

Türkiye’de Film Arşivlerinin Gelişim Süreci ve TSA Örneği

Barış SAYDAM*

Öz

Türkiye’de 1960’lı yıllara kadar film arşivciliği depolarda filmlerin üst üste saklanmasıyla ibarettir. Modern anlamda Sinematek ya da film merkezi gibi kurum ve kuruluşlar yoktur. 1959 yılında İstanbul Belediyesi tarafından negatif filmlerin saklandığı depo yangınıyla birlikte filmlerin tek bir mekanda saklanması yeterli olmadığı ortaya çıkar. 1960’ların ortalarında Türk Sinematek Derneği ve Türk Film Arşivi kurulur. Birbiriyle rekabet içerisindeki bu iki kurumun faaliyetleriyle birlikte Batılı anlamda film arşivciliği çalışmaları da başlamış olur. 2000’li yıllarda ise internetin yaygınlaşması beraberinde dijital arşivlerin de ortaya çıkmasını sağlar. Özel kuruluşların, üniversitelerin, müzelerin ve devletin bu alandaki öncü rolü Türkiye’deki arşiv çalışmalarının da ilerlemesine katkıda bulunur. Bütün bu sürecin bir sonucu olarak 2014’te Türk Sineması Araştırmaları Merkezi kurulur. Merkez, fiziksel arşivin yanı sıra akademik ve yenilikçi bir yaklaşımla birlikte önemli bir dijital arşiv ve veritabanı projesi de başlatır. Web sitesi üzerinden kullanıcılara açılan merkezin çalışmaları diğer taraftan Türkiye’deki film arşivlerinin geldiği noktayı ve film arşivciliğinde yaşanan sorunları işaret etmesi anlamında da önem taşır.

Anahtar Kelimeler: Film arşivleri, Türk Sinematek Derneği, Türk Film Arşivi, Dijital arşivler.

* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi. bar_saydam@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-4344-2613.

Development Process of Film Archives in Turkey and “TSA” Example

Bariş SAYDAM

Abstract

The film archiving to 1960 in Turkey consists of storing movies on end. In the modern sense, there are no institutions and organizations such as “Sinematek” or movie center. With the warehouse fire in 1959, where negative films were stored by the Istanbul Municipality, it turns out that it is not enough to keep the films in a single location. In the mid-1960s, the Türk Sinematek Derneği and Türk Film Arşivi are established. With the activities of these two institutions, which compete with each other, film archiving studies in the Western sense have also started. In the 2000s, the widespread use of the internet leads to the emergence of digital archives. Private organizations, universities, museums, and the state’s leading role in this field contribute to the advancement of archival work in Turkey. As a result of all this process, the Center for Turkish Cinema Studies (TSA) was established in 2014. In addition to the physical archive, the center also initiates an important digital archive and database project with an academic and innovative approach. The Center also important in terms of understanding the current situation and the problems of the film archives in Turkey with the opening of its works through the website.

Keywords: Film archives, Turkish Sinematek Association, Turkish Film Archive, Digital archives.

Giriş

Osmanlı döneminde filmlerin arşivlenmesine yönelik ilk çalışmalar Müdafaa-yi Milliye Cemiyeti ve Merkez Sinema Dairesi’nin Birinci Dünya Savaşı döneminde ve sonrasında çektiği filmleri korumak suretiyle başlar.¹ Savaştan sonra İstanbul’un işgali sırasında Cemiyet’in ve ordunun sinema ekipmanları ve çekilen filmler, dağılmaması amacıyla yarı resmî bir dernek olan Malul Gaziler Cemiyeti’ne devredilir.² Cumhuriyet dönemine geldiğimizde, Askeri Müze’deki tarihî açıdan önem taşıyan belge filmler ve Malul Gaziler Cemiyeti’ndeki uzun metrajlı yapımlar Türk Silahlı Kuvvetleri’ne bağlı Ordu Foto Film Merkezi Komutanlığı’na aktarılır. Müdafaa-yi Milliye Cemiyeti’nin ve Merkez Sinema Dairesi’nin Osmanlı döneminde çektiği filmler uzun süre Ordu Foto Film Merkezi’nde saklanır.

Cumhuriyet dönemine geldiğimizde ise bu dönemde devlete bağlı arşiv faaliyetleri içerisinde bulunan en önemli kurum, 7 Haziran 1920’de kurulan ve sonrasında pek çok kez isim değişikliğine uğrayan Matbuat ve Umum Müdürlüğü’dür.³ Kurum, özellikle Cumhuriyet’in ilk yıllarında ve İkinci Dünya Savaşı döneminde pek çok haber filmi çeker. Çekilen haber filmlerinin büyük bir bölümü Cumhuriyet’in ilke ve inkılaplarını geniş kesimlere yaymak amacıyla yapılan haber ve propaganda filmlerinden oluşur.⁴ Bu dönemde Matbuat ve Umum Müdürlüğü’nün yanı sıra Kemal Film, İpek Film ve A.D.S. Film Şirketi gibi işletmeler de haber filmleri çeker. Çekilen filmlerin sayısının artması aynı zamanda filmlerin saklanmasıyla ilgili problemleri de beraberinde getirir. Osmanlı’nın son döneminde olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de filmlerin arşivlenmesine ve uygun koşullarda saklanmasına yönelik bir bilinç geliştirilmemiştir. Filmlerin arşivlenmesine yönelik çabaların tamamı filmlerin depolarda tutulmasıyla sınırlıdır. Ancak film çeken kurumların hepsi depo kiralayacak durumda değildir. Türkiye’nin ilk özel haber ajansı olan A.D.S. Film Şirketi’nin İkinci Dünya Savaşı sonrasında çekmiş olduğu bütün negatif filmler atılarak gümüş yapımında kullanılmak üzere

-
- 1 Müdafaa-yi Milliye Cemiyeti, Birinci Balkan Savaşı sırasında kurulur. Ancak kurumun esas çalışmaları ve öne çıkması Birinci Dünya Savaşı yıllarına denk gelir. Film ve tiyatro gösterimleri, sergi, hayır etkinlikleri vb. çalışmalarda bulunan Cemiyet, bu şekilde elde ettiği gelirleri yaralı askerlere, savaş mağdurlarına ve yoksullara dağıtır. Harbiye Nezareti tarafından da desteklenen kurum, aynı zamanda film üretimi konusunda da çalışmalarda bulunur. 1917 yılında *Casus* isimli uzun metrajlı film ve *Bican Efendi Belediye Müfettişi* isimli orta metrajlı güldürü ile kurum ilk filmlerini gerçekleştirir. İ. Arda Odabaşı, *Milli Sinema: Osmanlı’da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017, s. 37.
 - 2 BOA. İ.DUİT, 116/19 (22 Kasım 1919). Ayrıca bkz. Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2013, s. 60.
 - 3 Bkz. Mehmet Sağnak, *Pelikül Haberler*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2016, s. 109-118.
 - 4 1979 yılında yapılan özel bir protokolle birlikte devlet adına film yapımıcılığı görevi devlet kanalı olan TRT’ye devredilir. Bu kapsamda, kurumun teknik teçhizatı TRT’ye, çekilen filmler ise Kültür Bakanlığı arşivine bırakılır.

eritilir.⁵ Pek çok kurum ve şirket de kapandıktan sonra arşivlerini elden çıkarma yoluna gider. Bu dönemde ne devlet ne de özel kurumlar mevcut film arşivlerini toplama ya da saklama yönünde bir refleks geliştirmez. Bu refleksin gelişmemesi ve çekilen filmlerin ne şartlarda depolandığına dikkat edilmemesi beraberinde trajik sonuçlar da doğurur.

İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar Türkiye’de yerli film üretimi çok fazla olmasa da bu dönemde çeşitli şirketler yurt dışından film ithalatı yapar. Getirilen filmlerin gümrükten geçtikten ve sinema salonlarındaki gösterimi bittikten sonra depolanması gerekir. Bu yüzden de özellikle o dönemde film ithalatı yapan Stelyos Film gibi şirketler Galata ve Sirkeci’deki hanları kullanır. 18 Ocak 1931 tarihinde Yorgi Istalyos’un sahibi olduğu Stelyos Film’in Agopyan Han’daki deposunda büyük bir yangın çıkar. Şirketin ithal ettiği filmlerden birinin denemesi sırasında makaraların alev almasıyla başlayan yangında yedi kişi ölür, sekiz kişi de yaralanır.⁶ Bu olaydan bir yıl sonra İstanbul Belediyesi ithal edilen filmlerin daha sağlıklı bir ortamda saklanması yönünde bir karar alır. Yangından sonra film ithalatçılarının yurt dışından getirdiği filmlerin belediye tarafından tahsis edilen Fatih ve Kılıçlı medreselerinde depolanması uygun görülür.⁷

