinburg, Berlin, Moskova, Locarno gibi önemli festivallere katılmıştır (Daldal, 2005, s. 58). 50'li yıllar ve öncesindeki bilinçsiz tüketen bir toplum yerine Marksist, egzistansiyalist ve sürrealist ideolojilerin hâkim olduğu Kemalizmi karşılıksız kabul etmek yerine modernist yeni gereksinimler doğrultusunda değerlendirerek ilerleme düşüncesi baş göstermiştir. 60'larda dünyayı takip etmeyi amaçlayan bir Türkiye oluşmuştur. Bu süreçte, Ataol Behramoğlu, kitapçılarda Türkiye'nin ekonomisi yerine "Marksist klasiklerin tercümesi ve bir yandan da okuyucunun sanatsal ve estetik algısını dönüştürmeyi amaçlayan varoluşçuluk ve gerçeküstüçülük gibi akımları içeren kitapların yer aldığını belirtmiştir (Behramoğlu 1968'den aktaran Başgüney, 2007, s. 34).

1960'lar aynı zamanda "aydınlanma çağı" olarak okumanın dorukta olduğu bir evre olarak kabul görmüştür. Yaşar Kemal, Kemal Tahir gibi toplumcu gerçekçi yazarlar bolca okunmuş, yasaklı Nazım Hikmet'in şiirleri ezbere bilinmiştir. Bu dönemde ayrıca, Engels ve Lenin'in kitapları rağbet görmüş ve sosyal devlet anlayışının öngördüğü sınıf sorunu ön plana çıkarılmıştır (Toprak, 1998'den aktaran Başgüney, 2007, s. 33). Türkiye'de yaşam gerçekliği, o yıllarda bilinçlenmenin ve aydınlanmanın etkisiyle farklı algılanmış ve değerlendirilmiştir. Türkiye'de de evrensel düşünceyi önceleyerek, aydınlar, yazarlar hem ülkelerinin yaşadığı toplumsal gerçekliliğine duyarlılık geliştirmiş hem de toplumun bireysel gerilimlerini deneyimleyerek tüm bu verilere yönelik gelişmenin önünü açmışlardır. Dünyada

kapitalizm ve sosyalizmin birbirleriyle yarıştığı o yıllarda, aydınlar ve gençler, ülkenin küresel kapitalist sistemine yapısal bağımlılığı kontekstinde ekonomik ve toplumsal kalkınma sorunlarını tartışmış, geri kalmışlığı, ülkenin gelişmesinin engellenmesini emperyalist güçlere atfetmiş ve ülkenin özgünlüğünü tarihsel geçmişiyile tanımlamıştır. Bu durum da doğal olarak ülkede topyekün ve özgül bir devrim beklentisine yol açmıştır. Ataol Behramoğlu, Ant Dergisi'nde yayınlanan bir röportajında, dönemin genel siyasi bakış açısını şöyle yansıtmıştır: 1960 devriminden bu yana, Marksist dünya görüşü, Türk toplumunu büyük ölçüde etkilemiştir. 1965 sonrası ve 1970'lerin ilk yarısında Sinematek, yeni siyasi rejim arayışlarında sinemanın rolüne ilişkin tartışmalardan derinden etkilenmiş ve bu tartışmaları yönlendirmiştir. 1968 üniversite hareketlerinden sonra 1970'lerle giderek halkların ve aydınların gündelik yaşamında çok büyük boyutlarda, farklı türden toplumsal ayaklanmaları da içeren mücadelelerin egemen olduğu bir döneme evrilmiştir. Sanat ve sinema da bu mücadelede birer silah olarak ele alınmış; yaşamın her alanında birbiriyle ilişkilmesi gerektiği savunulmuştur (Behramoğlu, 1968).

Enis Batur ise 60 ve 70'lerin entelektüel ortamlarını üç temel noktadan hareket ederek aktarmıştır: İlk olarak Kemal Tahir çizgisinin Kemalist geleneğin baskıcı olduğunu ileri sürerek bir ölçüde Osmanlı mirasını savunduğunu dile getirmiştir. Bu saptamaya ilaveten Batı Avrupa sosyalist düşünürlerinden etkilenerek sanat ve politikanın uluslararası boyutta değerlendirilmesini ve sosyalist aydınlar ile modernist varoluşçu akımları onaylayan aydınların batılılaşma, çağdaşlaşma paradigmasının eşliğinde olunduğunu ifade etmiştir (Batur, 1985a). Türkiye'deki siyasi konjonktürde 1960'lı yıllardan itibaren oluşan toplumsal ve siyasi gerilimli gelişmeler de bir sinemasal akım oluşturulamamasının nedeni ve Türk toplumundaki kargaşanın hâkim oluşudur (Coşkun, 2009, ss. 8-15).

Sinematek Derneği'nin kurulmasıyla birlikte ülkenin iki sinema kanadı ile derneğin içinden Batı sinemasını yakından izleyen bir grup genç sinemasever ve ulusal sinemacılarla dernek üyeleri arasında, gerginliği tırmandıran, biteviye devam eden tartışmalar başlamıştır. 70'li yıllarda, Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi atmosferdeki milliyetçi söylemler ve bu söylemlere karşıtlık oluşturan sol düşünceler giderek artan eylemsel odaklı bir duruma dönüşmüştür. Bu olguların 70'lere doğru ortaya çıkan Türk Sineması'ndaki en önemli yansıması ise Genç Sinema hareketiyle olmuştur (Coşkun, 2009). Sinematek'in içinde başlayan bu hareket, Yeşilçam dışında, işbirlikçi burjuvaziye, ulusal ve devrimci bir sinema hedefiyle Türk emekçilerinin de yanında duran sanata ve sanatçıya karşı olan sistemle uğraşmak, gerçekleri, sorunların nedenlerini halka aktarmak uğruna çaba ve eylem başlatmayı amaçlamışlardır (Atasoy, 1968, s. 7). 1960'ların sonunda Sinematek'in içinde çıkan fikir ayrılıkları, derneğin kuruluş

amaçlarının kuramsal düzeyde kalması gibi nedenlerle 1968 yılında oluşumdan ayrılan devrimci grup “Genç Sinema” hareketini gerçekleştirmişlerdir. Öte yandan, Sinematek üyeleri, o dönemde yaygın olan sinemayı, egemen kapitalist sistemin ideolojik devamlılığının yeniden üretimi için bir araç olarak eleştirmişler ve Sosyal Gerçekçi sinema akımını yetersiz bularak, kendilerini ana akım Yeşilçam Sineması’na bir alternatif olarak tanımlamışlardır. Yeni Sinema’nın eleştirmenlerinden Giovanni Scagnomillo, “sosyal gerçekçi” teriminin yalnızca keyfi bir etiket olduğunu ileri sürmüştür (Başgüney, 2007, s. 62).

Daldal’ın belirttiği gibi; “Sinematek üyelerinin sosyal gerçekçiliğe saygın bir statü tanımama tutumu, esas olarak, darbenin reformist ruhunun kaybolmasının ardından, bu kez kültürel entelijansiya içinde, Türk siyasi tarihinin aşırı elit kutuplaşmasından kaynaklanmıştır.” 1960 sonrası seçkinlerin, Ulusal Sinema Hareketi’ndeki tutumunu evrenselci olarak sınıf politikasını ise “ilerlemeci” ve “popülist” eğilimlerinin olduğuna işaret etmiştir (Daldal, 2003, ss. 141-143). Jak Şalom’un iddiası ise o süreçte dernek, çok zengin ve çoğulcu sanatsal yaklaşımların sahneye çıkmasını öncelikle ve oluşumun sanatsal anlamda temsil edilmesi için çaba sarf etmiştir:

Sanatsal bir tutum olarak net bir Sinematek tutumunun ortaya çıkartığını söyleyemem. Ancak derneğin yönetim kurulu ile çalışanların takdirleri farklı yönde gelişmiştir. *Yurttaş Kane* (Orson Welles) ve ya *Leopar* (Luchino Visconti) gibi filmler hepimiz tarafından başyapıt olarak tanımlanıyordu. Jean Luc Godard’ın filmleri ve ya Sovyet filmleri tartışmalı olarak değerlendirilmiştir. Temel olarak, gerçekçilik, neo gerçekçilik, empresyonizm gibi sanatsal akımların Sinematek tarafından dikkate alınmaması gerektiğini düşünüyorum. Çoğulcu bir sanatsal yaklaşımın savunulduğunu vurgulamayı tercih ediyorum. Sinematek, bugün bile zaman zaman takdir edilmeyen, sinema sanatına saygıya, bir buzul çağının sona ermesine, çeşitli, zengin ve özgün filmler göstererek ve üreterek dünyanın iyiye ve güzele katlanabileceği yaklaşımına katkıda bulundu (Şalom, 2015). Nezih Erdoğan’ın tanımına göre, Sinematek üyeleri her şeyden önce Yeşilçam Sinema endüstrisi için alternatif üretim biçimleri bulmaya çalışmışlardır. Sinematek düzenlediği gösterimlerle, izleyici kitlesine Avrupa sanat sineması örneklerine ulaşma olanağı sağlamıştır. Avrupada sanat sineması, Hollywood’un artan egemenliğine karşı bir direniş olarak gelişirken, Türkiye’de ilk aşılması gereken engel olarak alternatif üretim biçimleri aranmış ve kısa filmleri teşvik etmek için festivaller ve yarışmalar düzenlenmiştir (Erdoğan, 1998, ss. 261-262). 1961 Anayasası ile yaratılan özgürlükçü ortam içinde Toplumsal gerçekçilik akımı sonrası Türk Sineması’nda çeşitli gruplar ortaya çıkmıştır. Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema ve Milli Sinema gibi hareketler sinemadaki farklı düşüncelerin oluşması ve

gelişmesini sağlamıştır. Milli Sinema akımı anlayışı, islâmî kaygılarla ortaya konulan eserler ve batılılaşmaya karşı bir tutum sergilenirken, Ulusal Sinema hareketi, Türk Sineması’nın toplumun film seyretme ihtiyacından doğduğu düşünülen bir halk sineması anlayışını yansıtmıştır. Türk tarihinin bütüncül olarak algılanması, Türk kültürünün sinemaya aktarılmasını amaçlayan yapıtların yapılmasının gerekliliği ve halka özgü filmlere yer verilmesi temel mottosunu oluşturmuştur. Halk sineması anlayışıyla; toplumsal gerçekçilik akımının yarattığı özgür düşünce kapsamında bütüncül ve Türk Sineması’nın yalnızca izleyicisiyle kısıtlı olanaklarla kimliğini koruyan, sermayeye değil emeği önceleyen bir sinema anlayışı olduğunu kanıtlamıştır. Devrimci Sinema ise; Türk toplumunun var olan problemlerini ele alan bir sinemal düşünceyi hedeflemiştir. Dolayısıyla, toplumsal düzen değişikliğini amaçlayan, devrimci sinema tartışmalarının başlangıç tarihi 1965 yılı yani Sinematek Derneği’nin kurulduğu yıldır. Sinematek’in bu misyon doğrultusunda, yapının kurulmasından önce başlayan fikriyat, Kulüp Sinema 7’deki bir tartışma sırasında Onat Kutlar’ın yaptığı bir konuşma ile Yeşilçam dışında film yapılmasının olasılığını sorgulamasıyla başlamıştır. Metin Erksan’dan oldukça sert bir yanıt gelmiştir. Onat Kutlar, “Ancak ve ancak bu yapı içerisinde karşılıklı tavizlere dayalı herhangi bir gelecek vadetmeyen, minimal seviyede sinemayı ileriye götürmeyi hedeflediklerini zannediyorum” (Kutlar, 1985).

Sinematek Derneği’nin kurulmasıyla, döneme damgasını vuran, kâr amacı olmayan, evrensel kültürün başyapıtlarının sunulduğu Avrupa sanat sinemasının örneklerini Türkiye’ye getirmeyi önemseyen, kamusal çıkarı önde tutan, toplumsal sorunları merkeze koyan kapitalist düzene karşı duruşunu, her fırsatta dile getirmiş, kültürel yapıların ve aynı zamanda muhalif siyasi görüşleri gözetilen entelektüel kesimin hemen hemen tüm dinamiklerini, devrimci sinema anlayışıyla, Yeşilçam Sineması ve Hollywood Sineması’nın popüler sinema anlayışından ziyade sosyal içerikli çalışmaların öne çıktığı bir üslubu savunmuştur. “Devrimci Sinema” anlayışı ya da “Türk Yeni Gerçekçiliği” olarak anılan ve sonrasında, “Türk Gerçekçiliği”ne dönüşen hareket, savaştan zarar görmüş ya da yok olmuş, ekonomik olarak yenilmişliğin, Türk toplumunun geçmişe dönük sorunlarını işleyen bir sinema anlayışını hedeflemiştir. Yılmaz Güney, Lütfü Akad, Atıf Yılmaz, Duygu Sağıroğlu, Süreyya Duru, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler bu akımın sözcüsü konumunda yer almışlardır. Yeni kuşak yönetmenlerden ise; Ömer Kavur, Fevzi Tuna, Zeki Ökten, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ali Habip Özgentürk gibi isimler bu yönde eserler vermişlerdir (Onaran, 1994, ss. 199-200). Devrimci Sinemacılar aynı zamanda belgesel türde uzun ve kısa metrajlı filmler çekmişler ve sinemanın toplumsal işlevi üzerine yoğunlaşmışlardır. Yeşilçam Sineması ise bu süreçte ticari odaklı üretimini hız kesmeden sürdürmüştür (Esen, 2016, ss. 74-75).

