

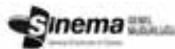
GÖRSEL İŞİTSEL MİRAS ALANI VE KORUNMASI

“Bu Senin Hikâyen, Onu Kaybetme”

EDİTÖRLER

DENİZ BAYRAKDAR

ÖZLEM AVCI-AKSOY



GÖRSEL İŞİTSEL MİRAS ALANI VE KORUNMASI

“BU SENİN HİKAYEN, ONU KAYBETME”

Editörler

Deniz Bayrakdar

Özlem Avcı-Aksoy

Konferans Ortakları ve Destek Veren Kurumlar

Kültür ve Turizm Bakanlığı

UNESCO Türkiye Milli Komisyonu

Kadir Has Üniversitesi

İtalyan Kültür Merkezi, İstanbul

Konferans Program Kurulu

Prof. Dr. Deniz Bayrakdar / Kadir Has Üniversitesi

UNESCO Türkiye Milli Komisyonu İletişim İhtisas Komitesi Başkanı

Yard. Doç. Dr. Özlem Avcı-Aksoy / Uşak Üniversitesi

UNESCO Türkiye Milli Komisyonu İletişim İhtisas Komitesi Üyesi

Selçuk Yavuzkanat / Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Dairesi Genel

Müdürlüğü Genel Müdür Yardımcısı

Danışma Kurulu

Prof. Dr. Öcal Oğuz / Unesco Türkiye Milli Komisyonu Başkanı

Dr. Alessandra Ricci / İstanbul İtalyan Kültür Merkezi Müdürü

Prof. Dr. Asiye Korkmaz / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Sami Şekeroğlu Sinema ve Televizyon Merkezi Müdürü

Prof. Dr. Peyami Çelikcan / Şehir Üniversitesi Rektörü

Dr. Hilmi Bengi / TOBB Üniversitesi, Rektör Danışmanı

Prof. Dr. Nevena Dakovic / University of Arts, Belgrad

Prof. Dr. Savaş Arslan / Bahçeşehir Üniversitesi

Prof. Dr. Marian Tutui / Hyperion University, Bükreş

Çeviri

Onur Orhangazi

Özlem Avcı-Aksoy

Esen Tan

Selin Yağcı

Ahmet Emin Bülbül

Kapak Tasarımı

Derin Derman

Kapak Görseli

Üç Arkadaş (Memduh Ün, 1958. Necdet Arkin'in izniyle kullanılmıştır).

ISBN: 978-605-66617-4-7

Yayına Hazırlık ve Kitap Yapımı

Bağlam Yayıncılık

Aralık 2017

Baskı

Umut Kağıtçılık San. Tic. Ltd. Şti.

Matbaa Sertifika Numarası 22826

“Bu yayında geçen isim ve sunulan materyallerin ülkenin yasal durumu, konumu, bölge, kent veya yönetimleriyle ilgili UNESCO Türkiye Milli Komisyonu'nun hiçbir şekilde ve hiçbir biçimde resmî görüşü olarak yorumlanamaz.

Yayında geçen bilgiler ve görüşlerden tamamen yazarlar sorumludur ve bu bilgi ve görüşlerden UNESCO Türkiye Milli Komisyonu sorumlu değildir.”

İÇİNDEKİLER

“Bu Senin Hikâyen, Onu Kaybetme”; Ya da “Keşfet, Paylaş, Hatırla” Deniz BAYRAKDAR	7
Bir Toplumun Görsel ve İşitsel Serüveni: <i>Radio Libere</i> ’den <i>Lamerica</i> ’ya Alessandra RICCI	11
Dünya Kültür Mirası Olarak Görsel İşitsel Miras Öcal OĞUZ	13
Görsel İşitsel Miras Sinema ile Başlar Nabi AVCI	15
KORUMA, MUHAFAZA VE PAYLAŞMA	19
Ulusal Sinema Mirasımızın Korunması: 55 Yılın Öyküsü ve Ötesi... Asiye KORKMAZ	21
Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (1998-2017) Deniz BAYRAKDAR	31
Türk Sinema Mirasını Dijitalleştirmek: www.tsa.org.tr Peyami ÇELİKCAN	43
DEVLET KURUMLARI	49
Türkiye’de Görsel-İşitsel Mirasta Devletin Rolü Nedir? Beyza ALTUNÇ	51
UNESCO Dünya Belleği Programı: Dünya Belleği Uluslararası Kaydı ve Adaylık Kriterleri Esra HATİPOĞLU-AKSOYOĞLU	53
Medyada Arşivleme Hilmi BENGİ	65
TRT Arşivlerinin Erken/Sessiz Dönem Film Koleksiyonu: Türkiye’de Ulusal Film Arşivine Giden Yol Özde ÇELİKTEMEL-THOMEN	75

KEŞFET, KARŞILAŞTIR, PAYLAŞ VE HATIRLA/UNUTMA.....	85
Sigmund Weinberg: Osmanlı İmparatorluğu’nun Sinemacısı Savaş ARSLAN	87
Manaki Kardeşler’in Balkan Ülkelerindeki Kültürel Mirasları Marian TUTUI	93
Film Araştırmalarında Gazete İlanlarının Rolü Kaya ÖZKARACALAR.....	103
Cevher ve Zanaat Sergisi: 550 Yıllık Zanaat Geleneğinin Tasarım Değerinin Şifrelerinin Çözüldüğü Disiplinlerarası bir Platform Ayşe COŞKUN ORLANDI	109
YILDIZ TOZU ALANLARI	127
Gaziantep’te Sinema (1923-1975) Ali Sait LİMAN.....	129
Arkeoloğu Oynamak: Yıldız Sineması’nın Tozları Arasında (İzmir) Dilek KAYA	141
TELEVİZYON DİZİLERİ.....	161
Kültürel Miras Olarak Televizyonun “Muhteşem” Anlatısı Nevena DAKOVIĆ	163
Toplumsal Hafızanın Dehlizleri: “Televizyon Dizileri” Özlem AVCI-AKSOY / Nebi KILIÇASLAN.....	175
YAZARLAR HAKKINDA	185

“Bu Senin Hikâyen, Onu Kaybetme” Ya da “Keşfet, Paylaş, Hatırla”

Deniz BAYRAKDAR

Görsel-işitsel materyal, formatlar arasındaki rekabetin başından itibaren zor bir alanı teşkil etti. Fotoğrafçılar, sinemanın öncüleri, bunu takiben televizyon ve günümüzde dijital medya, bu durumu hâlâ hem bir fırsat ama hem de bir engel olan bir zorluk olarak yaşıyorlar. Diğer yandan, insanlık kültürel mirasın topyekûn tarihsel kazanımları temelinde gelişmek için mücadele veriyor. Demek ki, muazzam ve süratle değişen teknolojiler ile deneyimlerini muhafaza etmeye ve onları gelecek nesillere aktarmaya yönelik insani ihtiyaç arasında yaşanan bir gerilimle karşı karşıyayız. Bu durum, Dünya Görsel-İşitsel Miras Günü’nün merkezinde yer almaktadır. Yazılı kaynaklardan görsel-işitsel medyaya doğru bir köprü, önemseyen bir yaklaşım olmalıdır.