İstanbul Belediyesi, 1949 yılına gelindiğinde ise nitrat tabanlı olduğu için yangın çıkarma riski olan her türlü filmin şehir içerisindeki depolarda saklanmasını yasaklar.⁸ Ancak film şirketlerinin Galata, Karaköy, Sirkeci, Beyoğlu ve Tepebaşı gibi semtlerde bulunan depolarındaki filmlerin saklanacağı yer belli değildir. Ayrıca film şirketleri filmlerin saklanması için yapılacak yeni bir binaya para vermeyi kabul etmez. Sinemacılar buna gerekçe olarak 14 Nisan 1930 tarihli resmî gazetede yayımlanan belediye kanununu örnek gösterir. Kanunun ilgili maddesi gereğince “infilak edici maddeler taşıyan her türlü malzemenin belediye depolarında saklanması” gerekliliği belirtilmektedir.⁹ Yasa, bunun sorumluluğunu belediyelere vermiştir. Bunun üzerine İstanbul Belediyesi 1951’de Hasköy yolundaki Aynalıkavak’ta bulunan tarihî mezarlığın yanındaki Emlak Müdürlüğü’ne ait eski binayı filmlerin depolanması için sinemacılar tahsis eder. Ancak bu eski binada yangına karşı hiçbir önlem alınmamıştır. Bina, modern anlamda film depolamak ve arşivlemek için gerekli olan teknik imkânlardan yoksundur. 1959’da içerisinde İpek Film, Kemal Film, Lale Film, Ha-Ka Film ve Halk Film gibi sinemamızın ilk döneminden itibaren film üreten çeşitli şirketlerin

5 Saġnak, *Pelikül Haberler*, s. 124.

6 “Agopyan Hanı Faciası”, *Cumhuriyet*, 22 Ocak 1931, s. 1.

7 “Sinema Filimleri Fatih’te Kurşunlu Medresesinde Depo Edilecek”, *Akşam*, 22 Şubat 1932, s. 3.

8 Alican Sekmeç, “İstanbul Belediyesi Film Deposu Yangını”, *Altıyazı*, sy. 67, Kasım 2007, s. 60; Rifat N. Bali, *Bir Kıymın, Bir Talanın Öyküsü II*, İstanbul: Libra Kitap, 2020, s. 55.

9 1580 Sayılı Belediye Vazifelerine Mütteallik Kanunu, Madde 7, *Resmî Gazete* 1471, 14 Nisan 1930.

filmlerinin depolandığı binada yangın çıkar. Deponun bekçisinin yaktığı sigara önce binanın müstemilatında yangına neden olur, sonra da yangın yayılarak bütün binayı sarar. Toplamda on dokuz şirketin çektiği filmlerin negatifleri depo yangınında yok olur.¹⁰ Bu yangında yanan filmlerin büyük bir bölümü hâlâ Türk sinemasının “kayıp filmleri” arasındadır. *Milliyet* gazetesinde çıkan haberde depo yangınında yanan filmler arasında Atatürk’e ait ilk sesli filmlerle birlikte Kemal Film adına Muhsin Ertuğrul’un yönettiği ilk dönem yerli yapımların da olduğu bilgisi paylaşılır.¹¹ Yangın sonrasında Erdoğan Tokatlı, film şirketleri sahipleriyle görüşmelerinden sonra yazdığı bilançoda ise Kemal Film’in 27 filminin birden yangında yandığı aktarılır. Bununla birlikte Fitaş Film 800 kopya, Lale Film 843 kopya, Ha-Ka Film ise 325 kopya ithal filmi yangında kaybeder.¹² Üstelik bu filmlerin bir kısmı sigortasızdır.

Bu yangından sonra sinema tarihçisi Nijat Özön, Türkiye’de bir Sinematek kurulmasının gerekliliğinden söz eden bir yazı yayımlar. Yazısında Özön, ticarî kaygılar ve güvenlik endişelerinin yanı sıra başka bir noktaya daha vurgu yapar. Özön’e göre 1959 yılındaki depo yangını, filmlerin sonraki kuşaklara aktarılması ve “sinema kültürü yayan” bir yapıya geçiş anlamında milat olabilir.¹³ Bunu fırsata çevirerek Batı’daki örnekleri gibi sinema kitaplığı, belge ve fotoğraf arşivi, sinema salonu, konferans ve derslikleri olan daha bütünlüklü bir konsept düşünülmelidir. Özön’ün Türk sinemasındaki filmlerin bir Sinematek etrafında muhafaza edilmesini öneren yazısı bundan sonraki dönemin de habercisidir. Bu anlamda 1960’lı yıllardan önceki süreç Türkiye’de film arşivciliğinin ve profesyonel arşivleme tekniklerinin henüz yerleşmediği bir dönemi kapsar. Türkiye’de Batılı anlamda Sinematek ve film merkezlerinin kurulması ise 1960’ların ortalarını bulacaktır.

I. Türkiye’deki İlk Film Arşivleri

Nijat Özön’ün Sinematek tarzı bir kurumun kurulması yönündeki yazısı, sadece depo yangınlarını kapsamaz. Özön ve o dönemdeki sinema yazarları, Türk sinemasında 1960’lara kadar üretilen filmlerin büyük bir çoğunluğunu “estetik anlamda geri kalmış”, seyircinin çeşitli duygularını sömürerek ticarî başarı elde etme amacı dışında herhangi bir amaç taşımayan bir tür “kaçış sineması” olarak görür.¹⁴ Özön’e göre Lütfi Akad ve Yılmaz Güney Türk sinemasının “kaliteli” ve

10 Sekmeç, “İstanbul Belediyesi Film Deposu Yangını”, s. 60-65; Burçak Evren ve Öztürk Birdal, “Kent Efsanesine Dönüşen Bir Olay”, *Düşünen Şehir*, sy. 7, Ekim 2018, s. 60-72; Erdoğan Tokatlı, “Can Çekişen Türk Filmleri Endüstrisi Yanarak Öldü”, *Pazar Postası*, 26 Temmuz 1959, s. 13-14.

11 “Gelecek Sezon Sinemalar Film Sıkıntısı Çekecek”, *Milliyet*, 22 Temmuz 1959, s. 1.

12 Tokatlı, “Can Çekişen Türk Filmleri Endüstrisi Yanarak Öldü”, s. 13-14.

13 Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları I*, Ankara: Kitle Yayınları, 1995, s. 302-306.

14 Özön, *Karagözden Sinemaya*, s. 159.

“nitelikli” filmlere geçiş yapmasında birer başlangıç noktası oluşturur. Sinema tarihi, onların eserleri ve onları takip eden yönetmenler etrafında şekillenir. Onların çabası Türk sinemasını özgünleştirmiş, uluslararası anlamda Türk sinemasına başarı kazandırmıştır. Özön’ün bahsettiği yönetmenleri bir sanat sineması geleneği çerçevesinde değerlendirmesi, öte taraftan sektördeki diğer yönetmenlerle Özön ve onun çevresindeki sinema yazarlarının da ayrışmasına neden olur.¹⁵

25 Ağustos 1965’te Onat Kutlar başkanlığında Türk Sinematek Derneği’nin kurulması mevcut tartışmaların bir zemine oturmasını sağlar. Sinematek, sanat sineması geleneğini savunarak Türk filmlerine karşı bir cephe alır. Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin başını çektiği bir grup ise “özenti” ve “burjuva” diyerek eleştirdiği Sinematek çevresine karşı, yerel değerlerden beslenen Ulusal Sinema’yı öne sürer.¹⁶

Ulusal Sinema taraftarları ile sanat sineması geleneğini savunan sinema yazarı ve entelektüellerin karşılaşma noktaları, daha derinde geleneksel ve modern tartışmalarının bir yüzü olarak da okunabilir. Bu, aynı zamanda Türkiye’de Osmanlı’nın son döneminde başlayan modernleşme süreci sırasında yaşananlarla da bağlantılıdır. Osmanlı’nın son döneminde arka arkaya yaşanan savaşların ve kayıpların başlıca sorumlusu olarak eski değerler sisteminin çökmesi ve Batılı yeni değerler sisteminin yaygınlaşması gösterilir.¹⁷ Batılılaşma hareketi şeklinde başlayan modernizm süreci, Osmanlı’nın son dönemlerinde geleneksel toplum yapısının çöküntüye uğratılacağı bir proje şeklinde sunulur bir tür “öteki”ye

15 Tartışmanın detayları için bkz. Giovanni Scognamillo, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s. 101-105.

16 Önceleri Halit Refiğ ulusal sinemanın tanımını yaparken, bu sinemanın Türk halkının film izleme gereksiniminden doğan, halkın kendi parasıyla desteklediği (Yeşilçam’ın film çekme şartlarına atıfta bulunarak), Türk kültüründen, örf ve geleneklerinden beslenen bir sinema olduğunu söyler. Bkz. Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971. Bu sıralarda Türkiye’de ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) tartışmaları da başlamıştır. Yazar Kemal Tahir’in başını çektiği Marksist gelenekten gelen bir grup aydın, yeni bir üretim ve mülkiyet sistemi geliştirmeye çalışır. ATÜT tartışmalarıyla birlikte Türk Sinematek Derneği ve Ulusal Sinemacılar arasındaki anlaşmazlıklar daha da derinleşerek geçmişteki tartışmaları ve fikir ayrılıklarını yeniden gün yüzüne çıkarır. Mesele bu şekilde sanat sineması geleneği tartışmalarından Doğu ve Batı arasındaki bölünmeye ve modernleşme tartışmalarına dönüşür.