Türkiye’de Sinematek Olgusu

“Sinematek”, Fransızca dilindeki (cinémathèque) kelimesinden türetilmiştir. Sinematek; sinema filmlerinin, sanat, eğitim, kültür hedefleri bağlamında bir arada korunduğu yerdir, ancak dünyada ve Türkiye’de sinematek kavramı çoğunlukla film kulübü olarak da anılmıştır. Oysa ki, sinema kulüpleri, ticari değeri düşük ancak sanat değeri yüksek filmleri yalnızca gösterme amacı güden kuruluşlardır. Elde ettikleri filmleri belli bir zaman diliminde gösterime sunduktan sonra da iade işlemini gerçekleştirerek faaliyetlerini sürdürmektedirler. Sinematek’in film gösterme işlevi ise amaçlarından sadece bir tanesidir. Sinematek’in asıl amacı, vizyonda olsun olmasın tüm filmleri bünyesine katmak, korumak, saklamak ve film kültürünü yaymaktır. Dünyadaki tüm sinematekler, sinema, video, ses arşivi ve gösteri, kütüphane, sergi salonları, yazılı ve görsel yayın arşivleri, inceleme-araştırma yayınları, festival organizasyonları, yarışma, staj, eğitim programları düzenleyen kurumlardır. Sinematek’ten önce ve sonrasındaki oluşumlar sinema kulüpleri ve küçük organizasyonlar şeklinde olmuştur. Kendi bünyelerinde hizmet sunan bu kulüpler, sinema gibi maddi kaynak gerektiren, bir işleyişi sürdürmekte yetersiz kalmışlardır. Sinematekler; film arşivi, kütüphanesi, sinema gösterim salonları ve sinema müzesine sahip olması beklenen sanat-kültür ortamlarıdır.

Dünyada ilk ve en önemli Sinematek Fransız Sinemateki ya da diğer adıyla Paris Sinematekidir. Bunun dışında Lozan Sinemateki, İtalyan Sinemateki, Amerika’daki George Eastman House ve Moskova Sinemateki ve daha pek çok sinematek bulunmaktadır. Günümüzde, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu’na bağlı birçok sinematek işlevli oluşum bulunmaktadır. TSD (Türk Sinematek Derneği)’nin yolculuğu Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı’nın dünya sinemateklerinin kurucusu Henri Langlois ile Paris’te tanışmalarıyla başlamıştır. O yıllarda, geleneksel filmlerin dayatmasına maruz kalmak istemeyen genç nüfus, politik ve sosyal hareketliliğe ayak uyduracak, dünyaya entegre bir yapısal bir dönüşüm talebinde bulunmuşlardır. TSD’nin kurucularından Onat Kutlar, ülkenin hareketli döneminden nasibini almış ve Fransa’da okuduğu yıllarda Türkiye’de de gereksinimini hissettiği Yeşilçam’a alternatif böylesi bir kurumun açılarak sanat ve politika algısını genç kitlelere aktarmayı hedeflemiştir. 60 Darbesinin yarattığı özgürlükçü ve yenilikçi atmosferden beslenen bu anlayış, Sinematek’in açılmasında önemli bir etken olmuştur. 1965 sonrası özellikle Sinematek çevresi ve kent merkezli yeni orta sınıfın yani Kemalist kadroların etrafında gerçekleşen gerçeklik hareketi, Yeşilçam’ın endüstriyel ticari yönelimli sinema anlayışından ziyade sinemanın dünya örneklerini sinema gönüllülerine ve genç sinemacıların çalışmalarına destek olmak amacıyla değişim vadeden bir alternatif yapı olarak hedefini ortaya

koymuştur. Bu yapıda birleşen yönetmenler sanatın ve toplumun kültürel bazdaki misyonerleri olarak hem aydın izleyicinin hem de araştıran, sorgulayan izleyicinin ilgisini çekmeye çalışmışlar ve halkın bilincini arttırmayı hedeflemişlerdir. Yönetmenlerin hemen hemen hepsinde burjuvazi ve kapitalizm karşıtlığı vardır. 60’lı yıllarda toplumda yankılanan karşı direniş, protesto hareketleri filmlerin hatta müziğin toplumsal (grev, göç, yeni yasa vb.) olaylara odaklanmasına neden olmuştur. Devrimin hedef dili tüm dünyada olduğu gibi toplumdur ve o zamanın toplumu, her türlü zorluğu aşmaya ve yenilenmeye hazır durumdadır.

Türk Sinematek Derneği (TSD)’nin kurulduğu dönem, Türk Sineması’nda karşıtlıkların kümelendiği bir süreçtir. 60’lı yıllar Türkiye’yi bilginin tartışmasız kabul edildiği, ‘hep fazlasını isteme’, ‘olanla yetinmeme’ eğilimlerinin başka toplumlarda da eşdeğerlik gösterdiği bir evre olarak bilinmektedir. Söz konusu dönem, özellikle gençlerin katılımıyla, politik değişimin sancıları kültür, sanat ve entelektüel yaşamın etkin olarak deneyimlenerek atlatılmaya çalışıldığı bir süreçtir.

Kutlar, derneğin kurulmasıyla birlikte ilk toplantıyı hemen gerçekleştirmiştir. Derneğin kurucular kurulu; Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş, Semih Tuğrul, Tunç Yalman, Cevat Çapan, Tuncan Okan, Aziz Albek, Sabahattin Eyüboğlu, Macit Gökberk, Nijat Özön ve Muhsin Ertuğrul’dur. İlk gösterilen film ise Claude Chabrol filmidir ve Fransız Sinemateki’nin kurucusu Langlois da da açılışa çağırılmıştır. Kutlar derneğin ilk broşürünün hazırlanması ile ilgili anısını “Sinema Bir Şenliktir” adlı yapıtında şöyle anlatmıştır:

“... Yeni alınmış ayakkabılarını ikide bir çıkarıp bakan bir çocuk gibi, Türk Sinematek Derneği’nin ilk broşürünü çıkardım. Sayfaları bir daha çevirdim. 1965 yılı için gerçekten yüz ağartıcı bir temizlikte ve güzellikte basılmış olan bu broşürde uzun bir liste var... Neler yok ki.. *Bir Ulusun Doğuşu* (Griffith), *Altına Hücum* (Chaplin), *General* (Keaton), *Gazap Üzümleri* (Ford), *Yurttaş Kane* (Welles)...” (Kutlar, 1991, s. 22).

1975 yılına kadar Sinematek Derneği’ni yöneten Onat Kutlar, film arşivinin hayata geçirilmesi hususundaki eleştirileri şu şekilde cevaplandırmıştır;

“Sinematek’in kurulduğu günlerde, sinema yazarı Nijat Özön’le yazışmamızın ana teması derneğin türü ve işleyişine yönelik olmuştur. Özön, gösterilere ağırlık vererek başlamanın, sinema kulübüne dönüşme tehdidini taşıyabileceği, Sinematek’in asıl işlevinin arşiv olduğunu iletmiştir. Bana göre ise ülkenin koşullarına bağlı olarak, bağımsız bir biçimde hizmet verecek, ne devlete, ne de özel kişilere bağlı olmaksızın, kendine yeter halde ve sinema sanatının doğru olarak yansıtılması ki bu durumun tam tersi bir konumda yer alan sinemanın, derneğin arşiv faaliyetinden önce, yaygınlaştırıcı, dışa dönük bir faaliyet göstermesinin Sinematek’in tanınmasını sağlamak açısından çok daha

önemli olduğunu savundum...Langlois'nın tanımladığı "küflü bir arşiv" olarak anılmak istemediğimizi, Sinemateki yenilikçi, tartışma ortamı yaratan her an canlı bir yapı yapmak istediğimizi belirttim" (Özkan, 2001, s. 58). Sinematek'in o yıllardaki önemine ilişkin küçük bir anektodu, Sinematek kurucularından Şakir Eczacıbaşı'nın Atilla Dorsayla yaptığı bir anı paylaşımını aktarmak yerinde olacaktır: 1971 Askeri Muhtırası'ndan sonra bir albay şöyle sorar: "Yahu bu nasıl iş? Mahkemelere gelenlerden kimlik istiyoruz, hepsi Sinematek Kartı çıkartıyor. Yoksa siz gizli bir örgüt filan mısınız?" (Dorsay, 1989'dan aktaran Başgüney, 2007, s. 55).

Şakir Eczacıbaşı, dernek üyelerinin üniversite öğrencisi ya da mezunu olduğuna dair ön araştırmadan sonra dernek kartlarını kendilerine verdiklerini söyleyerek albayı ikna etme yoluna gitmiştir. Bu gerçek anıdan da anlaşılacağı gibi, Sinematek, o yıllarda yalnızca bir sinema salonunun dışında dönemin ünlü aydınları ve sanatçıların ilgisini çeken, sanatsal, kültürel bir ortamdır. Bu mekân, aynı zamanda gösterimini yükseltmek isteyen ve aynı zamanda kültürel çevresini öğrenerek genişletmeye çabalayan gençlerin uğrak bir yeri konumunda olmuştur. TSD'de Fransa Sinemateki'ne benzer bir sosyal ortam ve ilişki yaratılmıştır. Fransız Sineması'nın ünlü yönetmenleri Rivette ve Godard, Sorbonne'da okumak için gittiklerinde okul yerine Sinematek'e ve film dergi kuruluşlarına üye olmuşlar ve orada eğitim almışlardır. Öyle ki, 1968-72 yılları arasında Türkiye'de 320 film gördüğünü ve bu filmlerin çoğunun belirli bir düzeyin üstünde olduğunu, tuttuğu notlardan aktaran Enis Batur, yirmi yaşına henüz girmemiş gençlerin sinema sevgisinin hiç de azınsanmayacak düzeyde olduğunu aralarında şair, yazar, bestekâr, tiyatro yönetmeni olan yetişkin insanların da sinema görgüsünün önemli bir payı olduğunu sözlerine eklemiştir. Orson Welles, De Sica, Anttonioni, Arthur Penn ve Truffaut'ya kadar birçok ünlü yönetmenin filmlerini İstanbul Sinematek'te izlediğini ayrıca 1970-72 yılları arasında Ankara'da yaşadığı dönemde de Sinematek'te Chabrol, Bunuel, Malle, Petroviç, Godard gibi yönetmenlerin kült filmlerini ayrıca Ankara Sinematek Derneği'nde, "Şangaylı Kadın", "Viva Zapata", "Viridiana", "Hiroşima Sevgilim", "Doktor Kaligari'nin Kabinesi" ve "Mavi Melek"'i izlediğini ifade etmiştir. Sinematek, yalnızca film paylaşmanın yanı sıra yayımladığı Filim, Yeni Sinema gibi dergilerle birlikte yabancı dergilere de ulaşılmasına olanak tanıdığını, derneğin ayrıca Sight and Sound, Cahiers du Cinéma gibi dergilerden, sinema eleştirilerine, incelemelere yer vermekte olduğunu belirtmiştir. Sinemanın o dönemde, başlı başına ciddiye alınan bir alan olduğunu, dünyanın ta kendisi olarak tanımladığımız adeta bir tutku olduğunu vurgulamıştır. Sinema, herşeyden önce bir kültürdür. Sinemacı, kameranın düğmesine basan kişi değildir. Aslında sinemacı, kafasında makaralar dönen, her daim yeni bir bakış açısı deneyip etrafını inceleyen yaşamı farklı olarak kurgulayan bir kişidir (Batur, 1985b, s. 11).

Sinefil kültürünün deneysel ve deneyimsel anlamda kendine özgü teorik okumaları, öğrenci ve öğretmenleri vardır. Okul çıkışlarında uğrak yeri olan bu mekânlarda gece derslerini benzeri sinema kulüplerinde alan gençler, Sinematek ortamını korunaklı, detaylı bilgi birikiminin var olduğu bir yer olarak değerlendirmişlerdir (Başgüney, 2009, ss. 80-81). Bu perspektifte, Türk Sinematek Derneği'nin oluşum ve gelişimi Türkiye'nin politik, sosyal ve kültürel atmosferi ile yansıttığı özellikleri bağlamında üç grupta değerlendirilebilir:

Evrensellik/Batı Merkezlilik

TSD, dünya sinemateklerinin onursal kurucusu Henri Langlois, sinema dergisi Yeni Sinema ve çeşitli aydın ve sanat çevrelerinden katılımcıların desteğiyle hayata geçmiştir. Yeni Sinema, Onat Kutlar'ın liderliği ve Nijat Özön, Rekin Teksoy, Giovanni Scognamilio, Ali Gevgili, Tuncan Okan, Sungu Çapan, Tanju Akerson gibi sinema eleştirmenlerinin görüşlerini yansıtmıştır. 1970 yılına kadar 30 cilt yayınlanan bu dergi, kapatıldıktan sonra, "Filim" adında bir dergi yayınlanmaya başlanmış ve burada bir sonraki ay gösterilecek filmler tanıtılmıştır. Yeni Sinema ile Onat Kutlar ve etrafındaki diğer sinema eleştirmenleri Sinematek'e özgü bir söylemle yol almışlardır. Bağımsız olmak uğruna, dışarıdan herhangi bir destek kabul etmemişlerdir. Onat Kutlar'ın iddia ettiği gibi, bu, herhangi bir siyasi ve ekonomik güçten farklı olarak bağımsızlık ve özgürlüğün temelini oluşturmuştur (Çeviker, 2006, s. 53). Türkiye'deki Sinematek Olgusu'nun öyküsü; Onat Kutlar, Hüseyin Baş ve Şakir Eczacıbaşı önderliğinde, Henri Langlois'nın kurumu ziyaret ettiği sırada faaliyete açılmıştır. Sinematek, Onat Kutlar'ın önderliğinde film tartışmaları ve toplumsal olayların eleştirel bağlamda irdelendiği bir düşünce ve sanat kulübü olmuş, bu nedenledir ki, dönemin yansıttığı amatör ruhla, toplumsal inançların, çatışkı ve çelişkili yanlarının hatta yüzeysellik kavramlarının sanatsal düzlemde gözlemlenmesini mümkün kılmıştır. Türkiye'de dönemin ruhuna bağlı olarak kolektif bir çalışma sonucu kurulan Sinematek, kurulduğu periyotta ülkede henüz sinema okulunun olmayışı ve bu eksikliğin derneğin çabalarıyla giderilmesine çalışılmış olması bakımından da ayrı bir önem taşımaktadır. Türkiye'de toplumsal gerçekçilik rüzgarının estiği dönemde, yabancı öğretmenlere duyulan ilgi ve yurt dışında eğitimin iştah açıcılığı, toplumdaki değişim cesareti derneğin kurucularından Onat Kutlar'ı etkilemiş ve Yeşilçam'a alternatif bir yapının oluşumunu hızlandırmıştır.