Dünya Görsel-İşitsel Miras Günü web sitesinde bu konuya şöyle yer verilmiştir:

Filmler, radyo ve televizyon programları, ses ve video kayıtları gibi görsel-işitsel belgeler, 20’inci ve 21’inci yüzyılların birincil kayıtlarını içerirler.¹

Okuma yazması olmayanlar da dahil herkesi bilgilendirme, eğitme ve eğlendirme imkânına sahip olan görsel-işitsel medya, toplumların dünyayla iletişime geçmesine yardımcı olmuştur. Diller ve diğer kültürel farklılıklar, radyo, televizyon, film, fotoğraf ve dijital medya vasıtasıyla ortadan kaldırılmıştır. Aynı doküman, hassas görsel-işitsel mirası 10-15 sene içerisinde dijital kayıtlara aktarmamız gerektiğine ilişkin bizleri uyarır. Dünyanın her tarafında yer alan, bilinçli bir biçimde muhafaza etme isteğiyle ve milli kimliklerin ve dahası dünya belleğinin bir parçası olarak arşivlerin önemiyle uğraşan ve bunları teşvik eden arşivlerin yanı sıra International Federation of Film Archives (FIAF), International Federation of Television Archives (FIAT/IFTA), International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), International Association of Sound Archives (IASA), International Council on Archives (ICA) tarafından kurulmuş olan Co-ordinating Concil of Audiovisual Archives Association (CCAAA) bu misyonu taşımaktadır.

2005 yılında, Genel Konferans, 1980 yılındaki 21’inci Genel Konferans tarafından kabul edilmiş olan Dünya Görsel-İşitsel Miras Günü’nün kutlanmasını ve Filmleri Koruma ve Muhafaza Etme Tavsiyesi’ni onayladı.²

Amacı görsel-işitsel mirası muhafaza etmek ve ülkeler arasında bilinç uyandırmaktır. Bu yıl, UNESCO, Dünya Görsel-İşitsel Miras Günü’nü “Keşfet, Paylaş ve Hatırla” temasıyla kutluyor.

1 <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/access-to-knowledge/archives/world-day-for-audiovisual-heritage/>

2 <https://en.unesco.org/events/world-day-audiovisual-heritage-2017>

Bu yalnızca her bir ülkenin var olma sebebi için oldukça önemli olmakla kalmaz, ama aynı zamanda Prof. Nevana Dakovic, Prof. Marian Tutui, Roland Sejko ve Prof. Savaş Arslan'ın sunumlarında göreceğimiz gibi bu görsel işitsel mirasın – bu vakada Manaki Kardeşler'den ya da Balkan coğrafyalarında yaşamış ve üretmiş olanlardan söz edecek olursak- nasıl ortak bir kültürel zenginlik olduğunu paylaşmak ve ayrıca işbirliği ve bilgi mübadelesi için de oldukça önemlidir.

Hükümetler arası programlar olan Herkes İçin Bilgi (IFAP) ve International Programme for the Development of Communication (IPDC), bu bağlam içinde kendi izleklerini takip ediyorlar. IFAP, bilhassa bilgi yönetimi ve muhafazasında sivil toplum örgütleriyle sıkı bir işbirliği içinde bilgi ve iletişim sektöründe çalışıyor. Milli komisyonlar, tehlike altındaki dillerden sosyal medyaya dek kendi ülkelerinde IFAP tarafından belirlenmiş hedefe ulaşmak için çaba gösteriyorlar ve elbette ki arşiv çalışmalarını ve kültürel mirasın muhafazasını destekliyorlar. Bu bağlamda, yalnızca filmler, televizyon programları değil, ulusal, bölgesel ve yerel düzeylerdeki reklamlar, fotoğraflar, video çalışmaları, belgeseller ve ses kayıtları da bu misyonu takip ediyorlar.

IPDC, uluslararası toplulukların “gelişmekte olan ülkelerdeki medya gelişimini tartışmaları ve desteklemeleri” yönünde harekete geçirilmelerini hedefliyor. Toplumların gelişimi, miras muhafazasının merkezinde yer alır. IPDC, medya bağımsızlığı, çoğulculuk, haber ajanslarının modernleştirilmesi ve medya profesyonellerinin eğitimine yönelik medya projelerini destekliyor. “IPDC, 140'dan fazla gelişmekte olan ülkedeki ve geçiş sürecinde olan ülkedeki 1500'den fazla proje için yaklaşık 100 milyon dolar harcamıştır.”

Bilgi depolanması ve gelecek nesiller için iyi yapılandırılmış arşivler yaratılması, bilginin paylaşılmasına olanak veren bir sistem geliştirilmesi, herkes için yararlanılabilir kaynaklarla birlikte yaşam boyu öğrenimin eğitimsel yaklaşımlara entegre edilmesi, medyanın bilgilendirici ve eğitici işlevlerinin yayıncılık politikaları içinde daha geniş ve daha radikal bir tarzda yer almasının garanti altına alınması, bilgi ve iletişimin üretimi ve ulaşılabilirliği hususunda kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin ortadan kaldırılması, gazete, radyo ve televizyonda büyük bir reform başlatmak adına yeni politikaların geliştirilmesi, ulusal ve uluslararası bilgi ve iletişim ağları arasındaki eşgüdümün ve paylaşımın güçlendirilmesi ve özgül müfredatı ile ayırt edilen ve iletişim eğitimi için sistemli bir bütünü biçimlendiren yeni bir eğitim modelinin yaratılması bu alana yapılan önemli katkılardır.

UNESCO Türkiye Milli Komisyonu, İletişim Komitesi, UNESCO kılavuzlarını takip etmek ve milli komisyon için yönetsel ve destekleyici bir organ olarak işlev görmek için çaba gösteriyor. Komite üyelerinin isimlerini ve komitenin elbette tüm beklentileri karşılayamayan ancak onun bir parçası olma isteğini ve arzusunu gösteren edinimlerini kısaca paylaşmama izin verin.

2014-2018 İletişim Uzman Komitesi üyeleri arasında şu isimler yer almaktadır: Prof. Dr. Deniz Bayraktar (başkan), Dr. Hilmi Bengi (başkan yardımcısı), Prof. Dr. Nühket Vardar, Prof. Dr. Haluk Gürgen, Prof. Dr. Zeynep Karahan Uslu, Yrd. Doç. Dr. Özlem Avcı-Aksoy, Dr. Nebi Kılıçaslan, Ahmet Kot, Ali Karaçalı, Ersin Balcı, Mehmet Akarca, Amber Türkmen ve Selçuk Yavuzkanat.

Komite, iletişim, kültür, edebiyat, dilbilim, sosyoloji, reklamcılık ve medya gibi çeşitli alanlardan uzmanlarla birlikte düzenli olarak bilimsel, kültürel ve sanatsal faaliyetler gerçekleştirmektedir. Faaliyetler, BM Günleri ve ülkemizdeki gündemle uyumlu olarak düzenlenmiştir. 13 Şubat 2015 ve 2017'de Dünya Radyo Günü'nünde TRT'nin işbirliğiyle, üniversite öğrencilerinin paylaştığı videolar ve radyo yayınlarda "Radyo Sensin" çerçevesindeki panellerle birlikte radyonun yaşamımızdaki önemi vurgulandı.

Komisyon, UNESCO Türkiye Milli Komisyonu Genel Buluşmaları'nda Türkiye İletişim Raporu'nu sundu ve web sitesinde yayınladı. İletişim Uzman Komitesi, "Kadın ve Medya" toplantısında, kadın politikacıların ve medya, televizyon ve sinema alanlarındaki yazarların, idarecilerin ve akademisyenlerin katkılarıyla bilhassa "kadın ve şiddet" gündeminde yer alan bir soruna detaylı olarak değindi. Bu faaliyet, 23-29 Ocak'ta kutlanan Ses Haftası'na, görsel iletişimin egemenliği altında kaybolmakta olan "sesleri" "Bir Türk Filmi Hikâyesi" adlı ses kaydıyla hatırlayarak katkıda bulundu. 2016 Mart ayında, Birleşmiş Milletler ve İsveç Konsolosluğu tarafından Kadınlar Günü'nünde düzenlenmiş olan panelde, "Sosyal Medya ve Toplumsal Cinsiyet" üzerine bir sunum gerçekleştirildi.