17 Türkiye’nin önemli sosyolog ve siyaset bilimcilerinden Şerif Mardin, Batı’nın modernleşme sürecini ifade ederken üç ana etmenden söz eder: Bunlar Âyanlık ismini verdiği ve Fransız İhtilali’yle birlikte başlayan mesleki örgütlenme, modern devletlerin geliştikçe kendilerine yeni pazarlar yaratma becerisi ve Sanayi Devrimi’dir Osmanlı İmparatorluğu, bahsi geçen üç ana unsurdan yoksun bir şekilde modernleşme hareketinin içinde yer alır. Sınıfların birbirleriyle iletişimi olmaması ve gelişmelerin toplumun tamamına yayılmaması aradaki kopukluğu artırır. Mardin’in ifade ettiği süreçleri yaşamadan modernleşme hamlesini gerçekleştiren Osmanlı İmparatorluğu’nda, XIX. yüzyılın sonlarında toplumda derin bir kırılma kendini göstermektedir. Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 27-30.

evrilir. Türk modernleşmesi bu yüzden de geleneksel ve modern arasında bir kutuplaşmayı da beraberinde getirir. İmparatorluğun çöküş sürecinden günümüze kadar geleneksel ile modern arasındaki çatışmanın uçları bu noktalardan beslenir. Geleneksel temaşa sanatlarından tiyatro ve sinemaya geçiş noktasında da, yerli film üretiminin gerçekleştirilmesinde de, Sinematek’in kurulma sürecinde de bu kırılmanın tezahürlerini görmek mümkündür.

Sinema yazarları ve entelektüeller ile Ulusal Sinema düşüncesi etrafında toplanan yönetmenler arasındaki tartışmalar ve kutuplaşmalar, Türkiye’de film arşivciliği ve Sinematek tarzı yapılanmaların da bir yarışmaya dönüşmesine sebep olur. Ulusal Sinema taraftarları 1962 yılında Sami Şekeroğlu’nun önderliğinde, Güzel Sanatlar Akademisi’nde görev yapan bir grup akademisyen ve öğrencinin çabaları sonucunda kurulan Kulüp Sinema 7 etrafında birleşir. Kulüp, önceleri bir grup sinemaseverin bir araya gelip yerli ve yabancı filmleri gösterdiği sıradan bir üniversite sinema kulübü gibidir. Film gösterimleri ve filmler üzerine tartışmalar yapılır. Ancak sinema yazarlarının Türk filmlerine karşı tutumundan sonra sinema kulübündekiler Türk filmlerinin arşivlenmesi ve insanlara daha sık bir şekilde gösterilmesi, tartışmalarla birlikte filmlerin yeniden gündeme getirilmesi gerekliliğini fark eder. Bu yüzden de sinema kulübü olarak başlayan proje, 1965 yılında film arşivine evrilir. Bu tarihten itibaren kulüp içerisindekinler sinema makineleri, film afişleri, senaryolar, fotoğraflar ve dokümanları da toplayarak kısa sürede Türk sinemasına dair bir arşiv kurarlar. 1967’de sinema kulübü Türk Film Arşivi ismini alır. 1973 yılında FIAF’ın (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) Moskova’daki kongresinde Türkiye’den federasyona üye olan ilk film arşivi olur.¹⁸

1965 yılında Onat Kutlar’ın önderliğinde kurulan Türk Sinematek Derneği ise Henri Langlois’nın Fransa’da kurduğu Fransız Sinematek’ini kendisine örnek alır. Sinema üzerine açılan ilk arşiv kurumları sinema müzeleri gibi daha çok sinemayla ilgili teknik ekipmanların toplanarak sergilendiği mekânlardır. Fransız Sinematek’i sinema müzelerinden farklı bir model geliştirir. Jacques Rivette, Langlois’nın Sinematek’i “Louvre Müzesi ile Modern Sanat Müzesi’nin karışımı” olarak düşündüğünü söyler.¹⁹ Düzenli film gösterimlerinin yanı sıra kütüphane, fotoğraf arşivi ve laboratuvar gibi yapılarla birlikte Sinematek, aynı zamanda sinema kültürünün yayılması için tarihsel bir önem taşır. Film gösterimlerinden sonra yönetmenlerle filmler üzerine yapılacak tartışmalar, açık oturumlar, sergiler ve sinema tarihi dersleri gibi etkinlikler sinema kültürünü yaygınlaştırmaya olanak sağlar. Langlois, filmleri saklamanın en iyi yolunun onları göstermekten

18 1964 yılında Türk Film Arşivi’nin deposunda da bir yangın çıkar. Sami Şekeroğlu bu yangından 125 kadar filmin etkilendiğini söyler. Sami Şekeroğlu, “Türk Film Arşivi Müdürü Sami Şekeroğlu ile Konuşma”, Söyleşi yapan: Atilla Dorsay ve Engin Ayça, *Yedinci Sanat*, sy. 8, 1973, s. 36-47.

19 Richard Roud, *A Passion for Films*, New York: The Viking Press, 1999, s. xxvii.

geçtiğine inanır.²⁰ Sinematek, bu yüzden de film gösterimleri ve beraberindeki tartışmalara da filmlerin arşivlenmesi, kataloglanması ve uygun koşullarda saklanması kadar önem verir.

Türk Sinematek Derneği'nin kurucu listesi içerisinde bulunan Cevat Çapan, Şakir Eczacıbaşı, Semih Tuğrul, Macit Gökberk ve Adnan Benk gibi dönemin önemli entelektüellerinin de kafasındaki model Langlois'nun Fransız Sinemateki'dir. Filmlerin korunması kadar film kültürünün geliştirilmesi ve Türkiye'de yaygınlaştırılmasını amaç edinirler. Grubun içerisinde Adnan Benk, Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu gibi İstanbul Üniversitesi Film Merkezi bünyesinde belgesel çeken ve yurt dışında çeşitli festivallerde ödül kazanan önemli isimler de vardır. Bu isimlerin Henri Langlois ile olan ilişkileriyle birlikte Türk Sinematek Derneği'nin girişimleri de ivme kazanır. Derneğin ilk gösterimine Langlois davet edilir. 16 Ekim 1965'te *Sinema 65* dergisinde yayımlanan yazıda, grup kuruluş amaçlarını da ifade eder:

Kuruluş amaçlarına göre bir sinema kulübü olmayan, daha çok bir sinema müzesi ya da kitaplığı olarak çalışmalarına başlayan sinematek, arşiv ve depolarında yeryüzünde bugüne kadar çevrilmiş eski, yeni bütün filmlerin kopyalarını bulundurmaya, belge, fotoğraf ve sinemayla ilgili eserleri toplamaya çalışacaktır. Bunun yanı sıra da yaz ve kış sürekli film gösterileri düzenleyerek sinemanın klasik ve yeni bütün baş eserlerinden sağlayabildiklerini üyelerine gösterecektir.²¹

Kuruluş amaçlarının açıklanmasında da dikkat edileceği gibi dernek özellikle bir sinema kulübü olmadığı için altını çizerek, Türk Film Arşivi ile Türk Sinematek Derneği'nin kuruluş sürecindeki rekabet, film arşivleme ve film gösterimleri sırasında da devam eder. Türk Sinematek Derneği, ticarî sinemalarda çok fazla gösterim şansı olmayan eski ve yeni sanat sineması örneklerine programında ağırlık verir. Türk Film Arşivi de yerli programların yanı sıra klasik film gösterimlerine yönelir. Türk Sinematek Derneği, Özön'ün de yazısından hareketle Türkiye'de depo yangınlarında yanan kayıp filmlerin listelerini çıkartarak, kayıp eserlerin kopyalarını aramaya çalışır. Kutlar ile Özön birlikte çalışarak Türk sinemasının ilk örneklerinin yeniden gün yüzüne çıkartılması ve ordudan alınan özel bir izinle bu filmlerin yeniden gösterilmesi için büyük çaba gösterir. Türk Film Arşivi ise Elia Kazan, François Truffaut, Marcel Carne ve Mustafa Akkad gibi yönetmenleri davet ederek, onlarla birlikte söyleşi programları düzenler. İki kurum da amaçlarından etkinliklerine kadar birbirleriyle Türkiye'deki sinema kültürünün merkezi olma konusunda büyük bir rekabet içerisindeydi.

20 Roud, *A Passion for Films*, s. 20.

21 "Sinematek Gösterilerine Başladı", *Sinema 65*, sy. 10, s. 14.