Gazeteci Melih Aşık, Sinematek okulunda aldığı teorik bilgi ve birikimle sinema eğitimi almak üzere İsveç'e gittiğinde oradaki sinema öğreniminin yetersiz olduğu sonucuna varmıştır. Genç bir sinema sevdalısı olarak, hayal kırıklığıyla yurda döndüğünü belirtmiştir. Şakir Eczacıbaşı, derneğin gençler tarafından önemsendiğini ve burada kendilerini ifade etme olanağı bulduklarını ileri sürmüştür. TSD'deki ekibin o zamanki İstanbul Festivali'ni de yürüttüğünü dile getirmiştir

(Başgüney, 2009, ss. 83-84). 25 Ağustos 1965 yılında TSD (Türk Sinematek Derneği), FIAF (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu)'a resmen yazışma üyeliğine kabul edilmiştir, Sinematek Derneği'nin kurucular kurulu; Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş, Cevat Çapan, Tunç Yalman, Semih Tuğrul, Tuncan Okan, Macit Gökberk, Nijat Özön, Sabahattin Eyüboğlu, Muhsin Ertuğrul ve Henri Langloisdir (Başgüney, 2009, s. 66). Dernek, sinemaya bir sanat dalı olarak, filmleri koruma ve araştırma görevi üstlenerek saygın bir kimlik kazandırmak amacıyla yola çıkmıştır. Sinemanın gelişebilmesi için önceliğin, yabancı sanat filmlerinin ticari kaygı ön planda olmaksızın gösterilebilmesidir. Böylelikle TSD, sinemanın sanata bakış açısını, sinemanın evrensel bir sanat olarak insanlığa tanıtımı, aktarımı ve sinemanın diğer dünya ülkelerinde nasıl gerçekleştirildiğini bildirmek amacıyla faaliyetlerine öncelik vermiştir (Başgüney, 2009, s. 69). Dernek, küresel anlamdaki sinemasal faaliyetlerinin tümünü hem yayın organı Yeni Sinema hem de film gösterim programlarıyla tanıtmayı hedeflemiştir. Fransız Sinematek'in de o yıllarda altın çağını yaşadığı bilinmektedir.

TSD, Antonini'den Visconti'ye, Hitchcock'tan Bergman'a ünlü yönetmenlerin önemli filmlerini içeren özel programlar düzenlemiş ve filmlerin büyük kitlelere ulaşmasını amaç edinmiştir. Aslında sinematek bir yandan da kâr amacı olan bir dernek konumunda da olmuştur. Dernek üyelerinden toplanan gelir ve Eczacıbaşı firmasının sağladığı mali destekle filmlerin korunması ve tedariki sağlanmıştır. 1965 yılında derneğin kurulduğu ilk evrede 8 Bin üyesi ve üye aidatlarından elde edilen gelirin ise 1 milyon TL olduğu bilinmektedir (Özkan, 2001). Sinematek, özellikle tür filmlerine yer vermiş ve Fransız "auteur" sinemacılarının ve İtalyan "yeni gerçekçilik" film örneklerini ekranlarına taşımıştır. Sinematek, Eisenstein ve Vertov gibi yönetmenlerin filmleri ve de Amerikan Sineması'nın örneklerinden oluşan geniş yelpazedeki bir bültenle izleyicilerine kapılarını açmış ve Yeni Sinema Dergisiyle de İtalyan "Yeni Gerçekçiliği", Brezilya'nın "Sinema Nuovo", Fransız "Yeni Dalgası"ndan filmler hakkında tanıtımlar yapmış ve çok sayıda sanat ve akım filminin de gösterimine olanak tanımıştır.

Onat Kutlar, Sinematek'in kurulmasından sonra düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

Hepimiz çok heyecanlıydık. Bir yandan, sinematografik temsili olarak Türkiye'nin kültürel değerleri var; Öte yandan hepimiz sinemaseveriz. Kendi ülkemizde favori yönetmenlerin filmlerini göremiyorduk. Her şeyden önce film izlemek istiyorduk (Çeviker, 2006, s. 178). Kutlar, Türkiye'de sinema yapmanın alternatif yollarını şöyle beyan etmiştir:

"Sinema yapmanın yolları, konformist olmak istemeyen ve yepyeni bir dünya görüşü, yeni bir anlatım yolu ve yeni bir

form tanıtmak isteyen film yapımcılarına kapalıdır. İlk yol, her şeyin pazar kalıplarına uyduğu tam bir yayla başlar; ikincisi, bu kalıplar büyük tavizler pahasına biraz açılır. Daha sonra, konformist olmayan film yapımcısı için, piyasa dışındaki olasılıkları arama zorunluluğu vardır. Dünya sinemasındaki en son teknik ve estetik gelişmeler, bir filmi çok ucuza çekmeyi mümkün kılmaktadır. Bu nedenle, yeni sinema örnekleri oluşturmak isteyen genç sinemacılar, avangard filmler için sanatsever kapitalistleri bulabilir ve hatta kendi paralarıyla kısa filmler çekebilir. Bu girişimler, ilk aşamada bireysel çıkışlar olacağı için yerli sinemayı temsil etmekten çok uzak olabilir. Ancak değerli çalışmalar üretirlerse, sanat adına bir taklit yanlışlığına düşmezlerse, sinemanın uluslararası olasılıklarını kullanacaklar ve daha da önemlisi, Sinematek, sinema kulüpleri ve medyanın desteğiyle ülkede bir "kalite pazarının" oluşmasına katkıda bulunacaklardır. Böyle bir piyasanın ortaya çıkmasından sonra bir sorun olmayacak, çünkü bu alanda kâr eden piyasa üreticileri, sadece para kazanmak amacıyla bile bu tür filmlerin yapılmasına izin vereceklerdir." (Kutlar, 1967, ss. 5-14). Kutlar'ın amaçladığı filmler sanat adına gelecek vadeden ana akım dışında ticari kaygı gütmeyen bağımsız türdeki örneklerdir.

Onat Kutlar, o dönemde sinemada kısa filmlerin ilgi gördüğünü de bildirmiş ve "Kısa filmler sinemanın molotof kokteylidir" sözüyle, düşük sermaye ile çekilebilecek kısa filmlerin bağımsız ve devrimci bir sinema oluşturmanın yegâne hedefi olduğunu belirtmiştir. Kutlar, bir kısa film çekimi için gerekli ticari olanaklar sağlandığı zaman geriye çekim ve çekim sonrası aşamaların kaldığını belirtmiştir. Bağımsız bir kısa filmin oluşması sonucunda, sinemateklerin, okulların, sinema kulüplerinin, televizyonun, meslek kuruluşlarının her birinin gösterim ortamı olabileceğini ifade etmiştir. "İlk etapta bu gösterim alanlarının ticari kaygısını göz önünde bulundurmadan yalnızca kısa filmlerin yaratacağı etkin bir sanat ortamına vurgu yapmıştır." Bunun için de direnmenin önemini ifade etmiştir (Kutlar, 1968a, s. 28). Onat Kutlar, yine kısa filme ilişkin yazdığı bir diğer yazısında kısa film yönetmeninin yapacağı ilk iş, izleyiciye ülkenin gerçek imajını maskeleyemeye gereksinim duymadan çıplak gerçeklikle dile getirmek olmalıdır. Kutlar'a göre, Anadolu insanının yaşantısına dair gerçeklerin perdeye aktarılması, filmin girmediği en ücra köşeye, Anadolu insanına, yaşantısına çevirmiş kısa film yönetmeninin görevi, sistemin yarattığı görüntüleri en sade ve en etkin anlatımla tanıklık etmesini sağlamak olmalıdır" (Kutlar, 1968a, s. 45).

Kısa filmin ancak 60'ların sonlarına doğru oluşmasının nedenleri arasında şüphesiz ki Yeşilçam-dışı bir sinema yapısının gelişmesiyle ilgilidir. Yeşilçam çerçevesinde film üreten yönetmenlerin pek rağbet etmedikleri alan olarak ticarilikten, sınırlılıktan arınmış olan kısa film, 1965 sonrası bu düşünce doğrultusunda bir araç görevi görerek ele alınmaya

başlanmıştır (Birecikli, 1968). Genç Sinema hareketinin öncülerinden Artun Yeres ise “Neden Kısa Film” adlı makalesinde kısa film yapma sorumluluğunun; Yeşilçam’a karşı işçileri, dar gelirli, yoksul köylüleri veya gecekonduya yaşayan insanları kameralara yansıtmak olarak ifade etmiştir. Amacın, çeşitli köy, kasaba ve kentlerde geniş halk kitlelerine ulaşarak filmleri tanıtmak ve böylelikle tek düze kalmış bir sistem olan Yeşilçamla ancak bu biçimde ülke sinemasının ve toplumsal gelişmenin en etkin aracı olabileceklerine inandıklarını belirtmiştir (Yeres, 1968, s. 29). Kısa film hareketi temelinde devrimci nitelikler barındırmıştır. Film konularında, halkın sorunlarını, gençlik ve tutuculuktan uzak, dinamik ve kural tanımazlık ve romantizm dışında gerçekçi formda Yeşilçam’ın halkın gözünde yarattığı kültür anlayışının tersine kişisel sorunlar yerine toplumsal ortak sorunların dile getirilmesi hedeflenmiştir (Yeres, 1970).

Yeni Sinema dergisi, kısa filme teşvik konusunda ve her gelişmenin dergide yayınlanması hususunda oldukça çaba sarf etmiştir. Bu çabalardan bir tanesi de Hisar Kısa Film Yarışmaları’dır. İlki 1967 yılında yapılan yarışma, para ödüllü ve RSKS (Robert Kolej Sinema Kulübü) tarafından düzenlenmiştir. İkinci yarışmada ön jüri yer almıştır ve 27-30 Haziran 1968 yılında yapılmıştır. Yarışmanın temel amacı, “home-movie” tarzındaki sinemayı daha geniş kitlelere ve sinema sanatını ciddiye alan Türk toplumuna faydacı bir perspektifte ve buna bağlı olarak profesyonel sinema yapmayı hedefleyen ve bu yolda kendini yetiştirmek isteyenler” arasında eleme unsuruyla işleyen bir yarışma gerçekleştirmek olmuştur.

Onat Kutlar, II. Hisar Kısa Film Yarışması sonucunun çok parlak olmadığını ifade etmiştir. Kutlar’a göre sinemada devrim yanlısı olanların, gerçekçiliğe dair yapılanmanın ciddiyetinde olmaları gerektiğini henüz idrak edemediklerini belirtmiştir. Değerlendirme kurulunun yanlış kişilerden oluştuğunu dile getiren Kutlar, bu nedenle de Artun Yeres’in filminin gösterilmeyip ödüle bile sunulmamasını eleştirmiştir (Kutlar, 1968b, s. 9). Üçüncü Hisar yarışmasının ön elemesinde ödül veren şirketlerin film özelinde ödül vermeyi istemesi ve buna karşılık jürinin sessiz kalması, Genç Sinemacılar için bardağı taşıran son damla olmuştur. Aslında bu durum, Türkiye’nin bu yarışmalar ve oluşumun gösterdiği anlamlı uğraşlarla ve yansıttığı sol politizasyonla yakın teması sonucunda Türkiye’nin aldığı bu mesafede yapılan işlerin devrime hizmet sunup sunmadığı sorunsalını yaratmış olmasıdır. Genç sinemacılar yarışmaya katılmayarak bildiri yayınlamış ve bildiride özetle; “Türk Sineması’nın kurtarılması uğruna verilen tavizler, yabancı sermayenin ödül verme hakkı, yarışmanın halktan kopuk, burjuva aydınlar tarafından düzenlenmiş olmasından ötürü yarışmadan çekiliyoruz” denilmiştir (Genç Sinema, 1969). Sunulan gerekçelerle Türkiye nesnellğinde oluşan ayrışma ve öbeklenmelerin geçmiş döneme ilişkin olarak ülkenin politik

eksendeki koşullarının sinema bağlamında değerlendirildiğine işaret edilmiştir. İkinci Hisar Yarışması’nda, Artun Yeres’in filmi kazanacakken ödül veren şirketin cayması ve jürinin sessizliği ile yargıcılar kurulunun şartlanışlığı bu duruma kanıt niteliğindedir. RSKS’nin ödülleri kulüp bünyesine katması, home movie türünde ısrar, elit izleyiciye yönelmesi vb. gibi nedenlerle zaman içinde Sinematek’in içinde oluşmuş olan genç sinemacılar grubu, hem dernek yapısındaki yazarları yeterli bulmayarak hem de kendi yörüngeleri daha özgürlükçü, yenilikçi ve devrimci bir düşünce doğrultusunda sinemaya yapmaya devam etmek üzere Sinematek bünyesinden ayrıldıklarını duyurmuşlardır. Hisar kısa film yarışmalarının devrimci itici güçten tamamen uzaklaştığını da ifade etmişlerdir. Buna karşılık RSKS yönetimi; “kısa film daha emekleme aşamasında olup, sinema dilini iyi bir şekilde kurgulamalı ve devrim adına sinemasıyla savaşmalıdır bunun için de zamana ihtiyaç vardır” (Şalom, 1969).

O yıllarda dernek, Şakir Eczacıbaşı’nın da belirttiği üzere, sinemanın sanatsal değerini izleyiciye aktarmak, sinemanın sanatsal işlevini uluslararası arenadaki yerini tanıtmak hedefiyle yola çıkmıştır (Başgüney, 2009, s. 69). TSD’nin açıldığı dönemde, kurucularının ve üyelerinin oluşturduğu sosyal taban ile derneğin siyasi-kültürel kimliğinde denge söz konusudur, ancak zamanla bu uyum bozulmuştur. Sinematek’in üyelerindeki çeşitlilik adeta Türkiye’nin demografik yapısıyla da benzerlik göstermektedir. Derneğin üyeleri arasında, Aziz Nesin, Atilla Dorsay, Aliye Rona, Yaşar Kemal, Yılmaz Güney, Zeynep Oral gibi isimler bulunmaktadır. Dernek yöneticileri Onat Kutlar’ın kitabında da vurguladığı gibi, Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Kuzgun Acar, Prof. Cavit Orhan Tütengil, Oğuz Atay, Hasan Ali Ediz gibi farklı alanlardan aydınlar yer almıştır (Başgüney, 2013). Sinematek, kurulduğu günden itibaren film gösterim sayısını artırarak işlevselliğini devam ettirmiştir. Dernek, kurulduğu yıllarda haftada 3 film gösterirken yedinci yıl itibarıyla haftada 20’ye yakın film gösterilmiştir. Dernek, çoğu zaman devlet tarafından sansür olgusuyla karşı karşıya gelmiştir. Dernek kurucuları Fransız Sinematekiyle kurdukları iş birliğiyle çeşitli konsoloslukların da katılımıyla sansürden etkilenmeden filmleri gösterebilmiştir. Ancak sonunda, sansür kurulu dernekte birçok filmin gösterilmesini engellemiştir (Başgüney, 2009, s. 72). Sinematek Derneği, daha sonraki yıllarda, Uluslararası Film Arşivleri Derneği’nin (FIAF) üyesi olmuştur. Sinematek kuruluş evresinden itibaren 10 yıllık bir süreçte 3000 kadar uzun metrajlı, 2000’e yakın kısa metrajlı filmin gösterimini yapmıştır. Farklı 37 ülkeden filmler almış, 100’e yakın çeşitli ülkelere konuk kabul etmiştir. Türkiye’de çok sayıda sinema kulübü, Sinematek’ten esinlenerek açılmıştır (Başgüney, 2009, s. 77). Film gösterimi dışında dernek, çok sayıda açık oturum, konferans düzenlemiş, az da olsa kitap bastırılmış ve dizi

gösterimleri yapmıştır. Sinematek'in devasa boyutta korunduğu arşivi, belge ve fototeke, afiş koleksiyonları halen, abonelik sistemiyle faaliyetini sürdüren sinematek.tv sitesinden temin edilmektedir.