20-21 Kasım 2013 tarihinde UNESCO Hollanda Milli Komisyonu ve UNESCO Almanya Komisyonu tarafından düzenlenen "Açık Erişim Üzerine UNESCO Bölgesel İstişaresi" toplantısında yer alan Türkiye Raporu, 10 Kasım 2015 tarihinde UNESCO Genel Merkezi'nde gerçekleştirilen Genel Konferans'ın 38'inci oturumunun İletişim Komisyonu'nda bir ülke raporu olarak sunuldu. Programa katılım, 8-9 Mart 2015 tarihlerinde UNESCO Türkiye Milli Komisyonu tarafından düzenlenmiş olarak Şanlıurfa'daki Suriyeli Mülteci Kampları'nda gerçekleştirildi ve programla ilgili bir rapor hazırlandı.

İletişim Uzman Komitesi'nin İletişim Raporu, komite üyelerinin ve üye olmayan akademisyenlerin uzman görüşlerinin derlenmesiyle birlikte UNESCO Türkiye Milli Komisyonu tarafından düzenlenmiş olan Büyük Buluşma için hazırlandı ve rapor 2016 yılında yeniden gözden geçirildi. Bu çalışma, odağına sayısal veriyi ve onun medya, radyo, televizyon, sinema, reklamcılık, halkla ilişkiler ve iletişim eğitimi gibi alanlardaki detaylı analizini aldı.

İletişim uzmanları ve akademisyenlerin katkılarının yer aldığı, Türkçe ve İngilizce olan "Herkes için Bilgi/İletişim" başlıklı kitap Kasım 2017 tarihinde yayınlandı.

Dünya Görsel-İşitsel Miras Günü, geçen yıl bu zamanlarda planlanmış bir etkinliktir ve komitenin sıradışı çabalarıyla bugün gerçekleşmiştir. UNESCO Türkiye Milli Komisyonu olarak, İtalyan Kültür Merkezi ve Kültür ve Turizm Bakanlığı ile işbirliği içinde bu etkinliğe ev sahipliği yapmaktan onur duyuyoruz.

İşbirliği içinde olduklarımıza ve sponsorlarımıza, yani Kadir Has Üniversitesi Rektörü Prof. Mustafa Aydın'a, UNESCO Türkiye Milli Komisyonu Başkanı Prof. Öcal Oğuz'a, İtalyan Kültür Merkezi Direktörü Alessandra Ricci'ye, Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Dairesi Genel Müdürlüğü Genel Müdür Yardımcısı Selçuk Yavuzkanat'a, UNESCO Türkiye Milli Komisyonu eski başkanı Prof. Nabi Avcı'ya ve Kültür ve Turizm Bakanı Numan Kurtulmuş'a şükranlarımızı sunuyoruz.

Aynı zamanda asistanlarımız Selin Yağcı'ya, Ahmet Emin Bülbül'e, Esen Tan'a ve Zeynep Sıla Karataş'a teşekkür ederiz. Komisyon üyelerimiz Dr. Hilmi Bengi ve Ahmet Kot'a destekleri için minnettarım. Özlem Avcı Dünya Görsel-İşitsel Miras Günü'nün oluşturulmasının ilk aşamasından etkinliğin başlangıcına dek benimle birlikte çalıştı.

Üniversitelerden ve arşivlerden gelen tüm katılımcılara, özellikle de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Prof. Sami Şekeroğlu Sinema TV Merkezi Müdürü Prof. Asiye Korkmaz'a ve Şehir Üniversitesi Rektörü Peyami Çelikcan'a teşekkür ederim.

"Bu Senin Hikâyen, Onu Kaybetme" temalı konferans, Türk kurumları arşivlerinin temsilcilerini, önemli akademisyenleri ve Balkan ülkelerinin (Marian Tutui) ve Cinecitta Luce Arşivleri'nin (Roland Sejko) önceki direktörlerini, Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan (Beyza Altunç) ve UNESCO Türkiye Milli Komisyonu'ndan uzmanları bir araya getirdi. Kariyerlerini yeni materyallerin peşinde arşivlere adayan, Sigmund Weinberg (Savaş Arslan) vakasında gördüğümüz gibi bizlere filmler ve film yapımcılarından bahseden gizli karakterleri "keşfeden" araştırmacılar ve arşivciler, tozlu odalarda ve İzmir'in (Dilek Kaya) ya da Gaziantep'in (Ali Sait Liman) eski sinemalarının kalıntılarında gezinen akademisyenler, kütüphanelerdeki, haber ajanslarındaki (Hilmi Bengi), eski gazetelerdeki (Kaya Özkaracalar), çürümüş binalardaki ve yeni açılmış olan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) Arşivleri'ndeki (Özde Çeliktemel – Thomen) şaşmaz kaşifler, Türkiye sineması üzerine 18 yıllık bir konferansın değerlendirmesini yapanlar (Deniz Bayrakdar) "Televizyon Dizilerini" bir yandan hem geçmişin mirası hem de geleceğe miras olarak bir hafıza mekanları olarak ele alan (Özlem Avcı, Nebi Kılıçarslan) diğer yandan toplumların tarihinin bir yansıması ve etkileşiminin "Muhteşem" anlatısı/anlatıcısı olarak sunan (Nevena Dakovic) çalışmalar ve Kapalı Çarşı'nın tüm zanaatçı evreninin bir çıktısı olarak ses ve video kayıtlarına sahip çok katmanlı projeler oluşturanlar (Ayşe Coşkun Orlandi) bir araya geldiler.

"Dünya Görsel-İşitsel Miras Günü: Bu Senin Hikâyen, Onu Kaybetme" başlıklı bu kitap, yayıma hazırlanmış makaleleri içeriyor. Meslektaşlarımızın çabalarına teşekkür ederiz, onların makalelerindeki yeni bulguları "keşfetmekten", bunları öğrencilerimizle ve arkadaşlarımızla "paylaşmaktan", etkinlik gününü ve bu sunumlar tarafından sağlanmış olan bilgiyi sonsuza dek "hatırlamaktan" mutluluk duyacağız.

Prof. Dr. Deniz Bayrakdar / UNESCO Türkiye Milli Komisyonu İletişim İhtisas Komitesi Başkanı.

Bir Toplumun Görsel ve İşitsel Serüveni: *Radio Libere'den Lamerica'ya*

Alessandra RICCI

Günaydın, Buongiorno, Good morning!

Sayın Bakan Nabi Avcı, sevgili UNESCO Türkiye Milli Komisyonu Başkanı Profesör Öcal Oğuz, sevgili Profesör Deniz Bayrakdar, *sayın meslektaşlarım* ve sevgili öğrenciler. İstanbul İtalyan Kültür Merkezi adına burada olmak ve bu oldukça önemli etkinliğe yaptığımız katkıyı tanıtmak benim için gerçekten memnuniyet verici.