Bu rekabet 1960’lı yılların ortalarından itibaren Türkiye’de arşiv bilincinin ve Sinematek’lerin yaygınlaşması anlamında olumlu bir etki yapar. Bu şekilde sokaklara atılan ve hurdacılara satılan negatif filmler ve filmlere dair malzemeler belirli mekânlarda muhafaza edilme imkânına kavuşur. Ancak unutulmamalıdır ki, iki kurumdaki görevliler de profesyonel bir arşiv bilinciyle birlikte bu kurumları yönetmekten uzaktır. Bu kurumlardaki filmlerin saklanma şartları, kataloglanma biçimleri, filmlerin ve diğer malzemelerin araştırmacıların kullanımına açılma şartları amatördür. Türk Film Arşivi, Sinema-TV Enstitüsü ismini alarak 1974’te yeni yapılan binasına geçtikten sonra işler daha profesyonel bir çerçeveye oturur. FIAF’ın belirlediği arşivcilik ölçütlerine göre filmlerin korunması, bakımı ve restorasyonu sağlanır. Devlet ve üniversite ile yapılan işbirliği ve FIAF üyeliği bu anlamda Türk Film Arşivi’nin bir süre sonra Türk Sinematek Derneği’nden ayrılarak daha profesyonel bir film arşivine dönüşmesine de katkı sağlar.

1970’lerin sonlarına doğru Türkiye’deki siyasî kutuplaşmanın artması ve sokaktaki çatışmaların şiddetlenmesi, sinemacılık faaliyetleri gibi arşivcilikle ilgilenen kurumları da olumsuz etkiler. Gösterimler, etkinlikler ve diğer çalışmalar azalarak durma noktasına gelir. 12 Eylül 1980 yılında yapılan askerî darbe ile birlikte Türkiye’de Türk Sinematek Derneği kapatılır. Derneğin arşivine ne olduğu hâlâ tam olarak bilinmemektedir. Onat Kutlar, Yarımca’da kurulması planlanan Ulusal Görsel Sanatsal Müzesi’ne arşivin verilmek istendiğini ancak 12 Eylül sonrasında bunun gerçekleşmediğini belirtir.²² Sinema-TV Enstitüsü ise günümüzde Mimar Sinan Üniversitesi’nin bir bölümü olarak Sinema-TV Merkezi şeklinde faaliyetlerine devam etmektedir.²³

Dünyadaki örneklerine bakıldığında Sinematek, Film Merkezi ya da Sinema Enstitüsü gibi kurumlar, devletlerin sinemaya yönelik geliştirdikleri politikaların da bir ürünü olarak ortaya çıkarlar. Bu doğrultuda bu tür kurumların ortaya çıkması, yönetim biçimleri ve desteklenmesi yönünde yasalarda belirli mevzuatlar da bulunur. Bu kurumların büyük bir çoğunluğu özerk yönetimlere sahip olmalarına karşın çeşitli oranlarda devletlerin, belediyelerin ya da sanata hamilik yapan kurum ve kuruluşların destekleri ile ayakta kalır. Türkiye’de ise devletin belirgin bir sinema politikası olmaması, sinema ile ilgili yasaların yeni ihtiyaçlara karşılık vermemesi, özel sermayenin sinema alanına gerekli yatırımı yapmaması

22 Onat Kutlar, “Sinematek Arşivi Konusunda Bir Açıklama”, *Hürriyet Gösteri*, sy. 149, Nisan 1993, s. 49.

23 Merkez, 1974-2018 yılları arasında dışarıya kapalı bir yapı olur. Araştırmacıların merkeze giderek film izlemesi mümkün olmaz. Geçtiğimiz sene üniversiteye yeni atanan rektörün film merkezini modernleştirme çabalarıyla birlikte ilk defa merkezin bir web sitesi kurulur (<http://film-arsivi.msgsu.edu.tr>). Bu şekilde araştırmacılar merkezde olan filmlerin listesine ulaşabilir ve izlemek istedikleri filmleri merkezde izleme şansını elde edebilirler. Bu anlamda merkezin faaliyetlerinin ve işleyişinin hâlâ tamamlanmadığı ve FIAF’a üye olan diğer merkezler kadar aktif olmadığı söylenebilir.

gibi nedenler bu tür kurumların da uzun süreli olmasını engeller. Kurumlar tek başlarına bırakıldıkları için yönetici kadroların gönüllü çabalarıyla ilerlemek zorunda kalır. Düzensiz film arşivi çabaları, devamlılık ve kürasyondan uzak film seçkileri, hazırlanan programların dönemlik olmasına neden olur. Araştırmacıların kurumlarda çalışma konusunda sıkıntı yaşamaları, depolanan malzemeye erişim kısmının planlanmaması, arşiv malzemelerinin yayına dönüştürülebilmesi sinema kültürü oluşturma çabasını da sekteye uğratar. Türk Sinematek Derneği'nin 1965-1980 yılları arasında faaliyet yürüttüğü dönemde geride bıraktığı en önemli eser Nijat Özön'ün hazırladığı *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* kitabıdır. Türk Film Arşivi ise sinema tarihçisi Giovanni Scognamiglio'nun *Türk Sinemasında Altı Yönetmen* kitabı dışında kalıcı bir eser üretilmez. İki kurum da birbiriyle rekabet ederek film arşivciliğine başlasa da Türkiye'nin mevcut sorunlarını aşıp düzenli ve Batı'daki standartlarıyla bir Sinematek ya da Film Merkezi'ne dönüşemez.

II. Dijital Arşivlerin Kurulması

1990'lı ve 2000'li yıllarda Türkiye'de banka, müze ve üniversite arşivlerinde bir hareketlenme yaşanır. Akbank, Garanti ve Yapı Kredi Bankası muhafaza ettikleri arşivleri modern arşivcilik yaklaşımlarıyla birlikte yeniden düzenler. Kişisel koleksiyonlara dayanan özel müzeciliğin genişlemesi de bu anlamda bankaların arşivlerini değerlendirme çabalarıyla paralel ilerler. Depolarda bir köşeye yığılan ve atıl bekleyen malzemeler bu şekilde çeşitli festival, sergi ve müzelerde yeniden değerlendirilir. Bu dönemde üniversite arşivlerinde de benzer bir atılım görürüz. 1990'lı yıllarda özel üniversitelerin çoğalması, üniversite kütüphanelerinin faaliyete girmesi ve üniversiteler üzerinden dijital arşivlere erişimin sağlanması da önemli adımlardan biridir. Bu hareketlilik internetin yaygınlaşması ile birlikte arşivlerin dijital alana taşınmasını da beraberinde getirir.

Garanti Bankası araştırma, sergi, yayın ve dijitalleştirme projeleri gerçekleştirmek amacıyla 2011'de Salt isimli bir kurumu hizmete açar. Kurum, kullanıcı ve bileşenleriyle karşılıklı öğrenmeye ve tartışmaya açık bir zemin sağlamayı amaçlar. Sergi, söyleşi ve film gösterimi etkinliklerinin yanı sıra kurumun esas özelliği uluslararası standartlara uygun bir biçimde kişi ve kurum arşivlerinin kataloglanması ve dijitalize edilmesidir. Türkiye'de tarih, mimarî, sanat, fotoğrafçılık ve sinema gibi alanlarda önemli kişi arşivleri kurum tarafından hazırlanan dijital veritabanına aktarılır.²⁴ Ayrıca kurumda görev yapan profesyonel arşiv uzmanları ve bu alanda verilen eğitimler de kurumun modern arşivcilik metodlarını geniş kitlelere aktarabilmesini sağlar.

Dijital film arşivleri konusunda Türkiye'deki öncü çalışma ise, Nezih Erdoğan'ın önderliğinde 2009'da Bilgi Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen Türkiye'de Sinema-Seyir Belge Arşivi isimli projedir. Bu çalışma, erken dönem sinema tarihine ait

24 Bkz. <https://archives.saltresearch.org/> [Erişim Tarihi: 10.01.2021].

belgelerin toplanarak dijital bir havuza eklenmesi ve araştırmacıların kullanımına açılmasını kapsar. Türkiye’de erken dönem sinemaya ait bilgi ve belgeler Bakanlık arşivleri, kütüphaneler, üniversite arşivleri ve kişisel koleksiyonlarda olduğu için dağınıktır. Bu yüzden araştırmacıların özellikle de erken dönem sinema üzerine çalışması ve belgelere ulaşması oldukça zordur. Proje, kaynakların ulaşımını ve kullanımını kolaylaştırmak adına önemli bir çabadır. Akademik ve bütünlüklü bir bakışın sergilenmesi ve sonraki kuşağa ilham vermesi anlamında Türkiye’deki öncül çalışmalardan biridir.