Sinematek, Türk Sineması'nın eserlerinin büyük bir bölümünü kayda değer görmemiştir. Filmlerin benzer konu ve temaları ele alması kaosu tırmandırmıştır. Yılmaz Güney bu nedenle Sinematek grubuna yakın durmuştur. Çünkü, Yılmaz Güney, özellikle yönetmenliğinde klasik anlatı yapısından, düzene karşı, ideolojik olarak ayrıksı bir duruş izleyen ve bu yanıyla sinema izleyicisinin beğenisini kazanan bir sinema idolüdür. Dernek, Yılmaz Güney ve genç yönetmenler üzerinde kayda değer etkiler yaratmıştır. Erden Kıral, Ali Özgentürk, Ömer Kavur, Tunç Başaran, Nuri Bilge Ceylan gibi günümüzün önemli sinema yönetmenleri oluşumun görüş ve anlayışından önemli derecede etkilenmişlerdir. 1980'lerin genç yönetmenleri Yeşilçam Sineması'nın kalıplarından farklı bir biçimde ciddi çaba sarf ederek uluslararası yarışmalara katılıp ödüller kazanmışlardır. Sinematek Derneği'nin kuruluş değerlerinde Yeşilçam dışında, ulusal ve devrimci bir sinema anlayışı bulunmaktadır. Sinematek Derneği bu duruşunu yayın organı Yeni Sinema dergisiyle 1970'li yıllara kadar sürdürülmüştür. Bu amaç doğrultusunda, kısa film çalışmalarının desteklenmesine çalışılmış ancak film sayısının yetersiz olması ve halka gösterimin gerçekleştirilmesindeki yetersizlikler amacın sekteye uğramasına yol açmıştır. Diğer önemli bir etken ise Sinematek Derneği kurucuları arasında düşünce ayrılıklarının bulunmasıdır (Coşkun, 2009, ss. 81-82).

Derneğin yayın organı Yeni Sinema, sadece Türk Sineması'nda belli bir döneme işaret etmekle kalmayarak dünyada yükselen düşünme-sorgulama-aydınlatma-değiştirme anlayışıyla benzeşen çok daha insana ulaşma isteğiyle sinema alanında adeta bir temsilcilik üstlenmiştir. 60'lı yılların özgürleşme, değişim yönündeki sinemasal bir refleksi olarak da değerlendirilebilecek olan dergi, sinemasal boyutta eleştirel anlayışının da ilk ve önemli bilgi ve belgelerine sahip olmuştur. Sinematek Derneği, film gösterimlerinden sonra, yapılan eleştirel bazlı sohbetleri ve Yeni Sinema Dergisi'nde yapılan söyleşileriyle tüm sinema faaliyetlerinde universal, batılı değerlerle birlikte sosyalist anlayışıyla hem Türkiye'de hem de yurt dışındaki toplumsal olayları mercek altına alan ve çözümler arayan sol eğilimli aydınlar topluluğu olarak tanınmıştır.

Sinematek Derneği, 70'li yılların ortasına kadarki süreçte genel siyasi anlayıştaki yeri ve sinemanın gelişme yöntemlerini belirleyerek Sinematek'in bu yoldaki önemini vurgulanmaya yönelik çalışmıştır. Sinematek grubu; dönemin sinemasal yapısının problemlerini, ağır aksak düzendeki eksik gidışat öğelerini ortaya koymuş ve yetersiz durumlarını öne sürmüştür. 70'li yıllarda pekçok sinema dergisi de hayata geçmiştir. Bunlar arasında Yedinci Sanat, Gerçek Sinema,

Çağdaş Sinema, Militan Sinema vb. Yeşilçam Sineması'na alternatif olabilecek sayılan tüm dergiler Marksist, toplumsal gerçekçi sinemanın savunucusu olmuşlardır (Başgüney, 2009, s. 103). Sinematek'te görev yapmış olan Nezih Coş, 70'li yılların başlarında "Sinematek denince ilk akla gelen 50 kuruşa bir bardak çay içmek ya da onu bile içmeden sabahın akşamına kadar oturup sohbet edip, konforlu bir kafe atmosferinde bulunmaktır." Bu mekân, üyelerin ideal tanışma hatta dost olabilme, kaliteli zaman geçirme ortamı olarak tanınmıştır. Bu durumun Sinematek bakımından, kafeterya işletmeciliği olarak yansımaları ise sinema eğitimi veren böylesi bir kurumun yozlaşmasına neden olmuştur (Coş, 1973).

Ülkede 1971 darbesi sonrası siyasi dengelerin yitirildiği evrede sinematek faaliyet göstermesine rağmen 1976 yılından sonra tamamen etkinliğini yitirmiştir. Sinematek, global anlamda, ulus ve ötesinde düşün olanağı, etkinliği sunan ve sosyo-kültürel düzenin yeniden sağlanması, yeniliğin getirilmesine yönelik var olan sektörel düzenin eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmesine çalışmıştır. Türk Sineması'nda 60 darbesi sonrası özgürlükçü ortamın yarattığı "Toplumsal Gerçekçilik", "Halk Sineması", "Ulusal Sinema" gibi hareketlerden hiçbirinde Fransız Yeni Dalgası veya diğer ülke sinema akımlarında olduğu gibi sanatsal bir endişe gözetilmemiş veya yenilikçi bir yapılanma, sinemasal biçim ve özde yeni bir anlatım biçimine yönelme olmamıştır. Sinemada anlatım, konu değişimi, biçimsel ve öze yönelik yeni bir anlayış geliştirilmediği sürece yenilikçi bir akımın oluşamayacağı tabiidir. Var olan tüm bu oluşum hareketleri, Türkiye'de 1960 yılından itibaren siyasal ve toplumsal döneme ilişkin dalgalanmanın oluşturduğu "moda" kavramlardır.

Yerellik/Ulusallık Çatışması

Sinematek bir yandan dünya sinema mirasının baş yapıtlarını sansür uygulamalarına karşın, Türk Sineması'nın geleceğini yapılandırmak adına çalışırken, bir yandan da Yeşilçam Sineması'nın duygusal sömürü yapısına yönelik eleştirilerini gündeme getirmiştir. Genç Sinema oluşumunun girişimini destekleyerek gerek dergide gerekse gösterimlerinde yer ayırmıştır. Ulusal Sinema Hareketi'nin öncüsü Halit Refiğ'e göre Türk Sineması, yabancı sermaye kaynaklı bir sinema olmayıp Türk halkının doğrudan sinema izleme gereksiniminden doğduğunu ve emeğe dayanan bir sinema olması sebebiyle de bir halk sineması olduğunu belirtmiş, ulusal sinema anlayışının Batı hayranlığına karşıt bir duruş sergilediğine işaret etmiştir. Asıl odaklanması gerekenin ulusal sinema eksenindeki genel yapının örnekleminde ulusal olunabilmesi gerektiğidir (Tunca, 2010, s. 311). TSD ise Türk Sineması diye bir kavramdan söz etmenin yanlış bir düşünce olduğunu öne sürmüştü ve bu kavramın yok hükmünde olduğunu iddia etmiştir. Sinemasal açıdan bir dilin varlığından bahsetmenin de yanlış olduğunu ısrarla ifade etmiştir.

Dernek üyeleri, sanatsal değer taşımayan, değersiz konularla eşitsizlik düzenine dayanan yozlaşmış bir sinema sisteminin varlığının devam edemeyeceğini Yeni Sinema dergisiyle Yeşilçam'a karşı, Türk sanat sinemasının öncüllüğünde dünya sinemasının baş yapıtlarını ve evrensel sinema örneklerini desteklediklerini bildirmiştir. Türkiye'de politik ancak gerçekçi bir sinemanın yapılmasının olasılığı ve gerekliliğini savunmuşlardır. Sinematek Derneği üyelerinin o dönemde bu reformist yaklaşımı, yerleşik, ilerlemeden yoksun gelenekselci tutumdaki sistemin devamlılığına özgü karşıt ideolojileri tekrar gündeme taşımaları önemli bir gelişme olarak değerlendirilmiştir. Ulusal sinema hareketi ile dernek arasında oluşan tartışmalarda; Türk Sineması'nın halkın isteği doğrultusunda şekillendiği ancak film endüstrisinin çeşitli nedenlerden dolayı kendini geliştiremediği ileri sürülmüştür. Yeni Sinema dergisindeki yazılarda Türk Sineması'nın diğer ülke sinemalarından ayrı düşünülemeyeceği ve evrensel sinema değerlerine erişebileceği vurgulanmıştır. Ulusal Sinema savunucusu Halit Refiğ ise; Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan Türk Sineması'na yönelik ifadelerin bir yanılgıdan ibaret olduğu ve iyi filmi ancak ve ancak Batılılar yapar düşüncesinin

Türk Sineması'na bir yenilik kazandıramayacağı gibi Türk Sineması'nın dernek tarafından yok sayıldığına da bir kanıt olduğunu dile getirmiştir. Türk Film Arşivi'nin kurucusu ve Ulusal Sinema dergisinin yayın koordinatörü Sami Şekeroğlu, Halit Refiğ ve Metin Erksan'la birlikte Sinematek Derneği ile rekabete girmiş ve yabancı değerlerden ziyade yerli değerleri öne çıkarmayı öncelmiştir. "Yerli olmamak, vatandan ayrı düşünmek, kopukluk" gibi tutumlar sergileyen Türkiye'deki mücadele unsurlarını yok sayarak Batılı değerlerin savunucusu Sinematek ve aracılığıyla kültürel emperyalizmine maruz kalan yönetmenlere eleştiriler yapılmıştır. Sinematek'in ileri gelenleri ise; Türkiye'de dünya sinemasının baş yapıtlarını izlemeye, Batı kültürüne yakın durmanın ve anlamaya çalışmanın ve bu yönde istek bildiren izleyici kitlesinin görmezden gelinemeyeceği ve sanatsal kültürü kendi yerel yapımızla olgunlaştırmanın ve entegre etmenin asıl amaçlanması gerekliliği üzerinde durmuştur.

7 Temmuz 1966 yılında Sinematek Derneğince düzenlenen "Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Türk Sineması ve Geleceği" konulu açık oturumuna Duygu Sağıroğlu ve Halit Refiğ birlikte katılmıştır. Refiğ'in "Ulusal Sinema Kavgası" adlı kitabında Sinematek Derneği'ne karşı eleştirileri şu şekilde dile getirilmiştir: Kurucuları arasında sinema mesleğinden hiçbir kişinin bulunmadığı, Sinema Danışma Kurulu ve Sinema Şûrası'nda aldıkları tavır karşısında derneğe karşı tereddüt duyduğunu ve bu konuda yanılmadığını bildirmiştir. Oturum süresince Sağıroğlu ve Refiğ'in Türk Sineması'nın gerçeklerini ifade ettiklerini, Sinematek Derneği Başkanı Onat Kutlar ve dernek üyeleri Ali Gevgilili, Sezer Tansuğ'un asıl gerçekleri bir tarafa bırakıp Türk sinemacılarına ve özellikle de Refiğ'e

saldırdıkları belirtilmiştir. Oturumun münakaşa haline geldiği, toplum düşmanlarının sorgulandığı bir duruma evrildiğini de eklenmiştir. Bu nedenle de oturumu terk ettikleri belirtilmiştir. Türk Sineması'nın yararına birlikte çalışmalar yapma umudu böylelikle tükenmiştir ifadelerine yer verilmiştir. 27 Mayıs 1960 hareketinin sinemaya getirdiği canlılık ve umudun 10 Ekim 1965 seçimleriyle tasfiye olduğu sırada "sosyalist bir melodram yapıp, 10-15 bin lira kazanma bedelinin yolu açılmıştır" diyen TSD başkanı Onat Kutlar'ın sözleri Türk Sineması'nın ilerici kanadına karşı açılan savaşın ana felsefesini oluşturmuştur. "Ulusal Sinema Kavgası" adlı kitapta Sinematek'e karşı eleştiriler şöyle devam etmiştir.

Derneğin yayın organı Yeni Sinema dergisi ilk sayısında derginin yayınlanma amacının "Sinemanın ülkemizde tanınmayan baş eserlerinin gösterilerde öne çıkmasının yanı sıra genel anlamda bu eserlerin sinema sanatının anlaşılmasına katkı sağlayacak, araştırmacı, eleştirel bir kaynak olacaktır" denmektedir. Ancak derginin ikinci sayısında, "Türk Sineması sanat bağlamında diğer ülkelerin sinema sanatından uzak düşünülemez" ibaresi yer almıştır. Yeni Sinema dergisi, Türkiye ölçütlerinde olmayan ve universal sinema sanatı değerlerini öncelendiğini bu sayıda değiştirerek yayınlamıştır, denmiştir. Bu nedenle, sanatsal anlamda ivmelenen ulusal bir Türk Sineması'nın var olan evrensel mücadeleye iştirak edinceye kadar "Yeni Sinema" öncü bir dergi olarak sürdürülen savaşa izleyici kalmayacak ve bu duruşunu daha da ileri götürecektir. Açık oturumdaki münakaşa ve dergi yazılarından çıkan sonucu kitap; sinemanın evrensel bir sanat olduğu, sanatın değerlendirme biriminin Batı olduğu, iyi filmlerin Batı'da olabileceği, iyi film kriterlerine ulaşılmadıkça Türk filmleriyle ilgilenmenin manasız olacağı ve Türk toplumuna Batı kaynaklı filmlerin sevdirmesinin amaç olması gerektiği ve bu yönde çalışmaların anlam kazanacağı düşüncesi baskın bir biçimde dile getirilmiştir olarak yorumlamıştır. Bu düşüncelerin oldukça yanlış olduğunu Sağıroğlu ile Refiğ birlikte anlattıklarını dile getiren kitap, Türk Sineması'nı tahrip planında ısrar eden dernek yönetim ve üyeleri batıcılık adına Türk sinemacılarına yapılan barbarca tutum karşısında oturumun terk edildiğini yazmıştır (Refiğ, 2013, ss. 29-30).