İtalyan Kültür Merkezi'nde yer alan bizler, Kadir Has Üniversitesi tarafından düzenlenen UNESCO Dünya Görsel-İşitsel Miras Günü Konferansı'na olan katılımımızı, ülkelerimizi tarihsel miras alanında birbirlerine bağlayan tarihsel dostluğumuzu güçlendirmek adına önemli bir fırsat olarak görüyoruz. Bugün aynı zamanda, kendi ülkelerimizdeki kültürel mirasları muhafaza etmeye, desteklemeye ve farkındalık yaratmaya yönelik bağlılığımızı güçlendirmek için de bir araya gelmiş bulunuyoruz.

Takip eden kısa düşünceler, sizlerle bugünkü konferansın teması üzerine üç küçük İtalyan perspektifini paylaşma amacı taşıyor.

Bu nedenle, bizleri klasik dillerden biri olan eski Latin diline geri götüren sözcüklerle başlamamı bağışlayacağınızı ümit ediyorum. Latince, doruk noktasına, Geç Roma Cumhuriyeti'nin son dönemlerinden İmparatorluk zamanlarına doğru yani aşağı yukarı M.Ö birinci yüzyılın son zamanlarından M.S ikinci yüzyıla doğru ulaştı. Klasik Latince'den süzülen ve günümüzdeki ortak düşüncelerle ilişkili olan “*conservare*” terimi, Oxford Latince Sözlüğü'ne göre “tehlikeden kurtarmak ya da korumak, muhafaza etmek” ve aynı zamanda da “bozulmamış ya da zarar görmemiş olarak saklamak” anlamına gelen mastar halinde bir fiildir. Bu terim, Latin edebiyatında çoğu kez geçmişin, anıtların ve sanat yapıtlarının muhafazasına işaret etmek için kullanılmıştır. Eski Latince aynı zamanda koruyacak ve muhafaza edecek kişileri tanımlamak için eril ve dişil terimleri de içeriyordu: Sırasıyla “*conservator* ve “*conservatrix*”. Bununla birlikte, mekânları ve koşulları koruyan kişi aynı zamanda bir “*custos*” ya da muhafız olabilir. Eski Latince muhafız, aynı zamanda hatıraların koruyucusu olarak da tasarlanmıştır. Bu terimler, fark etmiş olduğunuz gibi, aşına olduğumuz ve kültürel miras içinde faydalandığımız modern kavramların köklerini biçimlendirirler: Muhafaza etme ediminden, muhafaza etme edimi ile meşgul olan kişilere ve hatıraların muhafızlarına dek. Bu terimler, Roma toplumunun Akdeniz'e bahşetmiş olduğu kültürel mirasın ve muhafaza etme gayesi ile erkek ve kadın koruyucular olan muhafızlar arasında yer alan önemli bağlantının bir ifadesidirler.

Diğer iki düşüncem, narin ve hassas görsel-işitsel miras ve onun ulusal sınırları aşan kültür anlayışlarını cisimleştirmesine dairdir. Buradaki hikâye bir İtalyan hikâyesidir –gerçi diğer ülkelerin de bunda ortaklaştığından eminim– ve bizleri 1970'lere, ilk *radio libere*'lere (ya da özgür radyolara) frekans modülasyonunu (ya da FM) kullanmaları yönünde izin verildiği zamana geri götürür. O dönemlerde FM yayını daha iyi ses kalitesi veriyordu ve müzik için idealdi. 1968 politik karmaşasını takip eden

yıllar, genç üniversite öğrencilerini özgür ifade üzerinde temellenen açık bir iletişim sistemini başlatmaları yönünde cesaretlendirdi. *Radio libere*'lerin başlangıçtaki sloganları "müziği kesme" ve "ona sahip olmayanlara ifade fırsatı ver" sloganlarıydı ve dolayısıyla ifade ve düşüncelerin yanı sıra bol oranda müzik yayını yapıldı.

Radio libere'ler süratli bir biçimde çoğaldılar ve cıgır açıcı bir iletişim biçimi haline geldiler. Varlıkları hâlen devam ediyor ve İtalyan toplumu içindeki diyalogun yanı sıra bir kültürel çeşitlilik biçimini temsil ediyorlar. Değişimi geliştiriyor ve çeşitli ifadeleri temsil ediyorlar, çeşitlilik mirasının muhafazasına yönelik katkıda bulunuyorlar ve kendileri de bir mirasın bir parçasına dönüştüler.

1976 senesinde, Milan'da kurulan ilk *radio libera*'dan birkaç ay sonra, Giuseppe Impastato (takma adı Peppino) isimli genç bir üniversite öğrencisi, Sicilya'da bulunan Cinisi isimli bir kasabada küçük bir yerel *radio libera* başlatır. Peppino, radyosu aracılığıyla yerel mafyanın etkinliklerini ironi ve aşağılamayla ifşa eder. Peppino, ifşa ettiği mafya tarafından iki sene içinde öldürülür. Marco Tullio Giordana'nın (2000) *I Cento Passi (Yüz Adım)* isimli filmi, Peppino Impastato'nun ve onun özgür radyo üzerinden nasıl mafyayla savaştığının gerçek öyküsünü anlatır. *Yüz Adım*, bu küçük Sicilya kasabasında Impastato'nun evini onun katilinin evinden ayıran mesafeyi temsil eder. Giordana, bu filmde aynı zamanda tarihsel belleğin ve işitsel mirasın modern bir "muhafızı" vazifesini görür.

Paylaşmak istediğim üçüncü ve son düşünce, İtalyan Kültür Merkezi'nin bugünkü konferansa yaptığı özgül katkı hakkındadır. Roland Sejko'nun bugün bizimle birlikte olmasından, haber filmleri ve UNESCO tarafından 2013 Dünya Kaydı Hatırası kapsamına alınan bir belgesel miras olan Istituto L.U.C.E fotoğrafları hakkında konuşacak olmasından onur duyuyoruz. Buradaki öyküyü nüanslar ve küçük parçacıklar da biçimlendiriyor. Roland, tahmin etmiş olabileceğiniz gibi sıradan bir İtalyan ismi gibi görünmüyor. Gerçek şu ki, Roland Arnavutluk'ta doğdu ve 1991 yılında paslı ve yetersiz gemilerden birinde Adriyatik denizini geçerek İtalyan kıyılarına gelen pek çok Arnavut'tan biriydi. Bu geçişler, baskıcı Arnavutluk rejiminden kaçmaya çalışanlar için umutlarla dolu olsalar da zorlu geçişlerdi. Roland, İtalya'ya geldiğinde 1995 yılında şu anda onun arşivlerinden ve bu arşivlerin tanıtımının yapılmasından sorumlu olduğu Roma'daki Istituto L.U.C.E Cinecitta'da çalışmaya başladı. Roland'ın öyküsü, ulusal sınırları ve kıyıları aşan bir simge olarak durur ve Akdeniz'in üstünden geçen çağdaş bir öyküdür. Onun buradaki varlığını bir bütünleşme ve kültürel kaynaşma simgesi olarak görmek istiyoruz. Görsel miras belleğimiz Gianni Amelio'nun 1994 tarihli "*Lamerica*" filmine uzanıyor. Gianni Amelio, bu filmde 1990'larda o gemilere binen Arnavutlar için farklı bir "Amerika" üzerine derinlemesine düşünüyor. Onlar için Amerikan Rüyası İtalya'ydı.

Konferansa yaptığımız naçizane katkı, çeşitli bakış açılarından bakıldığında semboliktir.