Taha Toros, Mehmet Fuad ve Cüneyt Orhon gibi Türkiye’de alanında önemli isimlerin koleksiyonlarına sahip olan İstanbul Şehir Üniversitesi’nin Taha Toros koleksiyonuyla başlayan dijitalleştirme projesi de bu alanda örnek projelerden biri olarak gösterilebilir.²⁵ İstanbul Şehir Üniversitesi’nin arşiv çalışmasının en önemli ayağı dijitalleştirme ve kataloglama sisteminin yanı sıra ücretsiz ve açık erişime imkân tanınmasıdır. Bu yanı sıra proje, özellikle 2000’li yıllarda Google Books, HathıTrust, Internet Archive, Open Library, Europeana ve Gallica gibi açık erişime imkân tanıyan geniş çaplı dijitalleştirme projelerinin bir uzantısıdır. Alanında deneyimli ve akademik bakış açısına da sahip olan profesyonel çalışanlarıyla birlikte İstanbul Şehir Üniversitesi, Türkiye’deki dijital arşiv alanına bilimsel bir yaklaşımı da taşır. Arşivde, benzeri farklı arşivlerle entegre olmayan yazılımlar yerine Dspace sistemi kullanılır. Dspace tabanlı bir sistem üzerinden Amerikan Kongresi’nin dijital arşivindeki meta data sistemine bağlı biçimde derleme koleksiyonlar web sitesi üzerinden erişime açılır. Ancak Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından İstanbul Şehir Üniversitesi’ne kayyum atanması sonrasında, Yüksek Öğretim Kurulu’nun (YÖK) üniversitenin faaliyet iznini kaldırmasıyla birlikte Taha Toros ve üniversitedeki diğer önemli arşivler de Marmara Üniversitesi’ne geçer. Marmara Üniversitesi bünyesinde arşivle ilgili ne yapılacağı konusunda henüz bir açıklama olmamasına karşın, arşiv online erişime de kapatılır. O anlamda, Taha Toros Arşivi de uluslararası standartlarda kurulan, gelişen ve araştırmacıların kullanımına sunulan bir arşiv olmasına rağmen günümüzde akıbeti belirsiz olan arşivler arasında yerini almaktadır.

Bu dönemde Kültür ve Turizm Bakanlığı ise Osmanlı ve Cumhuriyet döneminden itibaren çeşitli kurum ve kuruluşlar tarafından muhafaza edilen on beş binin üzerindeki filmi tek bir çatı altında toplar. Bakanlığın Ankara’daki binası, negatif filmlerin uygun ortamda saklanması ve taranması amacıyla buna uygun bir teknolojiyle donatılır. Bakanlık, elemanlarının bir kısmını arşivcilik eğitimi alması için yurt dışına gönderir. ARRI marka iki büyük tarayıcı ile 6K çözünürlükte

25 Taha Toros, Türkiye’nin önemli biyografi yazarlarından biridir. Toros’un arşivinde çoğunluğu biyografi dosyası olmak üzere yedi binden fazla dosya vardır. İstanbul ile ilgili semt, mekan, kurum ve kişilerle ilgili dosyalarda kupür, makale, fotoğraf, resim ve kartpostal gibi birçok formatta belge bulunur. Bkz. <https://bellek.sehir.edu.tr> [Erişim Tarihi: 10.01.2021].

taranan görüntüler, restore edilerek dijital ortama aktarılmaya çalışılır. 8, 16 ve 35mm. formatlarındaki filmlerin taraması ve kataloglanması tamamlandıktan sonra çeşitli kurum ve kişilerin yardımları ile birlikte filmlerin içerikleri belirlenir. Bakanlık arşivinde dijitalize edilen filmlerin Türkçe ve İngilizce dil seçenekleri de olan bir web sitesi üzerinden yıl sonuna doğru kullanıcılara sunulması planlanır.

Geçmişte Osmanlı dönemine ait filmler Avrupa'daki Avusturya, Belçika, Fransa, Hollanda ve İngiltere gibi ülkelerin arşivlerinden alınarak gösterilirken, Bakanlık'ın film arşivini açmasıyla birlikte Osmanlı döneminde Türkiye'deki kişi ve kurumlar tarafından çekilen filmler de gün yüzüne çıkma imkânına kavuşacaktır. Bu yanı sıra arşiv çalışmasının yurt içindeki araştırmacılara fayda sağlamasının yanı sıra yurt dışındaki erken dönem sinemaya dair çalışmaları da zenginleştireceği düşünülebilir.

III. Türk Sineması Araştırmaları Merkezi (TSA)

2014 yılında bütün bu sürecin bir uzantısı olarak Türk Sineması Araştırmaları Merkezi (TSA) kurulur. Merkez, Bilim ve Sanat Vakfı'nda, İstanbul Kalkınma Ajansı (İSTKA) ve Sinema Genel Müdürlüğü'nün desteği ve İstanbul Şehir Üniversitesi'nin katkılarıyla açılır.²⁶ Türkiye'deki dijital arşivlerin çoğalması, arşivcilik anlamında akademik bir yaklaşımın oturmaya başlaması ve devletin bu alanda yapılacak yatırımlara fon sağlaması merkezin kuruluş sürecinde önemli rol oynar. 2000'li yıllarda gerek özel sektörde gerekse de üniversitelerdeki atılım ve gerçekleştirilen projeler, Türk sineması üzerine yapılacak geniş çaplı bir bilgi ve belge merkezi açılmasının önünü açar.

Türk sinemasında en çok eksikliği hissedilen konulardan biri filmlere ve filmlerle ilişkili afiş, senaryo, fotoğraf ve diğer malzemelere tek bir mekân üzerinden ulaşılmasının zorluğudur. Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Burçak Evren ve Agah Özgüç gibi sinema tarihçileri sinema tarihi üzerine yazdıkları eserlerin ön-sözlerinde bu durumu ifade ederler. Filmleri yeniden toplu bir şekilde izleyemeden yapılan değerlendirmelerin eksikliğine, dokümanlara ve fotoğraflara ulaşamamanın yarattığı ezberlere değinirler. 1990'lardan sonra açılan özel üniversiteler ve yeni kurulan sinema ve televizyon bölümleriyle birlikte 2000'li yıllara geldiğimizde bu ihtiyaç daha da artar.

Nezih Erdoğan'ın 2009'da Bilgi Üniversitesi'nde gazete kupürleri, doküman ve tercüme çalışmalarıyla başlattığı proje, TSA veritabanının da temel nüvesini oluşturmaktadır. TSA başlangıç noktası olarak sinema tarihçilerine, araştırmacılara, akademisyen ve öğrencilere çalışmalarına imkân taniyacak bir bilgi ve belge merkezi oluşturma amacıyla yola çıkar. Filmlerin ve filmlerle ilgili her türlü malzemenin derlenmesi, malzemenin dijital bir arşive aktarılması ve araştırmacılara sunulması hedeflenir.

26 Bkz. <https://www.tsa.org.tr/en/> [Erişim Tarihi: 10.01.2021].

IV. Merkezin Yapısı ve İşleyişi

On iki kişilik bir ekiple faaliyete geçen merkezin arşivleme, dijitalleştirme, kataloglama ve özgün içerik üretme aşamalarını kapsayan dört ana işlevi vardır. TSA Arşivi, sadece dijital olarak üretilen malzemeyi kapsamaz. Malzemenin önemli bölümü fiziksel olarak üretilen ve tarihsel açıdan değere sahip dokümanları içerir. Bu nedenle de gerek bağış yoluyla gerekse de satın alma şeklinde derlenen fiziksel malzemeler Bilim ve Sanat Vakfı içerisindeki TSA’ya ayrılmış bir katta muhafaza edilir. Fiziksel alan çalışma ofisleri, depo, malzeme arşivi ve film kütüphanesi şeklinde dört temel alana bölünür. Malzemeler sırayla depo, ofis ve kütüphane ya da arşiv birimlerine aktarılır. Bu sürecin aşamalarının planlanması ve yapının kurulması ise İstanbul Şehir Üniversitesi ve Salt kurumuyla yapılan işbirliği ile gerçekleştirilir. Türkiye’deki dijital arşivlere geçiş anlamında bu iki kurumun öncül rolleri TSA Merkezi’ndeki çalışmaların da bilimsel ve akademik standartlara uygun bir şekilde ilerlemesini sağlar.

Bu doğrultuda TSA Merkezi içerisinde yer alan arşiv malzemelerinin meta data sistemi İstanbul Şehir Üniversitesi’ndeki Taha Toros’a ait olan koleksiyonun dijitalleştirilme sürecinde kullanılan yapıyla benzerlik gösterir. Merkezde muhafaza edilen ve web sitesi üzerinden kullanıcıya ulaştırılan dijital içerikler, web sitesine geçmeden önce kapsamlı bir meta data girişi yapılır. Veriyi tanımlama ve veriye kayıt oluşturma işlemleri dışında arşivin önemli farklılıklarından bir tanesi de web sitesi üzerinden kullanıcıya sunduğu her verinin akademik anlamda bir kaynakçaya sahip olmasıdır. İstanbul Şehir Üniversitesi ile ortaklaşa çalışmanın bir ürünü olan akademik yaklaşım, merkezin veritabanının Internet Movie Database (imdb.com) gibi internette yer alan kullanıcı katkısı ile geliştirilen veritabanlarından ayrışmasını sağlar.