Yeni Sinema Dergisi ise tüm eleştiriler üzerine, Yeşilçam Sineması'nda bir dönüşümün elzem olduğunu, tüm dünya ülkeleri sinemasında önemli ilerleme olurken, Türkiye'nin düşünce, anlayış ve beceri yönünden diğer ülke sinemalarından geride yer almayacağını ve sinemada ileri, uygar bir tutumun beslenmesinin gerekliliğini belirtmiştir. Bu amaçla Sinematek ve onun yayın kanalı Yeni Sinema, ilk sayısı ve izleyen sayılarında Türk Sineması'na ayrı bir özen göstermiş, dernekte organize edilen söyleşiler derginin sayfalarında yer almış, birçok sinema eleştirmeni, yazar, yönetmen Türk Sineması'nın farklı boyutlarını içeren yazılar yazmışlardır. Bununla birlikte "Türk Sineması Özel Sayısı" adı

altında yayımlanan sayılarda dönemin sinemasal özellikleri hakkında bilgiler verilmiş ve Türk Sineması'nın daha verimli olabilmesi adına çeşitli araştırmalara da yer verilmiştir (Başgüney, 2009). Dergi, Halit Refiğ'in derneğin batılılaşma yönelimiyle ilgili eleştirisine de Yeni Sinema'nın amaçlarını aşan bu konu hakkında yorum yapılmasının kendi işleyiş yapılarını zedeleyeceğini bildirmiş ancak Yeni Sinema'nın özellikle sinema sanatçılarının eğilimlerine yönelik söylem geliştirdiğini belirtmiştir. Yeni Sinema Dergisine göre, Türkiye'de yaşayan her aydının amacının ülkenin sorunları, toplumsal yapısı ve siyasi gelişmesine yönelik çaba göstermesinin gerektiğine vurgu yapılmıştır (Yeni Sinema, 1966, ss. 3-5).

Türk Sinematek Derneği, Yeni Sinema Dergisi'nde evrensel düzeydeki Türk filmlerinin yurt dışında tanıtımına ilişkin olarak çalışmaların nihayete erdiğini ve Türk Filmleri Haftası'nın ilkinin Sofya'da düzenleneceğini bildirmiştir. İkinci haftanın da Bükreş'te yapılacağını ve programın Romanya Sinemateki tarafından oluşturulup bildirileceğini ve Türk Sinemateki'nden Atilla Dorsay, Pervin Par ve Tuncan Okan'ın bulunduğu heyet, haftanın başarılılarını belirleyecektir denilmiştir (Rocha, 1968, s. 36). Türk Sineması'ndaki yaşanan düşünce farklılıklarının asıl sebebi, Yeşilçam yönetmen ve yapımcılarının, farklı bakış açısından ziyade kimlik çerçevesinde sınırlı kalması gerçeği yok sayma amaçlı Ulusal Sinema gibi siyasi ve ideolojik bir yapı oluşturarak yeni kavramlar yaratmasıdır (Evren, 2012, s. 58). Genç Sinema Grubu Sinematek'in entellektüel kimliğinden olumsuz etkilenen, Sinematek'in içerisinde yer almış ancak daha sonra oluşumdan kopan genç sinema gönüllülerinden oluşmuş bir kitledir. Bu karşıtlık durumu, Sinematek üyeleri ve grup üyeleri arasında heterojen bir yapıyı da oluşturmuştur. Ortak amaçları Türkiye'nin var olan sosyal, ekonomik, ideolojik durumuna reformist yaklaşımla iyileştirmeye yönelik sosyalist gelişme ve modernleşme girişimlerine inançlarıdır. Dernek yönetici ve üyeleri Onat Kutlar, Hüseyin Baş Türkiye İşçi Partisi'nin sosyalist devrimci eğilimini benimsemiş kişilerdir (Başgüney, 2013, ss. 162-163).

Sinemada Sosyalist Hareketin Siyasallaşması

60'ların sosyalist hareketi, dönemin nesnel gelişimine bağlantılı olarak, iki kanalda oluşmuştur. TİP ve Doğan Avcıoğlu yönetimindeki Yön dergisi. Dergi, daha sonraları MDD (Milli Demokratik Devrim) hareketine dönüşmüştür. TİP, ilk programında sosyalizm sözcüğünü kullanmayıp ekonomi ve ekonomik tahlillere dayalı olarak sosyalizmin gerekçesini kalkınma ve batılılaşmaya dayandırmıştır (Uygur, 1989). Bu süreçte ayrıca Cumhuriyet'e ilişkin bir ideolojik yaklaşımla, Kemalist düşünce hedefinde sınıfsız, imtiyazsız bir toplum hayaliyle kurulan Kadro dergisi, tarih yaklaşımı olmayıp ekonomik tahlilleriyle ön plana çıkan bir dergi formatında olmuştur. Dergide Yakup Kadri, Şevket Süreyya Aydemir edebiyatçı ve sanatçı kimlikler de yer almıştır. Resmi

tezlerden öğrenilen tarih yeniden yazılarak sınıfsal bilinci oluşturamayıp, 60'ların sol kanat kadroları eski ideolojik temelden hareketle köylülük ideolojisine yönelmişlerdir.

Gelişmemiş bir sınıfsızlığın kaderi olarak kendine özgü yöntemle yapılan solcu kanat, Cumhuriyet tarihinde, Kemalizm etkisinde kendini göstermiş ve bu yönde kendini sürekli yenilediği görülmüştür. Böylelikle, sosyalizm ve ekonomi kavrayışı Kemalizm'den etkilenmiş ancak, ne yazık ki, sosyalist hareket Marksist kuramın öncelediği sınıfsal bakış açısını kazandıramamıştır. Dönemin sol kanatı sınıf kavramından ziyade köylücülüğü, köyü benimseterek kendi ihtilalci, anti emperyalist halkçı ve devrimciliğini köylücü aydınları ön plana alarak ittihatçı kesimi siyasi alanın dışına itmiştir. TİP'in seçimlerdeki görece başarısı, sosyalist devrim tezine bir adım daha yaklaştırmış ancak sosyalizm anlayışındaki muğlaklık, bir tür ekonomik yorumla nitelenen kavramın devrim yerine adeta evrim tezi olarak algılandığını göstermiştir. TİP, leninizmi dışarıda bırakan bir sosyalist devrim teziyle, MDD'nin ise burjuvazi milliyetçi ideolojiyi sosyalist ideolojiyle harmanlaması, anti-emperyalist mücadelenin gerçek amaçtan uzaklaşmasına yol açmıştır. TİP'in özel sektör teşebbüs sisteminden kamu sektörünün hâkim kılındığı ancak özel sektörü de onayan politik iktidar hevesi toplumsal bir devrim süreci olarak algılanmadığı gibi kesinlikle başarısız olarak değerlendirilmiştir (Uygur, 1989).

Yön Dergi cephesinde ise Avcıoğlu; "Türkiye'de tüm sosyalistlerin bir arada olduğunu ancak anti-emperyalist milliyetçi mücadelede sosyalizme hazır olmayan, sağlam bir Atatürkçü geleneğe, önemli çevrelerden destek bulunmaktadır. Bu destek ancak gerekli bilgilendirmelerle ve zamanla gerçek bir yetkinliğe ulaşacaktır" (Küçük, 1980). Türkiye'de sol kanat, sınıfsızlığı ve kendine özgü olmayı dayatarak resmi tarih yerine zorunlu gerçeklerin 70'lerle aşılması için bir gelecek vadedememiştir. Böylelikle, küresel anlamda 68 hareketlerinin başladığı süreçte, işçi sınıfının partiyle dayanışma içerisinde olmadığı anlaşılmıştır. Türkiye'de 60'lı yıllara değin marjinal bir kitle olarak değerlendirilen sol kanat, 60 darbesiyle ulusal, anti-emperyalist ve kalkınmacı bir tutum sergilemiştir. Yükselen sosyalist hareketle, toplumun tümünü kapsayan devrim stratejileri ile ulusal kalkınmayı amaçlayan tartışmalar gündeme damgasını vurmuştur. Ancak, Türkiye için önerilen model, iktisadi kalkınmaya ilişkin devrim perspektifli bu tartışmalar, kültürel dönüşümün sağlanması hususunda yeterli katkıyı sunamamıştır. MDD görüşü, 60'lı yıllar boyunca anti-feodal, anti-emperyalist, yerli iş birlikçilere karşı duruş, bütün sınıfları kapsayan devrimci demokrat hareketin hakimiyetinde olmuştur (Uygur, 1989). Sosyalist kültürün edebiyat ve tiyatroyu önceleyen tartışmalı yapısı sinemanın arka planda kalmasına yol açmıştır. Dönemin sol hareketi genel hatlarıyla, kültür kavramına ideolojik yaklaşımı köylülüğün dramatize edilmesiyle sınırlı kalmıştır. Yaşar

Kemal, Erol Toy, Fakir Baykurt gibi romancılar, özellikle köy ve köy yaşamına ait somut ürünler geliştirmişlerdir (Ufuk ve Osman, 1995). 70'lerle birlikte, parti ve örgütlerin halkla kurdukları temas yetersiz kalmış ve eğitime potansiyelleri düşmüştür. Böylelikle, Kadro dergisiyle başlayan Kemalizm teorisi, bütünlüklü yapısından ayrılmıştır. Türkiye'deki 1960-71 yıllarındaki uyanış, 12 Mart 1971 yılındaki ordu darbesiyle son bulmuştur.

Genç Sinema

Türk Sinematek Derneği'nin kurulmasıyla faaliyetine başlayan genç sinema hareketi, Yeşilçam ve Hollywood'un toplumsal sorunları gizleyen sinema yerine, toplumdaki sınıfsal krizi öne çıkartan, düşük gelirli sınıfların haklarını dile getiren ve savunan, sorgulayan bir sinema önermesinde bulunmuştur (Kuyucuk, 2010, s. 74). Ancak dernekle fikir ayrılıkları sonrası grup, 1968 yılında Sinematek'ten ayrılmıştır. Hareketle aynı ada sahip "Genç Sinema" dergisi ilk sayısı ile birlikte, toplumsal eşitsizliğe karşı devrimci sinema anlayışını halka yaymayı, sosyalist bir dünya kurmayı amaç edindiklerini bildirmişlerdir. Yayımladıkları bildiriyle elli yıllık deneyimleri doğrultusunda Türkiye'de sinema olgusunun köktenci bir anlayışla ele alınması gerektiğini ve halk temelli, bağımsız bir sinema oluşturma niyetlerini dile getirmişlerdir. Anadolu'da sendikalara ve sol devrimci gruplara çektikleri belgesel ve kısa filmleri gösterme olanağı bulmuşlardır. 8 mm.lik filmleriyle genç sinemacılar, *Kanlı Pazar, 15-16 Haziran işçi eylemleri* vb. pek çok önemli olayın belgesel filmini toplumsal olaylar kategorisinde göstermişlerdir (Başgüney, 2009, s. 103). Kuruluşundan itibaren TSD ile birlikte hareket eden bu oluşum, kameralarla eyleme geçerek politize olmuş bir sinema eylemine girişmişlerdir. Dernek, genç sinemacıların sinemasal düşüncelerinin, politik bir eylem olduğunu ve böylesi bir sinema anlayışına karşı olduklarını belirtmiştir. 25-29 Haziran 1968 tarihleri arasındaki III. Hisar Film Yarışması ise olaylarla sona ermiş ve genç sinema grubu dernekten kopuş nedenlerini bu süreçte, karşıt bildirileriyle sunmuşlardır.

Dernekten ayrıldıktan sonra Genç Sinema, var olan sisteme karşı duruş sergileyerek biçimsel ve kurumsal işleyiş açısından devrimci tavrını devam ettirmiştir. Bir sinemasal duruş itibarıyla, ulusal bir yapının kendi dinamiğinde evrensel boyut kazanacağını vurgulamıştır. Dergi grubu aynı zamanda, ülkesinin gerçeklerine bağlı ve sanatçının eserini herhangi bir kaygı taşımadan özgür biçim ve ortamda yaratmasına yönelik bir ideoloji taşımıştır. Derneğin kendini gerçekleştirdiği alan Yeni Sinema Dergisi ve derneğin içinde olan Genç Sinema grubu ise var olan Türk Sineması'na eleştirel yaklaşarak devrimci sinemanın, geleneksel sistemden bağımsız bir şekilde örgütlenmesi gerektiği yönünde tavır alarak kısa film yapmaya yönelmiştir. Sinemayı devrimci bir mücadele alanı gören dergi, var olan eşitsizliklere karşı savaş açmış ve genç sinemacılara işleyiş hakkında bilgi vermiştir. Genç sinema

hareketi, olduğu dönemde etkin olamasa da grubun üyeleri, bir sinema dergisi yayınlamanın kimlik edinme açısından önem teşkil ettiğinin bilincinde olmuşlardır (Başgüney, 2009, s. 103). Genç Sinema'nın Sinematek'e ilişkin eleştirisi Yakup Borakas tarafından şöyle belirtilmiştir; "Sinematek'in görevi arşivcilikle sınırlı kalmamalıdır. Gerçek bir sinemanın var olmadığı bir toplumda, Sinematek gibi bir yapı, belli bir sınıfa gösteri sunarak görevini yerine getirmiş olmaz. Emekçilere, öğretmenlere, üye eşlerine dahi yapılan indirim yapılmamaktadır" (Barokas, 1969). Dernekte gösterilen filmlerin Amerikan Haber Merkezi ile ortaklaşa yapıldığını ve Sinematek'in emperyalist tutumunu gerekçe gösteren hareket, küçük burjuva kitlenin kendi devrimci siyasal görüşlerini önemsemediğini ileri sürerek ayrılma nedenlerini açıklamışlardır. Ancak söz konusu hareket, sahip olduklarını iddia ettikleri devrimci siyasal düşüncenin devrimci sinemadan yoksun adeta bir siyasal eylem olarak kaldığı görülmüştür. 60'lı yılların sonunda ülke nesnellüğünde, devrim perspektifinin hedefleri dergide şöyle sunulmuştur; "Kentsoylu bir toplumda, genç, kültür ve sanatın bağımsızlığı reddediliyor, aydın olmaktan geri duruluyor. Devrimci, sanatçı olunuyor" (Şalom, 1968).