Hepinizin faydalı bir iletişim ve değişim sağlayacak iki gün geçirmenizi diliyorum ve bu organizasyon için bir kez daha Profesör Deniz Bayrakdar'a teşekkür etmek istiyorum.

Ekim, 2017. İstanbul.

Dr. Alessandra Ricci / İtalyan Kültür Merkezi Müdürü.

Dünya Kültür Mirası Olarak Görsel İşitsel Miras

Öcal OĞUZ

Sayın Bakan, sayın Rektör, muhterem eğitimciler ve Kadir Has Üniversitesi'nin kıymetli eğitimcileri ve aynı zamanda öğrenciler; hepinizi saygıyla selamlıyorum. Bu buluşma, Profesör Deniz Bayrakdar'ın çabaları, geniş görüşü ve yaklaşımı sayesinde gerçekleşti. Bu buluşmanın tarihe nasıl bir iz bırakacağını göreceğiz. Bu nedenle, konuşmama Prof. Bayrakdar'a ve onun liderliğine özel teşekkürlerimi sunarak başlamak istiyorum. UNESCO Türkiye Milli Komisyonu olarak, değerli bakanımızın başkanlığı altında (daha sonra bu misyonu bana devretti), etkinlikler vasıtasıyla farkındalık yaratmaya ve UNESCO'nun çalışmasının dünya barışı için ne kadar önemli olduğunu açıklamaya çalışıyoruz. Aynı zamanda diyalogun da bu misyon için nasıl yerinde olduğunu açıklamaya çalışıyoruz. UNESCO, merkezinde eşitlik olan insanîyet ve eğitim, bilim ve kültür temelinde kuruldu. UNESCO'daki C harfini iki kez okumanızı rica ediyorum. Eşitlik temeli için oldukça önemli olan iletişim (*communication*) anlamını içermesi gerçekten önemlidir. Eşitliğin temelini daha iyi kavrarsak, eşitliğin bütün ülkeler ve bütün insanlar için olduğunu anlarız. Ne var ki, bazı zamanlar bazı insanlar onu hâkim karakterler olarak kullanmak ve onun üzerinde kontrol sahibi olmak istiyorlar. Dolayısıyla eşitliğin temelinden hoşnut olmamalarının sebebi budur. İnsanlığın bu durumla birlikte yaşamaya alışması gerekiyor. Bu temel hepimiz için iyi ve kapsayıcıdır, dolayısıyla Birleşmiş Milletler'in de bu temele sahip olmasını diliyorum. Diyalog kültürü yalnızca yüzeysel değil aynı zamanda farklı bir farkındalık meselesini içerir. Kültürel mirasın, doğal mirasın ve biyolojik çeşitliliğin sayısız alan için önemli olduğunu düşünüyoruz ve UNESCO'daki deneyimimizi ülkeye yaymaya çalışıyoruz. Bu bağlamda, İletişim Uzman Komisyonu Başkanı olan Prof. Deniz Bayrakdar ve meslektaşları, iletişimin önemini ve nasıl eşitlik temelinde işlemesi gerektiğini savunuyor ve değerliyorlar. Bakan, parlamentoya girmeden önce UNESCO Türkiye Milli Komisyonu'nda İletişim Komisyonu başkanıydı ve bunun sonrasında Prof. Deniz Bayrakdar bu görevi devraldı ve şimdi biz de Türkiye'de bu alanda farkındalık yaratmaya devam ediyoruz. Burada farklı kurumların iletişim ve etkileşim için bir araya gelmiş olması büyük bir başarıdır. Kültür Bakanlığı, Turizm Bakanlığı, üniversitelerden rektörler ve görsel-işitsel mirası arşivleyen üniversiteler buradalar. Dolayısıyla, eminim ki bu buluşma etkisini bu konferansın ötesine doğru genişleterek gösterecektir. Bu nedenle, bu aşamaya kadar bu buluşmaya yardım eden herkese teşekkür ederim. UNESCO'nun doğal, kültürel ve dijital mirası koruma misyonu, insanlığın tamamı tarafından kabul edilmiştir. Ne yazık ki, kültürel mirası korumaya dair konuşmak için zamanım yok, ancak dijital mirası korumaya yönelik atılan adımları vurgulamayı istiyorum. İlkın, 1980 senesinde sinema filmlerini korumaya yönelik alınan karar çok önemli bir karardı ve bunu sürdürmek gereklidir. İkincisi, Dünya Mirası Programı'dır. Dünya Mirası Programı kırılğan bir programdır ve zayıat verme tehdidi altındadır. Nadir kitapları, el yazmalarını, mektupları, arşiv görüntülerini,

fotoğrafları ve filmleri savaşımlardan, tufanlardan ve doğal afetlerden korumak güçtür. Gördüğünüz gibi geniş çaplı bir mirası içinde barındırmaktadır. UNESCO, bu mirası korumak için önemli bir program geliştirdi ve Dünya Mirası Programı ülkemizin beş büyük el yazması ve yazıtının mirasını kapsamaktadır. Bunun geliştirilmeye ve güçlendirilmeye ihtiyacı bulunmaktadır. Üçüncüsü, ki bu buluşmanın başlangıç noktasıdır, 27 Ekim 2005'in Dünya Görsel-İşitsel Miras Günü olarak kabul edilmesidir. Bu günün farkındalık yaratmak ve bu farkındalıkla devam etmek için ne kadar önemli olduğunu kavramanın iyi bir fikir olacağına dikkat etmenizi istiyorum. 2005 yılında, bir başka anlaşma UNESCO tarafından kabul edildi. Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi'nin temel eksenlerinden biri hiç şüphe yok ki sinemaya bağlıdır. Diğer yandan, UNESCO 13 Şubat gününü 2011 yılında Dünya Radyo Günü olarak kabul etmiştir. Dünya Radyo Günü işitsel miras için önemlidir. Bu nedenle, UNESCO'nun miras alanındaki hassas yaklaşımı sınırların ötesindedir. Prof. Deniz Bayrakdar, daha önce UNESCO'nun nasıl hükümetler arası programlar olan Herkes İçin Bilgi (IFAP) ve İletişimin Geliştirilmesi için Uluslararası Program (IPDC) vasıtasıyla muhafaza ve korumayla ilgili alanlarda misyonuna devam ettiğini vurgulamıştı. Görsel-ışitsel mirasın bir listesini yaparak, isimlerini bildiğimiz ancak kendilerini kaybettiğimiz zengin sayıda öğeye sahip olduğumuzu fark edeceğiz. Yangınlarda, doğal felaketlerde yitirdiklerimize baktığımızda, bunları dijitalleştirerek arşivlemeyi ve insanlığın ortak kullanımına sokmayı ve böylelikle çoğu kaybolan bu şeylerin eşsizliklerine yönelik riski azaltmayı düşündük. Maddi açıdan sahip olmadığımız bir mirasın artık zihnimizde ve belleğimizde bir yeri bulunmaktadır ancak diğer yandan bellek kaybı, -bana katılacağınız gibi- kendini kaybetmek gibi sistematik bir soruna yol açmaktadır. Görsel-ışitsel miras, ilk aşamada izini 21'inci ve 22'inci yüzyıllara bırakacaktır. Çalışmalar mirası inşa ediyorlar ancak mirasın nasıl kırılgan olduğunu ve çocukluğumuzda izlediğimiz, kötü görüntü kalitesine sahip, İstanbul manzaralarının sahnelerini gösteren filmlere erişime sahip olmanın ne denli müthiş bir şey olduğunu düşündüğümüzde, bu mirasın bize vermiş olduğu şeyin nasıl büyük bir keyif olduğunu görürüz. Arşivlenmiş filmleri izleyen kişi, sahnelerde yönetmenin farkında olmadığı bir punktum -kör bir nokta- bulabilir. Zamanda 30-40 sene geriye giderek bu filmler ve tüm bu miras tarafından duygulandırılmış hissederiz; bundan 300 sene sonrasını, bu filmleri izlerken düşünülecek ve hissedilecek olanları tahayyül edin. Bu, mirasları korumanın gerçekten önemli bir perspektifidir, bizler UNESCO üyeleri olarak komisyonların görsel-ışitsel mirasları korumak ve muhafaza etmek için toplumlarda farkındalık yaratmasını takdir ediyoruz. Görsel işitsel mirasa ve geniş anlamda kültürel mirasa yönelik bu hassas yaklaşımda ısrarcıyız ve bu misyonun devamlılığının sağlanması gerektiğine inanıyoruz. Burada olduğunuz ve mirasımıza yönelik bu hassas yaklaşımın bir parçası olduğunuz için teşekkürler.