Türk sinema tarihi anlatılarında en sık görülen eksiklerden bir tanesi yanlış bilgilerin silsile usulüyle tekrar edilmesidir. Bu alanda öncül isimler olan sinema tarihçileri Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Agah Özgüç ve Burçak Evren’in eserlerinde yeterli kaynağa ulaşamadıklarından dolayı yapmış oldukları kimi yanlışlar sorgulanmadan devam eder. Filmlerin isimleri, tarihleri ve konularında bu yüzden de hatalar görülür. Filmlerin önemli bir bölümü kayıp olduğu için filmlerin bilgileri ya film afişlerinden ya da gazete ilanlarından derlenir. Türk sinemasının geçmişten günümüze süregelen yapısal eksikliklerinin başında filmlerin bir kurum tarafından kayıt altına alınmaması gelir. Filmlerin isimleri, jenerikleri ve yapım şirketleri gibi temel bilgilere bu yüzden de ulaşmak zordur. Filmlerin İstanbul dışında, Türkiye’nin diğer şehirlerinde gösterilirken farklı isimler alması, bölgelere yönelik farklı afişlerin hazırlanması çok yaygın bir uygulamadır. Yapım şirketlerinin video kaset ya da televizyon gibi kanallara filmlerini sattuktan sonra filmlerle ilgilenmemesi beraberinde filmlerin jeneriklerinin değiştirilmesine neden olur. Aynı filmlerin farklı isimlerle pazara sürülmesi ve çoğu zaman filmlerin

orijinal kopyalarının mevcut olmayışı, sorunları daha da derinleştirir. Zamanında faaliyet gösteren şirketlerin aile şirketleri oluşu ve kurumsallaşamaması nedeniyle arşivlerinin olmaması filmlere ulaşmayı zorlaştırır. Bu yüzden de filmin ilk kopyasına ulaşmak ve temel künye bilgilerini doğrulamak çoğu zaman basit bir işlem gibi gözükmesine rağmen zorlu bir sürece dönüşür.

Merkezin yaklaşımını daha iyi anlatabilmek adına bu zorluklardan kısaca bahsetmekte fayda vardır. Türkiye’deki film endüstrisinde önemli eksikliklerden bir tanesi endüstrideki güç dengesizliğidir. Yapımcılar, çoğu zaman filmlerde görev yapan ama sonrasında anlaşamadıkları insanları jenerikten çıkarmaya çalışır. Seyfi Havaeri ile Erman Film şirketinin sahibi Hürrem Erman arasında yaşananlar buna iyi bir örnektir. 1948 yılında Erman Film şirketi Adapazarı’nda *Damga* isimli bir film çekmeye başlar. Filmin yönetmenliğini ise Seyfi Havaeri yapacaktır. Filmin çekimlerinin büyük bir bölümü Adapazarı’nda gerçekleştirilir. Filmin finalinde çiftin büyük bir merdivenden ineceği bir mekân bulunmadığı için son iki sahenin çekimi İstanbul’a bırakılır. Ekip, Adapazarı’ndaki çekimleri tamamlayarak İstanbul’a döner. Yapımcı Hürrem Erman filmin son birkaç planını ise filmin yönetmeni Havaeri’ne çekirtmek yerine o sırada büroda muhasebeci olarak çalışan Lütfi Akad’a çektirir. Film, vizyona girerken filmin afişlerinde yönetmen bilgisi geçmemektedir. Filmle ilgili dokümanlarda filmin yönetmen ismine Seyfi Havaeri’nin yanına Lütfi Akad’ın ismi de eklenir. Oysa Akad, filmde toplamda yedi çekim içeren iki sahne çeker. Kendi hatıratında olayı anlatırken, “*Damga* filminin yönetmeni olarak Seyfi Havaeri ile adımın yazılmasını doğrusu çok yadırgıyorum” şeklinde durumdan rahatsızlığını ifade eder.²⁷ Filmin çekimleri sırasında aynı zamanda yapımcı Hürrem Erman’la da aralarında bir ilişki olan filmin başrol oyuncusu Sezer Sezin’le tartışan Havaeri, İstanbul’a döndükten sonra isminin filmde çıkartılması ile bunun bedelini ödeyecektir.²⁸

Havaeri benzer bir olayı sinemamızın ilk yıldızlarından biri olan Cahide Sonku ile de yaşar. Havaeri, 1949 yılında Sonku’nun başrolünde yer alacağı *Fedakâr Ana* isimli filmi yönetir. Filmde önce çeşitli dergilerde film üzerine tanıtım yazıları yazılır. Tanıtımlarda Havaeri’nin yöneteceği filmde, ikilinin senaryo üzerinde çalıştıkları haberi paylaşılır. Fakat film vizyona girdiğinde hem afişte hem de filmin jeneriğinde yönetmen, senarist ve oyuncu olarak sadece Cahide Sonku’nun ismi geçmektedir. Havaeri bu durumun nedenini şöyle anlatır:

Filmin oynanmasına yakın karton reklamlar hazırlanırken Cahide ile aramızda bazı sebepler dolayısıyla ihtilaf çıktı. Rejisör olarak önce benim ismim yazılmışken, sonradan her ikimizin adı konuldu. Tam

27 Lütfi Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 44.

28 Burçak Evren, *Yeşilçam’ın Gölgesinde Seyfi Havaeri*, Antalya: Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, 2005, s. 54-55.

filmin gösterilmesinden bir gün evvel işler gene değişti ve rejisör olarak Cahide’nin ismi yazıldı.²⁹

Bu durumda da görüldüğü gibi sektörde güçlü olan kişiler, kişisel istek ve arzularına göre filmde çalışan kişilerin isimlerini ve emeklerini hoyratça yok sayabilmektedir. Filmin afişinde, tanıtımında ve jeneriğinde ismi geçmeyen yapımcı, yönetmen ve oyuncuların isimlerini bulmak, gerçek kişileri jeneriklere eklemek ise bu nedenle bir tür film arkeoloğu gerektirir. Bu örnekler bize film jenerikleri ve filmlerin tanıtım malzemelerinin de her zaman doğru bilgilere göre hazırlanmadığını kanıtlar.

Bunun çarpıcı bir örneği de Yılmaz Güney filmleridir. Televizyon Film şirketinin sahibi Nuri Akıncı, Türkiye’de B tipi avantür filmler çeken bir yönetmendir. Yılmaz Güney’in henüz Türkiye’de bir fenomene dönüşmediği dönemlerde onunla birlikte *Kamalı Zeybek* (1964), *Kara Şahin* (1964), *Beyaz Atlı Adam* (1965) ve *Beyaz Atlının Dönüşü* (1965) isimli filmlerde çalışır. Akıncı, Güney ile birlikte çalıştığı avantür filmleri ucuza mal ederek kâr elde etmeye çalışır. Yönetmen, 1965 yılında çektiği *Beyaz Atlı Adam* filminde kârını artırmak için yeni bir formül bulur. *Beyaz Atlı Adam* filminde çekilen ancak kullanılmadığı için atılan sahneler ilk filmde kullanılan bazı parçalarla birleştirilerek *Beyaz Atlının Dönüşü* şeklinde yeni bir film üretilir. Yeni bir sahne çekmeden, montaj masasında eski filmde kesilen parçaları montajlayarak Akıncı aslında gerçekte olmayan bir devam filmi üretir. Güney meşhur olduktan sonra filmin haklarını satın alan bir başka yapımevi ise filmi *Hızır* ismiyle yeni bir afişle yeni bir film diye yeniden vizyona sokar.³⁰ Akıncı, *Beyaz Atlı Adam* filmindeki yöntemi, sonrasında *Kasımpaşalı* filminde de uygular. *Kasımpaşalı* filminde Güney ve diğer oyuncularla bir filmlik bir sözleşme yapılır. 1965 yılında filmin çekimleri tamamlanır. Filmin hikâyesi Güney’e aittir. Ancak Güney, hikâyesini senaryo haline getirmesi için gazeteci Aydın Engin’den destek alır. Engin’in senaryoyu yazarken tek şartı vardır: Bir gazeteci olarak filmin senaryosunda isminin geçmesini istemez.³¹ Güney’le Nuri Akıncı aralarında anlaşarak, filmin senarist ismine Yaşar Akıncı ismini yazmayı uygun bulurlar. Yaşar Akıncı ise gerçek bir kişi değildir. İkisinin türettikleri bir müsteardır. Film, vizyona girdikten sonra Nuri Akıncı işletmelere borçlu duruma düşer. Bu yüzden de Güney’le yeni bir film çevirmek yerine ilk filmde atılan sahnelere ek bir final sahnesi ve birkaç avantür sahne ekleyerek yeni bir film türetir: *Kasımpaşalı Recep*. Ek sahneleri ilk filmin kurgusunu yapan yönetmen Yılmaz Atadeniz çeker. Sonra film çeşitli illerde

29 Evren, *Seyfi Havaeri*, s. 77.

30 Ağah Özgüç, *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, İstanbul: Horizon International, 2016, s. 109.

31 Özgüç, *Yılmaz Güney*, s. 114; Turhan Feyizoğlu, *Yılmaz Güney: Bir Çirkin Kral*, Tekin Yayınevi, 2014, s. 113.

oyarken filme yeni afişler hazırlanır. *Kasımpaşalı* filmi *Kabadayı Aşkı*, *Kasım-paşalı Recep* ise *Korkunç Vurgun* ismiyle Anadolu'da yeniden gösterime girer.³²

Türkiye'de iç içe üretilen bu tür yapımlara Yeşilçam'da "konfeksiyon film" denir. Hasan Kazankaya, Nuri Akıncı, Semih Evin ve Yılmaz Atadeniz gibi yönetmenler bu tarz iç içe geçen filmleri çekip kurgulamalarıyla sonrasında meşhur olur. Türk sineması bu anlamda filmlerin kayıtlarının tutulmadığı, denetimin olmadığı, kâr elde etmenin her şeyin önüne geçtiği bir endüstridir. Bu tür boşluklardan oluşan bir sinemanın veritabanını hazırlamak ve filmleri künyeleriyle birlikte sağlıklı bir biçimde verebilmek tam da bu nedenle büyük zorluklar içerir. Bu yüzden de merkezin filmlere yaklaşırken geliştirdiği akademik yaklaşıma önem kazanır.