Genç Sinema üyeleri Görüntü dergisine verdikleri röportajda; "Sanatın halk yararına, bağımsızlık, özgürlük yolunda, halktan ayrı düşünülmemeyeceği, kendi sınıflarının anti-tezini geliştirebilecek, kendini inkâr edip halka incek, köylüye incek aydınlar gereklidir" (Atayman, 1968). "Guevera'nın dediği gibi, aydın, aydın olarak intihar etmelidir. Sömürülen işçi, emekçi sınıflara karışmalıdır." Aydın olmayı adeta reddeden bir teori ne yazık ki gelişemeyip tükenmiştir (Ayça, 1968). Devrimci olmanın aydın olmakla beraber kullanılması ön planda tutulmuştur. Köylüleşmenin hedef olarak gösterilmesi ise o dönemde Çin'de ortaya çıkan kültür devriminin ve Mao'nun düşüncelerinin Türkiye'yi etkisi altına almasından kaynaklanmaktadır. Genç Sinema'nın herhangi bir teori üretememesi bile var olamaması için önemli bir etkidir. Genç Sinema'nın devrim çizgisi MDD ile bağdaşmıştır. Az gelişmişlik, feodallık, burjuvazi, anti-emperyalist mücadele, Kurtuluş Savaşı güzellemleri, SSCB Sineması'na yönelik övgü, halka dönük olmak vb.dir. Halkın beğenisini almayan hiçbir yapıt sanat olayı içerisinde yer alamaz (Bergman, 1968). Halka ulaşmak, halkın beğenisini kazanmak birincil hedeftir. Ancak, genç sinema nasıl bir sinema, ve sinemada neyin anlatılmasını hedeflediği ve devrimci sinemanın popüler, ticari ve politik sinema karşılaştırılmasında nerede yer aldığını vurgulaması gerekmektedir. 60'lı yılların sonundan itibaren başlayan devrimci sinema tartışmalarında, Genç Sinema hareketinin çıkışını ve o süreçteki üyelerinden Veysel Atayman şöyle anlatmıştır; "O zaman birer özne olarak biz, kendimizi o denli güçlü hissediyorduk ki, öznelikten birçok nesnel olguyu görememiştik. O zamanlardaki halimiz, İstanbul'da yaşarken

Vietnam’da bir kişiyle ya da Berlin’de bir öğrencinin Beat kuşağının bir parçasıymış gibi bütünsel hissediyorsun. Öyle ki hem evrensel hem de bir öznesin. Optimist bir havada hepimiz herşeyin değişeceğine inanmıştık. Mevcut olanın yanlışlığı, alternatiflerinin varlığı ve gerekliliği üzerine bir sarhoşluk diyebilirim”. Hareketin diğer bir üyesi Enis Rıza ise; “Devraldığımız hiçbir şey yoktu. Ne teorik, ne politik, ne kültürel ne de sinema olarak. Kısacası hiçbir miras yoktu. Yeni Türk Sineması’yla olan ilişkimizde çok hatalı olduğumuzu kabul ediyoruz. Ancak, politikanın bu denli peşinden gitmek ve bağımsız kalamamak, politik bir sinema üretmek yerine politikanın fiziksel aracı olmak başka bir şey”. Ahmet Soner ise; “60’lı yılların sonunda genç sinema dergisini çıkartmıştık, militan satış yaparak kazancımızı sağlıyorduk”. Enis Batur, “Ve sinema”da şöyle bir yorum yapmıştı; “Genç sinema dergisi, politik sinemadan yola çıkıp Mao’nun görüşlerine dek uzanmıştır. Çok iyi hatırlıyorum. Sinemadan hiç söz etmeden, son sayısında İTÜ ve siyasal sinema kulüplerinin yayınladığı Türkiye Devrimci Sineması adlı bildiriye yanıt, Vertov ve Belgesel Sinema, Sansür, Tan Oral’la sansür üzerine konuşma gibi yazılar vardı. 14. Sayıda Mao’nun Kültür çalışmalarında tek cephe isimli yazı, 13. ve 15. sayılarda ise Lenin’e ayrılmış beş sayfa bulunmaktaydı”. (Soner vd., 1996, ss. 25-34). Enis Rıza; “Şimdilerde, Genç Sinema’yı görsel bir vakanivüs bir süreç olarak görüyorum. Kısa filmler üretmek zamanı belgeledik, Genç Sinema’nın, herşeye rağmen sivil bir hareket olduğunu düşünüyorum. Bir hareketin sahip olması gereken en üst derecede kolektif bir ruha sahip olduğunu ve o süreçte, rekabetçi duyguların reddedildiği ancak insanların aralarında yardım ve fedakârlıkların olduğu bir zaman dilimiydi.”

Veysel Atayman ise; “Genç Sinema, tam anlamıyla bir sinema hareketi olmaktan ziyade belirli semptomların dışı vurmasından ibaretti. Anın doğaçlama yaşanmasına yönelikti. Hesaplaşılacak bir gelenek yoktu. Türkiye’de yalnızca sinemanın değil genel olarak, tüm kültür yaşamına ait bir sorundur o. Sanat geleneğinin oluşmadığı bir ülkede, dışarıda, Batı’da oluşmuş bir sanat geleneğinin izinden gitmek zorunda kalırsın. O zamanlarda Sinematek’te Yeni Dalga’nın filmlerini izlerdik ve hayran kalırdık.” (Soner vd., 1996, ss. 28-29). Bütünsel anlamda hareketin ürettiği filmlerin belgesel ağırlıklı olduğu, ancak yorum bakımından eksik olan bu çalışmalarda evrenselliğe ilişkin olarak gerekli araştırmayı ön planda tutmayarak, devrimci sinema deneyimlerini ve yabancı kısa film örneklerini incelemediği görülmüştür (Tanju, 1970). Genç Sinema Dergisi’nde yazılan yazılar ise ülke sinemasına ilişkin genellemelere dayalı, sinemanın ideolojik yapısı, popüler kültür olarak sinemanın izleyicideki etkisi, izleyicinin sınıfsallığı, ticari sinema-izleyici ilişkisi, gibi önemli sorunlar irdelenmemiştir. Bu hareketin bir sinema akımına oluşamamasına rağmen Yılmaz Güney’in 1971 yılında çektiği *Umut* filmi, hem Sinematek hem de devrimci sinema camiasında beğeni kazanmıştır. Güney,

devrimci sol sinemanın öncüsü olarak bilinmiş, sonrasında Zeki Ökten, Şerif Gören ve Erden Kıral gibi yönetmenler de çeşitli başarılı filmlere imza atmışlardır. Yeşilçam Sineması’nda da Güney, *Seyit Han* ve *Aç Kurtlar* gibi köy ve köylü, ağalık sistemine ilişkin erken dönem devrimci sinema örnekleriyle de izleyicilerin ilgisini cezbetmiştir.

Ülke sinemasındaki kargaşa ortamı her anlamda tüm hızıyla devam ederken, Türk Film Arşivi ile Türk Sinematek Derneği arasındaki tartışmalar dergiler boyutunda olmuş ve şiddetlenmiştir. Kulüp Sinema 7 yayın organının sahibi Sami Şekeroğlu, film dergisinde biz, “Hiç bir ülke sinemasından ‘tamamıyla yanayız’ veya ‘Ona tümünden karşıyız’ demiyoruz. Bizi ilgilendiren ülkeler değil, eserleridir. Bugün, yerli sinemamıza karşı gelmeyi yersiz görüyoruz.” diyerek Yeni Sinema’ya eleştirel göndermede bulunmuştur (Refiğ, 2009, s. 47). Yeşilçam’ı eleştiren tavrıyla Yeni Sinema Dergisi 70’li yıllara kadar hareketli bir müzakere ortamını yaratmış ve sayısız sinema gönüllüsü gence eğitim vermiştir. Dergi, 12 Mart 1971 Muhtırası’ndan sonra çok daha devrimci bir bakış açısıyla yazılan yazılara yer vermiştir. Nitekim bunun sonucunda ara ara sayılar çıkarsa da 1980 yılında tamamen yayın hayatına son vermiştir.

Siyasi Yapı ve Sinemada Sansür Tartışmaları

Türk Sineması, 1960-75 yılları arasında üretilen film sayısı bakımından altın çağını yaşamıştır. Birbirinin tekrarı konularıyla, risk kaygısı taşımamak adına olay örgülerinin tek model üzerinden ve tek tipleren star oyuncularla kendi izleyici kitlelerini oluşturmuş olan bu sistem, alt ve orta sınıfın popüler eğlence ortamını gerçekleştirmiştir. Türk Sineması, 70’li yıllara dek halkla kurulan sıcak ilişkiyi sürdürmüş, ancak 70’li yıllar, Türkiye’de çatışkılar dönemi olması nedeniyle ülke sineması da bu olumsuz koşullardan etkilenmiştir.

1961 Anayasası’nın tam zıttı bir düşünceyle 1982 Anayasası’na doğru sürüklenilmiştir (Esen, 2016, ss. 133-135). Bu süreç, özgürlüklerin ve engellemelerin, dostlukların ve düşmanlıkların doruğunda derinden deneyimlendiği yıllar olmuştur. 1970 tarihine kadar kesintisiz 30 sayı çıkaran Yeni Sinema, üye aidatlarının maliyeti karşılayamaması nedeniyle yayın hayatını sonlandırmak zorunda kalmıştır (Şalom, 2015). Sonrasında derneğin yayın faaliyeti, Filim70, Filim71, Filim 72 gibi her yıla özgü ve 1975 yılına kadar 48 sayı çıkartılarak sürdürülmüştür. 1970’li yıllarda da ideolojik anlamdaki kriz devam etmektedir. Bir taraftan da Yılmaz Güney ve Genç Sinemacılar grubunun ortaya attıkları, gerçekçilik bağlamında, siyasal, eleştirel içerikli filmler bir taraftan da klasik yeşilçam izleyicisi ve ticari öngörülü eserlerin sinemada yer bulması ki o dönem seks filmleri tüm salonlarda yerini almıştır. 1971 yılına gelindiğinde Sinematek’in etkinliklerinde azalma görülmüştür. 12 Mart Muhtırası sonrası, Sinematek izleyicilerini oluşturan muhalif aydınlar ve üniversite öğrencileri darbe koşullarından nasibini almıştır. 1974 yılı

sonunda politik yetke Süleyman Demirel tarafından AP, MHP, MSP ve CHP'den oluşan bir azınlık koalisyon hükümeti olarak görevine başlamıştır. Bu koalisyon döneminde de sinema salonlarının seks güldürü filmleriyle doldurulması yeniden şaşırtan bir gerçeklik olmuştur (Esen, 2016, ss. 137-162). Yapım ve konu bazlı sorunların arttığı bu evrede sansürden olumsuz olarak etkilenmemek adına yapımcılar, belli sahnelerin eklenmesini görev bilerek, filmlerin vizyona girmesine olanak sağlamıştır. Oluşturulan bu işleyişe de "döşeme" tekniği denilmektedir.

Bu evrede ayrıca "kahramanlık", "milliyetçilik", "Türklük", "Tarihsellik" konulu hatırı sayılır sayıda filmler çekilmiştir. Bu türde üretilen filmler toplumun sığındığı ortamlardır. Kıbrıs probleminin patlak vermesiyle ve Yunanistan ve ABD, NATO ülkelerinin uyguladıkları silah ve ekonomik ambargolar, ülkenin içsel sorunları ve bu sorunlarla mücadele eden halkı güçsüz ve çözümsüz hissettirmiştir. James Monaco'nun belirttiği gibi, filmin biçimsel yapısı devrimcidir, ancak içeriği, genellikle geleneksel değerlerin tutuculuğuna maruz kalmıştır. Sinemanın yansıttığı alan ile reel yaşamın pratiği iç içe geçmiştir (Çelik, 2016, s. 209). 61 Anayasası'nın 26. Maddesi düşüncelerin açıklanması ve yayılmasına ilişkindir. Bu maddenin I.Fıkrasında; "Herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir. Radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayımların izin sistemine bağlanmasına engel değildir." Hükmüne yer verilmiştir. Fıkra da radyo, televizyon sinema ve benzeri yöntemlerle yapılan yayınların izne tabi olduğu belirtilmiştir. 1961 Anayasası ve sansür rejimiyle olan bu hüküm durumunun bir geçerliliği yoktur. 26. Madde, sinema ve benzeri yollarla yapılan yayınların izin işlemine bağlanmasında engel görmemiştir. Belirtilen denetimin hangi merci tarafından uygulanacağı hususunda da bir direktif belirtilmemiştir.