Hepinize teşekkürler, saygılarımla.

Prof. Dr. Öcal Oğuz / UNESCO Türkiye Milli Komisyonu Başkanı.

Görsel İşitsel Miras Sinema ile Başlar

Nabi AVCI

Değerli Rektör,
Saygıdeğer Direktör,
Kıymetli Meslektaşlarım,
Değerli Profesörler,
Sevgili Öğrenciler,

Her şeyden önce Profesör Deniz Bayrakdar’a 20 senedir sürdürmekte olduğu çalışmalarını, Türk Film Çalışmaları üzerine yayınları, buluşmalar ve konferanslar için şükranlarımı sunmak istiyorum.

Aynı zamanda UNESCO Türkiye Milli Komisyonu başkanlığında varisim olan Prof. Öcal Oğuz’a da teşekkür etmek istiyorum. UNESCO Türkiye’yi oldukça ileriye taşıdı. Türkiye’yi UNESCO Yürütme Kurulu’nun bir üyesi yaparak bu başarısına katkıda bulunacağına inanıyorum.

UNESCO, halen BM’nin kurucu ideallerine sadık olan ve cumhurbaşkanımızın sözleriyle “dünyanın beşten büyük olduğunu” gösteren, BM organları arasındaki öncü organizasyon olabilir.

UNESCO, her bir üyenin eşit konuşma hakkına sahip olduğu, pek çok farklı ve aykırı düşün duruşa ve argümanlara rağmen herkesin birbirini dinlediği ve birbirine saygıyla yaklaştığı kıymetli bir uluslararası diyalog platformudur. UNESCO, bilim, kültür, iletişim ve eğitim üzerine diyalogun örnek bir küresel platformudur. İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesinden beri, UNESCO bu alanlarda uluslararası diyalog için büyük miktarda güç sarf etti. Dolayısıyla şunu söylemeliyim ki, ABD’nin ve sonrasında da İsrail’in organizasyonu terk etme kararları UNESCO’nun çabaları ile uyumlu değildir ve UNESCO’nun ideallerini bu yolla hafife almak adil değildir. Ayrıca, UNESCO’nun Filistin’in kültürel mirasının korunmasına yönelik adil yaklaşımının ve ilkeli farkındalığının bu kararlarda etkili olduğunu hepimiz biliyoruz. Bu durum, görsel-işitsel ve kültürel mirasın bilhassa işgal edilmiş bölgelerde korunmasının büyük bir öneme sahip olduğunu belirgin kılıyor.

1980 yılında görsel-işitsel mirasın korunmasının kabul edilmesi iki yoldan okunabilir: Birincisi, tabiatı bakımından görsel-işitsel bir niteliğe sahip olan -yani sinema ve benzer ürünler- kültürel mirasın korunması. İkincisi, kültürel mirasın görsel-işitsel ürünlerini bu mirası gelecek nesillere aktarmanın bir aracı olarak korumak. Türkiye, hem geleneksel kültürel mirasın hem de görsel-işitsel mirasın toplanması ve korunması hususunda önemli bir konumda yer almaktadır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı, bu ruhla, mirasın kullanımı üzerine farklı kurumlar arasındaki protokollerin hazırlanmasına ve üniversiteler, özel ve kamu sektörü ve

özellikle Genel Kurmay gibi farklı organların sahip olduğu görsel-işitsel materyaller hakkındaki ilgili bilginin toplanmasına ve bunların gün ışığına çıkarılmasına öncülük ediyor.

Sevgili Genç Meslektaşlarım,

Sevgili Öğrenciler,

Uzun ve akademik bir konuşma yapacak olsam neler söyleyebileceğim üzerine notlar aldım. Bu listenin bazı anahtar sözcüklerini sizlerle paylaşmak istiyorum.

Eğer sizin yerinizde olsaydım, öncelikle görsel-işitsel mirası koruma/muhafaza etme stratejileri ve tekniklerinin biçimlendirilişinde Doğu ve Batı'nın yaklaşımları arasındaki farklılıkları vurgulardım. Doğu ve Batı, görsel-işitsel mirasın en önemli parçaları olan tasvirlerin, ikonaların ve mimarinin korunmasında hangi farklı ilkele-ri temel olarak alırlar? Bunların aralarındaki farklılıklar nelerdir? Tüm bunlar, üzerlerinde çalışılması heyecan verici konular olacaklardır. Benim tüm bunlar hakkında düşünmenin sebebi Simon Leys'in İşe Yaramazlık Salonu (*The Hall of Uselessness*) isimli kitabı oldu. Kitap, uygarlıkların biçimlenişinde "işe yaramazlığın" önemi ve değeri üzerine.

Simon Leys'e yakın geçmişte rastladım. Simon Leys, Çin kültürüyle derin bir biçimde ilgili olan bir yazar. Hoş tanımlamalara sahip. "Çinlilerin Geçmişe Yönelik Tutumları" isimli dikkat çekici makalesinde, günümüzde Çin şehirlerinde geçmişe ait geleneksel büyük yapıları göremeyeceğimize dikkat çekiyor. Her şeyi yok ediyorlar, daima bir değişim oluyor, daima yenilerini yapıyorlar ve asla Batı'da görüldüğü gibi geleneksel mimari envanterden söz etmiyorlar.

Hepinizin bildiği gibi, burada Türkiye'de mimari kültürel mirasımızı "koruma-mak" ve hatta "ona ihanet etmek" bizler için yaygın bir şikayet meselesidir. Ne var ki, Simon Leys Batılı gözlerden kolaylıkla vandalizm olarak adlandırılacak –ya da adlandırılabilir- bu tutumun, Çin uygarlığına özgü felsefi bir altyapısı olduğunu oldukça iyi bir biçimde açıklıyor.

Şunu da tartışmamız gerekiyor: Görsel-işitsel miras nerede başlar? Doğrusunu söylemek gerekirse sinemayla başlar. Sinemadan önce tiyatrodan bir arada kullanılan görsel ve işitsel unsurların örnekleri bulunmaktaydı, fakat sinemayla birlikte ilk kez içinde görsel ve işitsel olanın bir araya geldiği ve sentezin ötesinde karıştırıldığı yeni bir sanat biçimi geliştirildi. Ne var ki, sinema aynı zamanda var olanın ve var olmayanın eşzamanlı akışı içinde "iş görür". Tıpkı müziğin "sessizliğin uygun ölçülerde sesle bölünmesi" tanımında olduğu gibi. Sessizlik temeldir, altyapıdır. Notalar bu sessizliği uygun ölçülerde bölerler ve böylece müzikal bir mimari ortaya çıkar. Bu türden pek çok varyasyon yapılabilir.