Veritabanında verisi girilen ve web sitesi üzerinden kullanıcıya ulaşan filmlere ait bilgiler çeşitli kontrol aşamalarından geçirilir. Bu aşamaları ifade etmek için *Kasımpaşalı* filmi üzerinden gidersek, öncelikle iki filmin ikisi de günümüzde mevcut değildir. Bu, bize önemli bir sorun çıkarır. Temel malzeme filmlerin kendisidir. *Kasımpaşalı* filmi kayıp filmler arasındadır, ancak devam filmi *Kasım-paşalı Recep* mevcuttur. O yüzden filmlerin jenerik bilgileri *Kasımpaşalı Recep* filmi üzerinden girilir. Sonrasında filmlerin afişleri ile bilgiler karşılaştırılır. Bu süreçte afişlerin arşivde fiziksel kopyaları yok ise önce koleksiyonerle görüşülerek ilgili afiş bulunmaya çalışılır. Afiş bulunamıyorsa, afiş kitaplarından yararlanılır. Temel künye oluştuktan sonra filmin hikâyesinin ve sürecinin filmin künyesinin altında yer alan kaynakça bölümüne aktarılma süreci başlar. Burada elde edilen ve kaynakçaya eklenen her bilgi akademik kaynak gösterme yöntemlerinden Chicago stiline uygun biçimde kaynakçaya taşınır. Bu şekilde kaynakçaya bakan bir kullanıcı, filmin sayfasındaki bilgilerin hangi kaynaklardan derlendiği bilgisine ulaşabilir. Kitaplardan taşınan dipnot haricinde eğer filmin ekibinden yaşayan biri/birileri varsa onlarla da görüşmeler gerçekleştirilir. *Kasımpaşalı* filmi özelinde de Yılmaz Güney'in arkadaşlarından ve onun üzerine kitapları bulunan sinema yazarı Agah Özgüç, filmin kurgucusu Yılmaz Atadeniz ve filmin başrollerinden Selma Güneri ile bu film özelinde görüşülür. Kaynaklarda olmayan bir durum olduğunda görüşülen kişilerin sözlü ifadeleri de kaynakçaya aktarılır. Bu şekilde tartışmalı olan filmler üzerine kaynak taraması ve sözlü tarih gibi çeşitli metotlara da başvuruyla temel bilgi oluşturulmaya gayret edilir.

Filmlerin bilgilerinin yanı sıra web sitesinde filmlerle ilgili yayınlanan makaleler, filmler üzerine yapılan söyleşi ve tezler de filmlerle ilişkilendirilerek web sitesi üzerinden araştırmacıların kullanımına sunulur. *Internet Movie Database* gibi film bilgilerinin paylaşıldığı web sitelerinden farklı olarak daha kompleks ve araştırmacının yaptığı araştırmasını derinleştirmesine ve yeni kaynaklara

32 Özgüç, *Yılmaz Güney*, s. 112-116; Burçak Evren ve Barış Saydam, *Oyuncu, Yönetmen, Senarist, Yapımcı Yılmaz Güney*, Adana: Altın Koza Film Festivali Yayınları, 2015, s. 42-44; Burçak Evren, *Yılmaz Atadeniz*, Antalya: Altın Portakal Film Festivali Yayınları, 2008, s. 41-42.

yönelmesine olanak sağlayan bir yapı vardır. Araştırmacıların bu verilere ulaşması için ücretsiz bir şekilde siteye üye olmaları yeterlidir. Kullanıcı web sitesine üye girişi yaptıktan sonra ulaşmak istediği malzemenin üzerine gelerek “talep gönder” tuşunu tıklar ve malzemenin bir kopyasına ulaşmak istediğini belirtir. Talebin dijital kaydının girilmesinden sonra istenilen malzeme telifle konu olan bir malzeme değilse, kullanıcıya gün içerisinde malzemenin PDF ya da JPEG formatındaki dijital kopyası ulaştırılır. Eğer talep edilen malzeme bir film ya da satışta olan bir kitap gibi telifle konu olan bir malzeme ise, bu tür malzemelerin fiziksel arşiv üzerinden ulaşılabileceği yönünde kullanıcıya bir bilgi maili gönderilir. Merkezin kendi binasında araştırmacıların film izleyebilecekleri ve araştırma yapabilecekleri bir film kütüphanesi bulunur. Burada filmlerin yanı sıra sinemayla ilgili kitaplara, süreli yayınlara, tezlere ve dokümanlara ulaşmak da mümkündür.

V. Özgün İçerik Üretimi

Merkez ayrıca yıl içerisinde çeşitli gösterim, söyleşi, panel ve sempozyum gibi etkinlikler de hazırlayarak filmlerin dolaşıma sokulmasına ve insanlara ulaşmasına imkân tanır. Bu amaçla “Eskimeyen Filmler” ismiyle yılda bir kez Türk sinemasındaki klasik ve kült filmlerden oluşan bir film günleri etkinliği organize edilir. Bir hafta boyunca eski ve yeni Türk filmleri gösterilir. Bu filmlerin gösterimlerinden sonra sinema yazarı, akademisyen ve araştırmacılar filmler üzerine konuşmalar gerçekleştirir. Filmlerin yönetmenleri ile söyleşi etkinlikleri düzenlenir. Etkinliklerle beraber gösterilen filmler üzerine yazılan yazılardan derlenen, Türkçe ve İngilizce olarak basılan *Eskimeyen Filmler (Timeless Movies)* kitabı çıkartılır. Merkezin bağlı olduğu binada faaliyet gösteren ve TSA’nın çalışma ortaklarından Küre Yayınları aracılığıyla Türk sineması üzerine özgün kitaplar hazırlanarak literatüre katkı sağlanır.

TSA ile Küre Yayınları arasındaki ortak çalışmalara örnek olarak sinema tarihçisi Ali Özuyar’ın Osmanlı’da sessiz sinema döneminde sinema üzerine yayınlanan Osmanlıca yazıların tercümelerinden derlenen *Sessiz Dönem Türk Sinema Antolojisi* kitabı bu alanda önemli eserlerden biridir. 2004 yılında çektiği *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi ile tanınan ve özgün bir sinema diline sahip olan Ahmet Uluçay’ın günlükleri de *Sinema İçin Bunca Actıya Değer Mi?* ismiyle basılır. Yönetmenin filmleri üzerine yazılan yazıların derlendiği *Karanlıkta Işığı Yakalamak* ve *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminin senaryosu ve Derviş Zaim sineması üzerine hazırlanan *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak* isimli eserler de TSA ekibi tarafından yayına hazırlanan içerikler arasındadır. Bu anlamda TSA, veritabanı ve arşiv çalışmasının yanı sıra güncel eserler ve içerikler de üreterek Türk sinemasının geçmişine ortaya çıkardığı gibi tanıklık yaptığı dönemin sinemasını da yakından takip ederek o konuda da üretim yapmaya çalışır.

Kitap çalışmalarının yanı sıra akademisyen, sinema tarihçisi, yazar ve alanında uzman olan çeşitli insanların makaleleri web sitesi üzerinden yayımlanmaktadır. Güncel film eleştirileri, yönetmenlerle yapılan söyleşiler ve güncel dosyalar da kitap çalışmalarının dışında web sitesi üzerinden takip edilebilecek güncel ve özgün içerik üretme anlamındaki çalışmalar arasında sayılabilir.

VI. Tercüme Faaliyetleri

Erken dönem Türk sineması üzerine araştırma yapmanın zorluklarından bir tanesi de bu dönemdeki bütün belgelerin Osmanlıca olmasından kaynaklanır. Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'de 1928 yılında harf devrimi gerçekleştirilir. Bu devrimle birlikte Arap harfleri üzerine kurulan Osmanlı alfabesinden Latin harflerini esas alan modern Türk alfabesine geçilir. Bu dönemde kademeli ve yumuşak bir geçiş yerine yeni bir başlangıç yapma isteğiyle keskin ve sert bir dönüşüm yaşanır. Bu da Osmanlıca'nın hızla unutulmasına neden olur. Bu nedenle de Türkiye'de erken dönem sinema ile ilgilenen sinema tarihçilerinin önündeki en büyük zorluklardan bir tanesi Osmanlı alfabesindeki belgeleri okumaktır. Bu eksiklik ilerleyen yıllarda sinema tarihçilerinin tarihyazımı metinlerine yaklaşımlarında da ayrışmasına neden olur. Bir tarafta Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Agah Özgüç ve Burçak Evren gibi geleneksel sinema tarihyazımı metodolojilerini sürdüren yazarlar bulunur. Diğer tarafta ise Ali Özuyar, Arda Odabaşı ve Süleyman Beyoğlu gibi tarihçilikten gelen ve daha çok Osmanlıca belge ve gazete kupürlerinin transkripsiyonuna dayalı bir sinema tarihçiliği yaklaşımı benimseyen yazarlar vardır.