TSD, sansüre ilişkin sorunlarla her daim karşı karşıya kalmıştır ve MC hükümetleri döneminde de bu sorunların dozu artmıştır. Dernek, 1975 yılı Şubat programında sansürü ele almış, daha sonraki süreçte de sansür kampanyasına ilişkin özel bir çalışma başlatacağını bildirmiştir. Sinematek Derneği'nin Ankara ve İstanbul şubeleri sansür kampanyasında verilen görevleri gerçekleştirmek amacıyla çeşitli girişimlerde bulunmuşlardır. Dernek, gündelik programın sonlandırılmasından sonra, rutin olarak devam eden film gösterisi ve söyleşilerle birlikte Tan Oral'ın "sansür" adlı söyleşisini yayımlamak ve açık oturum konusu olarak da "sansür" temasını seçmek üzere karar almıştır. Sansür üzerine Sinematek Derneği'nin sunmuş olduğu bildiri metninde; 1919 yılında Türk Sineması'nda ilk defa "Müebbiye filmine dair işgal kuvvetlerince uygulanmış olan sansür, elli yılı aşkın sürede "İş Vazife ve Salahiyetler Yasası"nın 6. Maddesine göre düzenlenmiş ve yönetmelik

gereğince, demokratik anlamda hiçbir gelişme gösterilmeksizin, hatalara devam edilmiştir. Bu yönetmelik, tamamıyla bir Polis Sansürü niteliğinde, yasaya uymayan suç ve yasaklama öğeleriyle oluşturulmuştur. Yönetmelikteki bu hükümler sinema sanatıyla ilgisi olmayan kişilerce onanmış ve global anlamda birçok eserin ülkeye girişini kısıtlamıştır. Komisyonca onanmış olan yönetmelik, kusura mahal vermeyecek düzeydeki eğitsel, belgesel, türdeki yapıtları da etkileyerek hem yabancı hem de yerli filmlerin izleyiciye ulaşmasında olumsuz etki yaratmıştır. Demokratik yaşamın en önemli unsurlarından ve ulusal kültür kavramlarından en önemlisi olan Türk filmlerinin yasaklanması eleştirelilikten uzak bir konumdadır.

Sansür, uzun yıllardan beri sinema dışında olmak kaydıyla hemen hemen her sahada kaldırılmıştır ve anayasamıza göre de yasaktır. Sanat, fikir ve yayın organlarının denetim mekanizması bağımsız yargı kuruluşları tarafından yürütülmektedir. TSD, sansüre ilişkin önerilerini şöyle ifade etmiştir:

1. Yeni bir yönetmelik hazırlanana dek, talihsizlik olarak değerlendirilen söz konusu yönetmelikle oluşan anlamsız baskıların sonlanması gereklidir.
2. Film Kontrol Komisyonları'nda görevli üyelerin sinema sanatı ve mesleğinden, kültür ve eğitim konularında uzmanlaşmış kişilerce oluşturulmalı, yeni yönetmelik yürürlüğe girinceye değin sansür konusundaki uygulama en kısa zamanda değiştirilerek ve polis sansürüne ilişkin olarak da İçişleri Bakanlığı'na bağlı kurumların Kültür Müsteşarlığı'na bağlanması yerinde bir karardır.
3. Bir film hakkında, kesin bir yargıya varılmadan önce film senaryolarına uygulanacak olan sansür uygulaması kaldırılmalı ya da kitaplaştırılmış senaryoların sansür edilmesi gibi mantık dışı bir girişimden vaz geçilmesi ve Anayasaya aykırı olan bu uygulamadan derhal geri dönülmesi gereklidir.

Ülkede uygulanan Sansür uygulamasına 2000'den fazla bilim adamı, aydın, sanatçı, gazeteci ve devlet adamının sinemacıların yanında yer alarak sansüre karşı hazırladıkları bildiriye kamuoyuna sunmuşlardır. Sansür konulu bir oturum düzenlenmiş ve oturuma Burçak Evren, Hikmet Gürtav (eski sansür kurulu üyesi), Vedat Türkali ve çeşitli kurum ve kuruluşların temsilcileri katılmıştır (Film, 1975). Konuya ilişkin oluşan anlaşmazlıklara bağlı olarak, Bakanlar Kurulu kararıyla, 26.08.1977 tarih ve 36. Maddesindeki önerge yeni bir tüzükle yürürlüğe girmiştir. "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük" ile, sansür zihniyeti farklılaşmamış ancak daha sert bir form içermiştir (Furat, 2014). Bakanlar Kurulu'nun 23.08.1983 tarihli ve 83/7006 sayılı kararı ile 1977 Sansür Tüzüğü yerini yeni yürürlüğe konulan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzüğe bırakmıştır. 2559 Sayılı Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu'nun 6. Maddesine göre, "film

sansürü” sistemi yeni değişimleri de barındırmıştır. Uygulama ile 16 yaşından küçük yaştaki çocuklar da koruma altına alınarak 23.08.1979’da sansür kurulunun belirttiği 16 yaşından küçük çocukların sinema salonuna girmesini engelleyen kanunun ülkemizde halen uygulanması da ayrı bir sorunlu konudur (Furat, 2014).

1979 yılının Şubat ayında “Türk Sinema Kurumu Yasa Tasarısı”na son biçimi verilmiştir. Bu tasarıda dikkat çeken; Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu’nun ilk maddesini kaldırıp, sansür düzenine son vermesi; ruhsat sistemi yerine beyanname sisteminin getirilmesi ve sansürsüz olarak gösterilecek filmlerde 18 yaşından küçüklerin ruh ve beden sağlığının korunmasına yönelik, film gösterimine ilişkin “Sınıflandırma Kurulu”nun oluşturulması tasarının kayda değer önemli yönüdür. Ancak bu girişim nihayete erememiştir (Furat, 2014).

1977 yılında darboğaza giren Türk Sineması, pozitif bir gelişme olarak 5 Kasım 1977’de sinemacılar, İstanbul’dan Ankara’ya “Sansüre Hayır” yürüyüşü gerçekleştirmiş ve çalışma şartlarının iyileştirilmesini talep etmişlerdir. Türk Sineması az da olsa toplumsal gerçekçi temalı filmlere imza atmıştır. Zeki Ökten’in Sürü (1978), Ömer Kavur’un Yusuf ile Kenan (1979), Erden Kıral’ın Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde (1979), Yavuz Özkan’ın Maden (1978) ve Ali Özgentürk’ün Hazal (1979) adlı filmleri başarılı sayılan filmler arasında yer almıştır.

Sinematek’in işlevsel amacını yitirdiği evrede, Sinematek kurucularından Jak Şalom; “Bir kurumsal yapı olarak Sinematek’in net bir siyasi tutumunun olduğunu söylemek zordur. Sinematek’in bir kuruluş olup olmadığı da tartışma konusudur. Şüphesiz geniş bir kitleye hitap eden, işini başarılı biçimde idame ettiren bir dernekti ancak duruşunun kurumsal olduğunu söylemek güçtür” demiştir. O kadar ki, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 darbelerinden sonra o denli sıkıntı çekmiş ve yılın ikinci yarısında da kapanmak zorunda kalmıştır. Sinematek’in politik tavrından ziyade Türkiye’nin siyasi konjonktüründe sol eğilimde yer alan, görüşlerin tartışıldığı bir mekân olduğunu söyleyebilirim” (aktaran Başgüney, 2009, s. 62). Bu yöndeki eğilimi ile dernek, kurumsal işleyişine karşıt olan bir politik arenanın kaygan yapısında işlevini sürdürmesi olağan değildir. Ancak şunu söylemeden geçmemiz de olası değildir. Sanat için yapılan her faydalı ve bilinçlendirmeye yönelik faaliyet politikadan bağımsız olarak değerlendirilmelidir. Bu perspektifte, Sinematek var olduğu evrede ufuk açıcı, akademik tandanslı ve Türk Sineması’nın gelişmesine odaklanmış bir kurum niteliğinde olduğu anlaşılmaktadır. Ancak umulan desteği de sağlayamayan TSD, bir taraftan kaçınılmaz nedenler, bir taraftan da programsız bir yol işleyişi ve Türkiye’nin kültürel-siyasal karmaşasına entegre bir yaklaşım izleyemediğinden amacına ulaşamamıştır (Scognamillo, 1998, s. 44).

Sinematek’in asal görevlerinden yalnızca biri olan yerli, yabancı sinemanın en önemli yapıtlarını bir arada seyirciyle buluşturmak olmuştur. Sanatsal ve kültürel aktarım mekânı olarak sinemateklere, evrensel düşünceyle hedeflenen bu tür yapılara kısıtlama getirilmemelidir. Sinematek, yerli film eserlerini ve yabancı film çalışmalarını, filmleri arşivlemekle de sorumluluk üstlenmiştir. Sinematek tarafından oluşturulan film koleksiyonu, aynı zamanda yapımcı için de yarar sağlamaktadır. Sinematek’in kapalı olduğu yıllarda, film yapımcıları, bir filmin kopyasının maliyet tutarının kat be kat fazlasını depo kirası ile sigorta taksiti ödeyerek bedel ödemişlerdir; yapılan bu ödemeler filmlerin yok olmasını engelleyememiştir. Oysa bir sinematekin varlığı, filmlerin kopyalarının varlığı demektir (İnceoğlu, 2001, s. 25).

Sonuç

Türk Sineması 1960 darbesi sonrası, ilk beş yıllık evrede, toplumsal gerçeklik hareketi çeşitli kırılmalar yaşamış ancak, öncüllerine karşıt bir durum sergileyerek hakikatin sinema aracılığıyla örneklendirilmesi üzerine yeni bir düşünce biçimini geliştirmiş ve teknik açıdan ilerleme kaydetmiştir. Gerçeklik hareketi olarak değerlendirilebilecek canlanma, yenilenme gibi değişimler sinemada bir akım oluşturamamış kısa bir süre sonra da etkisini yitirmiştir. Sinemanın bu evrede, böylesi kaotik, faşist karşıtı anlaşmazlıkların izlerini devasa bir değişimle film estetiği ve siyaset arasında bütüncül, somut ve etkin bir ilişki kurması devrim niteliğindedir. Türkiye’de 1960 darbesi sonrasında eleştirel bazlı, o zamana dek özgürce konuşulamayan sol görüşler gerçeklikle oluşturulan ılımlı tutum, düzenin tümüyle yok edilmesine yönelik olmamakla birlikte sorgulamayı önceleyen, uyum ve yarar sağlayan bir sanat ihtiyacının varlığını yansıtarak, sınıf çatışmalarının aza indirgenmesini uzlaşmacı bir tutumla, toplumcu-ilerici bir sınıfın varlığı ve “ilerici” bir yaklaşımla yapılandırılmış olmasına ilişkindir. Toplumsal gerçekçilik hareketinin cereyan ettiği bu süreçte çok sayıda yönetmen ve sinema emekçisi sinemaya dahil olmuştur. Türk Sinematek Derneği, gençlerin, ticari sinema dışında dünya sinemasının örnekleriyle buluşmasını sağlamış ve öğretici düzeydeki çalışmalarıyla akademik bir görev üstlenmiştir. Yeşilçam Sineması’nın siyasi iktidarın var saydığı kalıplamış tarzda eserlere yönelik bir işleyiş gerçekleştirdiği, toplumsal gerçeklik ilkelerinden uzak ve gerçek sinema yapıtlarına yabancı kaldığını belirtmiştir. Sinematek yazarları Yeşilçam Sineması’yla yakın ilişkileri olan “halk sineması”, “ulusal sinema” gibi akımlara karşı duruş göstermiştir. Bu grupların da Türk Sineması’na bir yarar sağlayamayacağını savunmuşlardır. Söz konusu yapılardan farklı bir sinema anlayışını güden ve çalışmada detaylı olarak yapısal varlığı hakkında bilgilerin aktarıldığı Türk Sinematek Derneği, gençliğin birey olarak toplumda rol edinme özneliği yönündeki gereksinimine cevap veren bir oluşum olmuştur. Bu süreçte genç kitle, karşıt düşünceyi önceleyen toplumsal

ve ekonomik boyutta nitelendirilebilecek kültür temelli bir oluşuma gereksinim duyduklarından sinemateki dinamik, çağdaş bir mekân olarak benimsemiş ve kaliteli zaman geçirdikleri bu yapıya yakın durmuşlardır. Sinemanın bu koşullarda önemli bir ihtiyacı karşılaması ise en güçlü gerçeklik olmuştur. Zamanın sosyo-politik konumundaki aydınlar ve gençler özne konumundadırlar.

Bu dönemde gerçekleştirilen film çalışmaları bir akım yaratmayı sağlayıcı kuramsal alt yapıyı oluşturamadığı, üslup ve biçimin sağlanamadığı, piyasa koşullarını önceleyen siyasal yetkeye paralel bir işleyişin olması nedeniyle bir sinema akımına dönüşemediği belirlenmiştir. Toplumsal gerçekçilik temalı filmlerin ise var olan toplum kuralları ve gerçekliklerini yansıttıkları ancak nitelik açısından sınırlı kaldıkları tespit edilmiştir. Sinematek'in o şiddetli, çatışkılı dönemde camiaya en önemli katkısı, sinemasever bir nesil, bilinçli bir sinema izleyicisi yaratmış olmasıdır. Ayrıca, Sinematek'in düzenlediği gösterimlerle, film üzerine oluşturulan tartışma platformuyla belirli bir izleyici kitlesine Avrupa sanat sineması, evrensel sinema film seçkileriyle buluşturduğu o dönem, önemli bir cazibe merkezi haline gelmesini sağlamıştır. Gösterilen eserlerde, izleyiciden eser süresince düşünmesini, sorgulamasını ve eserin sonunda da eleştiri bilincine ulaşması hedeflenmiştir. Sinematek, sanat sinemasını önceleyen ve ayrıca tüm tür sinema örneklerine de yer vermeyi amaçlayan programlar hazırlayıp izleyicilere sunmuştur.

Avrupa'da sanat sineması, Hollywood'un artan egemenliğine karşı bir direniş olarak gelişirken, Türkiye'de engel olarak görülen alternatif üretim biçimlerine ilişkin çaba sarf edilmiş ve kısa filmleri teşvik etmek için festivaller ve yarışmalar düzenlenmiştir. TSD, üyelerinin yıllık aidatlarıyla ticari gelirini sağlayan dernek, sinemaya dair film, fotoğraf, afiş, ses bandı, kamera vb. araçlarla yazınsal dokümanları biriktirerek, inceleyerek, koruyarak ve paylaşarak sinemanın bir sanat dalı olması için çaba sarf etmiş, önemini vurgulamış, koruyarak devam etmesini toplumun aydınlanması bilincini sorumluluk olarak görmüştür. Sinema kulüplerinin tüm faaliyetlerini 1960'lı yıllarda zirveye ulaşmasını sağlayan dernek, zamanın dergileri ile de yeni düşünce ortamının genişlemesi için çaba göstermiştir. Sinema sanatı o yıllarda tüm dünya ve Türkiye'de dönemselsel anlamda seri, yoğun ve akıcı bir o kadar da verimli geçiş yaşamıştır. Yeşilçam Sineması'na halkın yoğun ilgi gösterdiği ve sinemada önemli bir ticari ivmelenmenin olduğu bu dönem Türkiye'nin kendini evrensel anlamda aştığı yıllar olmuştur.