Masallarımız nasıl başlarlar? "Bir varmış bir yokmuş...bir zamanlar...evvel zaman içinde kalbur saman içinde...develer tellal pireler berber iken, ben annemin beşiğini tıngır mıngır sallarken...az gittik uz gittik dere tepe düz gittik, bir de dönüp baktık ki bir arpa boyu yol gitmişiz..."

Bunları nasıl adlandırmak istersiniz? Bu sürrealist ifadeleri zaman ve mekânın görelliliğine yönelik folklorik kinayeler olarak yorumlayamaz mıyız? Bu soruyu sinemaya da uyarlayabilirsiniz. Uzak Doğu'dan bir çeşni katmak isterseniz Shiva'yı

hatırlayın derim: Hint tapınağının kozmik dansçısı. Shiva heykellerinin dört kolu olduğunu hatırlayın. Bir dokunuşla yaratır, diğeriyle yok eder. Var ve yok! Shiva orada “var olmanın” ve “hükümsüzlüğün” tanrıçasıdır.

Burada İstanbul’da, Doğu ve Batı arasında, Hint ve Kelt arasında oldukça üretken karşılaştırmalar yapabileceğimiz “orta yerde” bulunuyoruz. Dahası, bu topraklar görsel-ışitsel miras için verilen bir savaşın başlangıç noktasıdır. 8’inci ve 9’uncu yüzyıllarda ikonları savunanlar ve onlara karşı gelenler arasında ihtilafların ve yalnızca ihtilafların değil kavgaların ve hatta “savaşların” gerçekleştiği bir şehirdesiniz. Bilge Karasu’nun kitabı *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*’nda, bu teolojik çarpışmaların arasında sıkışmış bir kişinin dünyası olarak tanımlanmış bir şehirdesiniz. İstanbul’dasınız.

Saygıdeğer Meslektaşlarım,

Değerli Profesörler,

Bana bahsetmiş olduğunuz bu fırsat için teşekkür ederim ve bu üç gün boyunca hepiniz için oldukça üretken geçecek bir konferans dilerim.

En derin saygılarımla.

Prof. Dr. Nabi Avcı / UNESCO Türkiye Milli Komisyonu Eski Başkanı.

**KORUMA,
MUHAFAZA
VE PAYLAŞMA**

**Türk Sinema
Mirasında
Deneyimler**

Ulusal Sinema Mirasımızın Korunması: 55 Yılın Öyküsü Ve Ötesi...

Asiye KORKMAZ

*“Filmlerin korunması için pek çok şartın biraraya gelmesi gerekir.
Uzman personel, para, teknolojik imkanlar...
Ama filmlerin en çok şefkate ihtiyacı vardır.
Filmlere şefkatle davranmalısınız...”*

Bu sözler, Türkiye’nin ulusal sinema mirasının korunmasını ve günümüze ulaşmasını borçlu olduğu, ülkemizin tek film arşivinin, ilk sinema okulunun kurucusu, benim de Hocam olan Prof. Sami Şekeroğlu’na aittir.

Türkiye görsel-işitsel mirasın korunması ve yeni kuşaklara ulaştırılması konusunda şanslı bir ülkedir. Çünkü sinema sanatının korunması ve eğitimi konuları, Prof. Şekeroğlu ile özdeşleşmiş; O’nun tüm hayatını, tutkuyla sevdiği sinemanın bu iki alanına adanması ve film arşivciliği ve sinema eğitiminin Türkiye’de yaratıcısı olması sayesinde mümkün ve var olabilmıştır.

Bilindiği gibi UNESCO’nun Belgrad’da düzenlenen genel konferansında yayınladığı 27 Ekim 1980 tarihli “Hareketli Görüntülerin Kurtarılması ve Korunması” tavsiye kararları, film koruması alanındaki en önemli düzenlemelerden biridir. UNESCO’nun, konunun önemine binaen ilan ettiği 27 Ekim Dünya Görsel – İşitsel Miras Günü, bu yıl “Bu Senin Hikayen, Onu Kaybetme” düsturuyla kutlanmaktadır. Bu özel gün dolayısıyla düzenlenen konferansta sunacağım bildiri de Hocam Prof. Şekeroğlu’nun salt emeğine dayanan ve Türk sinemasının günümüze ve geleceğe ulaşmasını sağlayan, sinema mirası konusunda sorumluluk duyan herkesin bilmesi gereken hikayesi üzerinedir.

Türk sineması ancak 1950’li yıllardan itibaren amatör bir uğraş olmaktan çıkıp bir geçim kaynağı, bir meslek alanı haline gelebilmiştir. Kendine özgü dilini de bu dönemde geliştirmiştir. 1970’li yıllara hatta daha geç tarihlere kadar Türkiye’de sinema bir sanat dalı olarak kabul görmemiştir. Özellikle Türk sineması gerek yasal düzenlemelerde gerekse entelektüel ortamlarda bir eğlence olarak değerlendirilmiştir. Devlet mekanizmaları Türk sinemasıyla ağır sansür ve vergi uygulamaları dışında ilgilenmemiş hatta sürekli engeller çıkarmıştır. Kendini aydın sayan kimi çevreler ve sinema yazarları, en yüksek seyirci sayılarına ulaştığı ve en nitelikli ürünlerini verdiği 1960-1975 yıllarında dahi, Türk sinemasını küçümsemiş; ulusal sinemayı izlemeyi ve sevmeyi zevksizlik, eğitimsizlik ve gerilik göstergesi olarak değerlendirmiştir. Türkiye’de güzel sanatlar politikasını belirleyen tek merkez konumundaki Güzel

Sanatlar Akademisi bünyesinde bile 1960'lı yıllarda "sinemanın sanat olmadığı" görüşünü savunan sanatçı hocalar bulunmuştur.

Tüm bu olumsuz şartlara; güçsüz ekonomik yapısına, zorluklar çıkaran devlet organlarına, küçümseyen veya yoksayan "aydın" kesime rağmen Türk sinemasının mucize sayılabilecek bir şansı olmuştur: Türk seyircisi sinemasını desteklemiş ve yaşamasını sağlamıştır. Bizim ulusal sinemamız sadece seyircisinin onu sürekli izlemesiyle yani gişe hâsılatıyla üretimini sürdürebilmiştir.

Sinemamızın ürünlerinin korunması ve geleceğe ulaştırılması konusunda ise ne devlet mekanizmasında bir çalışma yapılmış, ne toplumda veya sermaye sahiplerinde böyle bir bilinç oluşmuştur. Bu yıllarda, sinemacıların kendileri dahi ürettikleri filmlerin kültür mirasının bir parçası olduğu fikrine sahip değildiler; yegane kaygıları, filminden para kazanıp, bu gelirle yeni bir film çekmektir. Çok küçük bütçelerle, zorluklar içinde yaptıkları filmlerini, gösterimleri bittikten sonra kendi yazıhanelerinde, çalıştıkları hanların merdiven boşluklarında, bodrum katlarında tutmuşlardır. O dönemin teknolojik şartlarında, filmlerin sinema salonları dışında gösterilme imkanı da bulunmadığından; orijinal negatiflerin korunması bile gereksiz görülmüştür. Gösterim olanağı kalmayan filmlerin atıldığı, ayakkabı bağcığı, yapıştırıcı vb. yapılması veya içindeki gümüşün çıkarılması için satıldığı olmuştur. Bazı film yapımcıları, ileride gerekebileceği düşüncesiyle filmleri saklamaya çalışsa da giderek biriken malzemenin depo kiralamayı gerektirmesi büyük bir külfet yaratmıştır. Filmler belediyenin tahsis ettiği depolarda tutulmuş; çok uygunsuz koşullardaki bu depolarda zaman zaman yangınlar çıkmış; eserlerin yok olmasıyla hatta ölümlerle sonuçlanmıştır.