Nezih Erdoğan, tarihçi Edhem Eldem'in Türkiye'deki tarihyazımı alanında sorunlu gördüğü iki yaklaşım üzerinden Türkiye'deki sinema tarihyazımı alanındaki eksikliklere değinir. Eldem makalesinde bir tarafta eski Türkçe belgelerin transkripsiyonuna dayalı tarihçiliği, diğer tarafta ise teori ve veri arasındaki ilişkinin çoğunlukla dengesiz bir şekilde teorinin lehine kaydığı tarihçilik anlayışını eleştirir. İki tarihçilik anlayışının eksikliklerine değinir. Ancak Türk sinemasındaki tarihyazımı örneklerine baktığımızda, eski belgeleri okuyabilen sinema tarihçisi çok azdır. Dolayısıyla tarih ile sinema tarihi arasında böyle bir kıyaslama yapabilmemiz bile çok zordur. Erdoğan bu eksikliğe dikkat çekerek, bu eksiklikten dolayı Türkiye'deki sinema tarihçilerinin daha çok efemera, süreli yayın ve gazete koleksiyonlarına önem verdiklerine dikkat çeker. Osmanlı'nın ve Türkiye'nin modernleşme sürecinin, teorinin, kuramın ve yöntemin eksikliğine vurgu yapar.³³

TSA'nın çalışmalarının bir ayağını da bu nedenle Osmanlıca'dan Latin alfabesine transkript edilen belgeler oluşturur. Merkezin birimlerinden bir tanesi bu işe ayrılır. Üç kişilik alanında uzmanlaşan bir ekip tercüme edilen metinlerin

33 Nezih Erdoğan, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 25.

kontrolünü gerçekleştirir. Osmanlı Arşivi'nde sinema, tiyatro ve erken dönem üzerine olan bütün belgeler taranarak TSA Arşivi'ne katılır. Bunun yanı sıra devlet kütüphaneleri ve sinemanın erken dönemlerinde faaliyette bulunan çeşitli cemiyetlerin arşivleri de taranır. Elde edilen belgeler Osmanlıca bilen çevirmen ve editörlerin gözetiminde Latinize edilir. Bu alandaki eksikliğe binaen yeni araştırmacıları bu konuya yöneltmek amacıyla yılın belirli dönemlerinde Osmanlıca eğitimleri ve atölyeler düzenlenir. Her ay bu alanda çalışan sinema tarihçileri ile merkezde söyleşi etkinlikleri yapılır. Tercümesi yapılan içerikler ise hem orijinali hem de tercümesi yer alacak biçimde web sitesi üzerinden kullanıcılara açılır. Bu anlamda, diğer içeriklerde olduğu gibi tercüme faaliyetlerine yönelik içerikler de bütün kullanıcıların erişimine açıktır.

Sonuç

Türk sineması özelindeki işleyişi ve aksaklıkları düşünmeden merkezdeki yapıyı ve veritabanının işleyişini düşünmek de eksik kalır. Türk sinemasında gerek depo yangınlarında gerekse de kısa süreli faaliyet gösteren şirketlerin kapandıktan sonra filmlerine sahip çıkmamaları nedeniyle pek çok film kayıptır. Endüstride, bir politika çerçevesinde yapısal anlamda organize edilmediği için kayıt dışı çok yaygındır. Sistematik biçimde işleyen bir endüstriye dayalı bir sinemadan ziyade kişisel çabalar üzerinden ilerleyen bir sinema söz konusudur. Bu yüzden de başarılar ve olumlu adımlar uzun vadeli olmaktan uzaktır. Çoğu zaman kısa süreli geçici çözümlerle endüstri kendi kaderine terk edilir. Devlet kurumları gibi özel kurumlar da filmlerin arşivlenmesi ve korunması anlamında çok geç kalır. Açılan Sinematek'ler ise Batı'daki kurumsal ve kapsayıcı yaklaşımdan uzaktır. Bu yüzden de film, senaryo, afiş, görsel ve doküman gibi malzemelerin her birine ulaşmak meşakkatli bir yolculuk gerektirir. Sinema tarihçileri, yazar, akademisyen ve araştırmacılar ise bu dağınık yapı içerisinde araştırma yapabilmek için bir arkeolog gibi kazı faaliyetinde bulunmak zorunda kalırlar.

TSA Merkezi bu eksiklikler üzerine yeni bir model ortaya koymaya çalışır. Araştırmacıların araştırma yapmak isteyebilecekleri bütün malzemeleri tek bir elde toplamanın yanı sıra araştırmalarını derinleştirmelerine de imkân sağlayabilecek bir yapı planlar. Fiziksel bir bilgi ve belge merkezinden dijital bir arşive ve sonrasında da etkinlik, tercüme ve kitap faaliyetleriyle birlikte nihayetinde özgün içerik üretimine doğru ilerleyen bir süreç söz konusudur. Bu süreç, 2000'li yıllardan beri dünyada yaygınlaşan ve malzemenin paylaşılması esasına dayanan açık erişim mantığının da bir uzantısıdır. İstanbul Şehir Üniversitesi, Salt ve Sinema Genel Müdürlüğü gibi kurum ve kuruluşların katkıları ve vizyonları da bu anlamda merkezin yapısını geliştirmesine ve devamlılık sağlamasına imkân tanır.

Kaynakça

- “1580 Sayılı Belediye Vazifelerine Müteallik Kanunu”, *Resmi Gazete*, 14 Nisan, 1930.
- “Agopyan Hanı Faciası”, *Cumhuriyet*, 22 Ocak, 1931.
- “Gelecek Sezon Sinemalar Film Sıkıntısı Çekecek”, *Milliyet*, 22 Temmuz, 1959.
- “Sinema Filimleri Fatih’te Kurşunlu Medresesinde Depo Edilecek”, *Akşam*, 22 Şubat, 1932.
- “Sinematek Gösterilerine Başladı”, *Sinema 65*, sy. 10, 1965, s. 14-15.
- Akad, Lütfi, *Işıklı Karanlık Arasında*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Bali, Rifat N., *Bir Kıyımın, Bir Talanın Öyküsü II*, İstanbul: Libra Kitap, 2020.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, BOA, İ.DUİT, 116/19, 22 Kasım, 1919.
- Erdoğan, Nezih, *Sinemanın İstanbul’da İlk Yılları Modernlik ve Seyir Maceraları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Evren, Burçak, *Yeşilçam’ın Gölgesinde Seyfi Havaeri*, Antalya: Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları, 2005.
- Evren, Burçak, *Yılmaz Atadeniz*, Antalya: Altın Portakal Film Festivali Yayınları, 2008.
- Evren, Burçak ve Barış Saydam, *Oyuncu, Yönetmen, Senarist, Yapımcı Yılmaz Güney*, Adana: Altın Koza Film Festivali Yayınları, 2015.
- Evren, Burçak ve Öztürk Birdal, “Kent Efsanesine Dönüşen Bir Olay”, *Düşünen Şehir*, sy. 7, 2018, s. 60-72.
- Feyizoğlu, Turhan, *Yılmaz Güney: Bir Çirkin Kral*, Tekin Yayınevi, 2014.
- Kutlar, Onat, “Sinematek Arşivi Konusunda Bir Açıklama”, *Hürriyet Gösteri*, sy. 149, 1993, s. 49.
- Mardin, Şerif, *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Odabaşı, Arda İ., *Milli Sinema: Osmanlı’da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017.
- Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları I*, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.
- Özön, Nijat, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*, Ankara: Doruk Yayınları, 2013.
- Özgüç, Ağah, *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*, İstanbul: Horizon International, 2016.
- Refiğ, Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.
- Roud, Richard, *A Passion for Films*, New York: The Viking Press, 1999.
- Sağnak, Mehmet, *Pelikül Haberler*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2016.
- Scognamillo, Giovanni, *Giovanni Scognamillo’nun Gözüyle Yeşilçam*, Barış Saydam (haz.), İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Sekmeç, Alican, “İstanbul Belediyesi Film Deposu Yangını”, *Altıyazı*, sy. 67, 2007, s. 60-65.
- Şekeroğlu, Sami, “Türk Film Arşivi Müdürü Sami Şekeroğlu ile Konuşma”, Söyleşiyi yapan: Atilla Dorsay ve Engin Ayça, *Yedinci Sanat*, sy. 8, 1973, s. 36-47.
- Tokatlı, Erdoğan, “Can Çekişen Türk Filmleri Endüstrisi Yanarak Öldü”, *Pazar Postası*, 26 Temmuz, 1959.