Sinematek üyeleri, sinemanın genel kültürüne derinlemesine hâkim olmalarına rağmen, kurgu, kamera vb. gibi sinemanın teknik alanlarında oldukça deneyimsiz kişilerden oluşmuştur. Devletin sinemaya karşı duyarsızlığı ve madden desteksiz oluşu ve zaman zaman sansür yoluyla uygulanan baskı, diğer bazı ülkelerde olduğu gibi, devlet-sinema ilişkisini etkilemiş

ve bu durum derneğin kurumsallaşmasının önünde bir engel oluşturmuştur. Sinematek çevresi, kültürel faaliyetlerin devlet tarafından merkezileştirildiğini ve desteklendiğini iddia etmiştir. Ancak, sağ eğilimli siyasi partiler tarafından yönetilen ülkede, devlet kurumlarının sinemaya ihmalkâr tutumları nedeniyle, dernek devlet kurumlarıyla müzakere etmemiştir. Sinematek, dünyadaki diğer benzer kurumlarla, özellikle Fransız Sinemateki ile karşılaştırıldığında, arşivleme ve koruma konularında yetersiz kalmıştır. Sinematek, gençlerin ve aydınların sinemaya olan sevgisi sayesinde ayakta kalabilmiştir. Sinematek, SSCB ve ABD çekişmesinden de olumlu yönde etkilenmiştir. Bu dönemde iki kutup ülkenin birbirine yakınlaşmasıyla gelişen politik hamleler, ideolojik boyutta yumuşama söylemlerinin başlamasıyla olmuştur.

1980'lerle birlikte, TSD ve benzeri kuruluşlar önemlerini yitirmiş ve yeniden düzenlenme sürecinde farklı roller edinmişlerdir. Bu süreçte değişen ve gelişen gereksinimlere uyum sağlama yönünde çeşitli yatırımlar yapan büyük şirketler ve bankalar, film gösterimleri, konferanslar, sergiler gibi kültürel etkinlikler düzenlemeyi amaçlayan kültür evleri kurmuşlardır. Bu oluşumlar, film gösterimleri, konferans, sergi, sohbet etkinlikleri vb. düzenlemişlerdir.

Özetle, Türk toplum düşüncesinin yansıması olarak Türk Sineması, pozitivizm ve sosyalizmin etkisinde kalmış, ticari zihniyet ve siyasete olan aşırı bağlılığı, yerlilikten ziyade Batıcılık vurgusu, kültüre ve toplumsal gerçekliğe sırtını çevirmesine neden olmuştur. Ancak, 60'lı yıllarda en popüler dönemini yaşayan Türk Sineması aynı zamanda geniş kitlelere de ulaşmıştır. Siyasal yetke aracılığıyla toplum, popüler imgelerle, itaat kavramı ve ahlâk anlayışıyla uyarılmıştır. Gerçekliğin belirli sembollerle ve toplumsal gerçekçi gösterilerin oluşumunda değişmesi gerekenlerin, duruş ve davranışlarla vurgulanmasına öncelik verilmiştir. Sinemada, dönemin mahrumiyetleri gösterilip tarihsel dönemleri hakkında da bilgi verilmiştir. Önemli bir aktarım aracı olan sinemaya ilişkin özensizliği ortadan kaldıracak olan bir Türk Sinemateki'nin kurulmasının her süreçte elzem olduğu anlaşılmaktadır. TSD, 1976 yılından sonra sinema sanatının paydaşları arasındaki ahengin yitirilmesiyle sanatsal çevresini daraltmış, ilk oluşum yıllarındaki Türkiye'nin ve Türk Sineması'na yönelik çaba ve hedeflerinde çöküntü yaşamaya başlamıştır. Sinematek'in dernek iç sorunlarının ve zamansal politik zemindeki bulanık ve düzensiz işleyişi bu perspektifte kapsamını daraltmasına neden olmuştur. İş yeteneği engellenen dernek, etkinliklerinin sınırlanmasına varıncaya kadar önemli bir darbe almıştır. TSD'nin diğer sinema oluşumlarıyla yaşadığı tartışmalı bir geçmiş ve dernek içinde yaşanan düşünce anlaşmazlıklarının da farklı boyutlara ulaşmasıyla 80'lerin başında işlevini yitirmeye başladıktan sonra 80 darbesiyle varlığı tamamıyla sona ermiştir. Günümüzde halen gereksinimi hissedilen bu oluşumun Türkiye için gerekliliği

yok sayılmayan bir gerçekliktir. TSD ayrıca bugüne dek Uluslararası İstanbul Film Festivali olarak çalışmalarını sürdürmüştür.

Sinematek, kuruluş değerleri ile tekrardan 2021 yılında yeniden hayata geçmiş ve Sinematek Sinema Evi adıyla, Alman Dışavurumculuğu'nu konu alan bir programla yayın hayatına başlamıştır. Sinematek Sinema Evi, geleneksel Sinematek'le aynı doğrultuda faaliyetlerini sürdürmeyi ve daha yıllarca sinemasal bir misyon yüklenerek yoluna devam etmeyi amaçlamaktadır. Günümüz arşivcilik tekniklerine uygun yapılandırılan, randevuyla hizmet veren kurum, sinemaya ilişkin film ve benzeri ayrıca film dışı malzemeleri korumak ve ulaşılabilirliğini sağlamak üzere misyonunu sürdürmektedir. Kurum, film sohbetlerinin tarafsız bir temelde oluşmasına olanak tanımakta, seminer eğitim ve atölye çalışmaları yapmakta ve alana ilişkin yayınlar yayımlamaktadır. Güncel yerleşik Sinematek'in yanı sıra sanal ortamda işlevselliğini sürdüren, Sinematek-tv, yıllık olarak belirlediği ücret dahilinde sinema araştırmacılarına ve sinemaseverlere eğitim-öğretim ve araştırma olanağı sunmaktadır. Kanal ayrıca, sitede bulunan arşivi, sinema sanatına ilişkin söyleşi, yazılı doküman ve film, dergi ve gazeteleri de barındırmaktadır. Sinematek.org web kanalı ve Sinematek Sinema Evi sinemaya ilişkin farklı türde eğitim, atölye ve etkinliklerle aslına eşdeğer tarzdaki yaklaşımlarıyla "Film Okulu" olarak da hizmet vermektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The author declared that she did not use an AI-supported application for this work.

Kaynaklar

- Akerson, T. (1966). Türk sineması'nda eleştiri. *Yeni Sinema*, 1(3), 35-37. https://sinematek.tv/wp-content/uploads/2020/03/yenisinema_3.pdf
- Atasoy, F. (1968). Silah başına. *Genç Sinema*, (3), 7-8. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1968-sayi-3/>
- Atayman, V. (1968). Devrimci sinema. *Genç Sinema*, (1), 10-11. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1968-sayi-1/>
- Ayça, E. (1968). Sinemayı yeniden icad etmek. *Genç Sinema*, (1), 13-14. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1968-sayi-1/>

- Barokas, Y. (1969). Sinematek kongresini bekliyoruz. *Genç Sinema*, (11), 2. https://sinematek.tv/wp-content/uploads/2022/12/gencsinema_11.pdf
- Başgüney, H. (2007). *Sinematek (Turkish Cinémathèque Association): Cinema and political debate in Turkey between 1965-1980* (Thesis No. 206498) [Master Thesis, Boğaziçi University]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. (In English).
- Başgüney, H. (2009). *Türk Sinematek Derneği-Türkiye'de sinema ve politik tartışma*. Libra.
- Başgüney, H. (2013). *Türk Sinematek Derneği-Türkiye'de sinema ve politik tartışma* (2. Baskı). Libra.
- Batur, E. (1985a). *Alternatif aydın*. Hil Yayınları.
- Batur, E. (1985b). Sinema için mecnun. *Ve Sinema*, (1), 11-14. <https://sinematek.tv/ve-sinema-1985-sayi-1/>
- Behramoğlu, A. (1968). Sanat üzerine soruşturma. *Ant*, (67), 15-66.
- Bergman, İ. (1968). Sanat olayı ve halk. *Genç Sinema*, (2), 9-11. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1968-sayi-2/>
- Birecikli, Ü. (1968). Kısa film yapımı. *Görüntü*, (5), 29-32. <https://sinematek.tv/goruntu-1968/>
- Çelik, M. (2016). *Politik sinema*. Gece Kitaplığı.
- Çeviker, T. (2006). *Onat Kutlar kitabı*. Türsak.
- Coş, N. (1973). Sinematek ya da Ciné-Café. *Yedinci Sanat*, (5), 3-12. https://sinematek.tv/wp-content/uploads/2022/12/yedinci-sanat_5.pdf
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında akım araştırması* (3. Baskı). Phoenix.
- Daldal, A. (2003). *Art, politics and society: Social realism in Italian and Turkish cinemas*. Isis Press. (In English).
- Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. Homer.
- Erdoğan, N. (1998). Narratives of resistance: national identity and the ambivalence in the Turkish melodrama between 1965 and 1975. *Screen*, 39(3), 259-271. <https://doi.org/10.1093/screen/39.3.259> (In English).
- Esen, Ş. K. (2016). *Türk sinemasının kilometre taşları*. Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (2012). Kan davası gibi. *Modern zamanlar*, (26), 58.
- Filim. (1975). Sansür kampanyası. *Filim*, (49), 3-4. <https://sinematek.tv/filim-75-sayi-49/>
- Furat, E. (2014). *Yönetmen olarak Yılmaz Güney filmlerine uygulanan sansür olgusu* (Tez No: 389787) [Yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Genç Sinema. (1969). Hisar günlüğü. *Genç Sinema*, (8), 2-7. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1969-sayi-8/>
- İnceoğlu, M. Ç. (2001). *Bir kültür kurumu olarak sinematekler* (Tez No. 387052) [Yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Karadoğan, A. (2010). *Sanat sineması üzerine yaklaşımlar ve tartışmalar*. D Basım Yayım.

- Kayalı, K. (1998). *Sinema bir kültürdür*. Alaz Yayıncılık.
- Küçük, Y. (1980). *Türkiye üzerine tezler-1*. Tekin Yayınevi.
- Kutlar, O. (1967). Türk Sineması niçin olumlu çıkışı yapamıyor. *Ant*, (11), 5-14.
- Kutlar, O. (1968a). Ulusal Türk sineması için alan araştırmaları: 2 kısa filmin gücü. *Yeni Sinema*, (17), 28-45. <https://sinematek.tv/yeni-sinema-1968-sayi-17/>
- Kutlar, O. (1968b). İkinci raund. *Yeni Sinema*, (19/20), 9-10. <https://sinematek.tv/yeni-sinema-1968-sayi-19-20/>
- Kutlar, O. (1985). Tarihsel gelişme hükmünü veriyor. *Ve Sinema*, (1), 15-24. <https://sinematek.tv/ve-sinema-1985-sayi-1/>
- Kutlar, O. (1991). *Sinema bir şenliktir*. Can Yayınları.
- Kuyucuk, E. Ş. (2010). *Türk Sinemasının kilometre taşları* (2. Baskı). Agora Kitaplığı.
- Onaran, P. Ş. (1994). *Türk Sineması* (I. Cilt). Kitle Yayıncılık.
- Özdemir, M. (2010). Nitel veri analizi: sosyal bilimlerde yöntem bilim sorunsalı üzerine bir çalışma. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/113287>
- Özkan, H. (2001). *Türkiye’de film arşivciliği sorunları ve arşivciliğin Türk sinema ve televizyonuna etkileri* (Tez No. 113064) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Öztürk, S. (2009). Kültür emperyalizmi ve modernleşme kuramları açısından Türkiye’de sinema üzerine notlar (1896-1939), *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, 14(27), 157-181. https://drive.google.com/file/d/1bH8xn8Mg4OM0b-YEMLx_hjniOJVpUJTQ/view?usp=sharing
- Refiğ, H. (2009). *Ulusal sinema kavgası* (2. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal sinema kavgası* (3. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Rocha, G. (1968). Yeni sinema ve yaratmanın serüveni. E. Ayça (Çev.), *Yeni Sinema*, (21/22/23), 32-45. <https://sinematek.tv/yeni-sinema-1968-sayi-21-22-23/>
- Şalom, J. (1968). Bir. *Genç Sinema*, (1), 8-9. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1968-sayi-1/>
- Şalom, J. (1969). Genç sinemacılar neden Hisar’a karşı çıktılar ya da her seçim siyasaldır!. *Genç Sinema*, (8), 9-13. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1969-sayi-8/>
- Şalom, J. (2015). İşçi filmleri, öteki sinemalar. F. Başaran (Ed.), *Bir sinema serveti: Fransız Sinemateki* (ss. 279-290) içinde. Yordam Kitap.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk sinema tarihi*. Kabalıcı.
- Soner, A., Atayman, V., & Rıza, E. (1996.). Genç sinemacılarla söyleşi. *Görüntü*, (5), 25-34. <https://www.goruntudergi.com/goruntu-arsiv>
- Tanju, M. (1970). Genç sinemacı ve belgesel film. *Genç Sinema*, (11), 3-4. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1970-sayi-11/>
- Tunca, Ç. (2010). Yücel Çakmaklı için. A. Şen (Ed.), *Türk Sinemasında yerli arayışlar* (s. 311) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ufuk, A., & Osman, M. (1995). Türkiye’de devrimci sinema tartışmaları-1, *Görüntü*, (4).
- Uygur, C. (1989). Demokratik devrim: Perspektifsizlik mirası-1, *Gelenek*, (27). <https://gelenek.org/demokratik-devrim-perspektifsizlik-mirasi-i/>
- Yeni Sinema. (1966). Ellinci yıla önsöz. *Yeni Sinema*, (3), 3-5. <https://sinematek.tv/yeni-sinema-1966-sayi-3/>
- Yeres, A. (1968). Neden kısa film. *Yeni Sinema*, (19/20), 29. <https://sinematek.tv/yeni-sinema-1968-sayi-19-20/>
- Yeres, A. (1970). Hisar üzerine özeleştirisi ve soruşturma. *Görüntü*, (7), 1-9.