Türk sinemasının ürünlerini yaratan ancak koruma bilincine sahip olmayan sinemacılar, sinemayla vergi ve sansür dışında ilgilenmeyen devlet ve sinemayı sanat saymayan, saysa dahi Türk sinemasını küçümseyen bazı sanat adamları... Prof. Şekeroğlu; ulusal sinemamızın eserlerini toplamaya ve koruma altına almaya bu kültürel ortam içinde, Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğrencisiyken, 1959 yılında başladı. Bu tarihte Prof. Şekeroğlu; ileri görüşlü pek çok nitelikli eğitimcinin görev yaptığı bir "sürgün" yeri olan Elazığ Lisesi'nde okumuş ve ülkemizin tek sanat eğitim kurumu olan Güzel Sanatlar Akademisi'nin sınavını kazanarak resim öğrenimi görmeye İstanbul'a gelmiş bir gençti. Öğrenime başlamasından kısa zaman sonra Akademi'de, çocukluğundan bu yana büyük bir sevgi duyduğu sinema etkinlikleri düzenlemeye başladı. İlk olarak Akademi'nin atölyelerinde, dersliklerde sanatçı hocalarının, öğrencilerin ve Akademi dışından bazı sanatçıların (yazarların, tiyatrocuların vb) ilgiyle izlediği film gösterileri düzenledi. Bu gösterilere duyulan ilgi gün geçtikçe arttı. Gösterilen ilgi üzerine dönemin Akademi Müdürü Prof. Asım Mutlu, bu faal öğrencinin çalışmalarına destek verdi ve film gösterileri Akademi'nin tüm sanat etkinliklerinin düzenlendiği konferans salonuna taşınarak, sanat programının düzenli bir parçası haline geldi. Gösteriden önce film ve yönetmeni hakkında bilgi verilen, sonrasında da açıkoturumlar, tartışmalar düzenlenen bu etkinlikler, Güzel Sanatlar Akademisi'nde o güne kadar görülmemiş bir hareket, canlılık yarattı. Güzel Sanatlar Akademisi, belli ve kısıtlı bir sanat çevresinin takip ettiği müzik dinletileri, sergiler gibi etkinliklere sahipken, Prof. Şekeroğlu'nun düzenlediği sinema etkinlikleri, pek çok farklı dalдан

sanatçının, aydınların ve halkın biraraya geldiği, sinema üzerine tartıştığı ve sinemanın ilk kez bir sanat olarak değerlendirildiği canlı bir ortam yarattı.

Prof. Şekeroğlu'nun resim öğrenimi için girdiği Güzel Sanatlar Akademisi, zamanla sadece sinema çalışmalarını sürdürdüğü bir merkez haline geldi. Prof. Şekeroğlu, Akademi'de film gösterilerinin yanı sıra, büyük ilgi geçen açıkoturumlar, şiir matinelere vb. düzenledi ve bu kültür programlarının yurt çapında ses getirmesi sonucunda, 1962 yılında Türkiye'nin ilk sinema kültür kurumu, ilk sinema kulübü olan Kulüp Sinema 7'yi kurdu.

Sanatçı çevrelerden ve halktan büyük ilgi görmesine rağmen, Prof. Şekeroğlu'nun sinema kulübünü, dolayısıyla sinemanın bir sanat olarak önemini Güzel Sanatlar Akademisi'ne kabul ettirmesi kolay olmadı. Yaptığı çalışmalar, gençlere önem veren bazı ileri görüşlü hocaların desteğini aldı, buna karşılık sinemayı sanat olarak değerlendirmeyen veya kendi alanlarının “düşmanı” olduğunu düşünen kimi sanatçı hocaların büyük tepkisiyle karşılaştı. Nitekim çok faaliyet göstermesine rağmen, Kulüp Sinema 7, uzun süre Akademi içinde bir mekâna sahip olamadı. Sonunda, bir Pazar günü, Akademi'nin deniz kenarındaki koridorunun başını – bir merdiven boşluğunu – izin almadan örüp kapatmasıyla çok küçük bir mekan elde edilebildi. 2,5 metreye 2 metre boyutlarındaki bu izinsiz “gecekondu”, Türkiye'de sinemanın sanat olarak algılanmasını sağlayan ciddi düşünsel etkinliklerin ve filmlerin kültürel miras olarak kabul edilip korunması çalışmalarının merkezi; ünlü yönetmen Metin Erksan'ın deyimiyle bir “kültür arenası” oldu.

Prof. Şekeroğlu; Kulüp Sinema 7'de, alçakgönüllü öğrenci olanaklarıyla, yerli – yabancı filmleri derlemeyi, sonrasında kalabalık bir seyirci topluluğunun katıldığı açıkoturumları ve film gösterilerini düzenlemeyi sürdürdü. Bu çalışmaların yanı sıra, 1964 yılında, ülkemizin sinemayı bir sanat olarak ele alan ilk ciddi yayını olan “Film” dergisini yayınladı. Ona inanan ve Kulüp'teki çalışmalarına destek olan Akademi öğrencisi arkadaşlarıyla birlikte, her işini kendileri yaparak çıkardıkları “Film” dergisinin ikinci sayısında, “İleriye Doğru” başlıklı yazısında yazdığı “*Yurdumuzun ilk sinema kulübü Kulüp Sinema 7, ilk kaliteli dergisi Film oldu. Yarının güçlü sinemacısı ile sinema okulu yine Kulüp Sinema 7'nin, dolayısıyla Güzel Sanatlar Akademisi'nin malı olacaktır. Onu koruyun!*” sözleriyle; hayallerinin, sinema etkinlikleriyle kısıtlı olmadığını, sinema eğitimi veren bir kurum da kurmayı amaçladığını ortaya koydu.

Kulüp Sinema 7 yılları, bir yandan Kulüp'ün faaliyetleri için yerli-yabancı filmlerin şirketlerden bulunması, gösteri programlarının düzenlenmesi, diğer yandan da yok edilen, atılan, terk edilen filmlerin derlenmesi, onarılması ve arşivlenmesi çalışmalarıyla geçti. Esasen Kulüp Sinema 7'nin sinema etkinlikleri öğrenci kulübü boyutunu da aşmış durumdaydı: Örneğin Yeni Dalga akımının önemli ismi François Truffaut, Türkiye'ye ilk kez 1965 yılında Kulüp Sinema 7'nin davetlisi olarak geldi, o güne dek yönettiği tüm filmlerinin gösteriminden sonra düzenlenen açıkoturuma katıldı. Filmlerin Türkiye'ye çekimlerinden ancak birkaç yıl sonra geldiği ve sanat filmlerinin gösterilecek sinema bulmakta zorlandığı bir dönemde; Kulüp'ün gösterileri çok sayıda aydının biraraya geldiği, sinema klasiklerini görüp tartıştığı zengin bir ortam oluşturmuştu.

Prof. Şekeroğlu; bu dönemde, tutkuyla sevdiği filmlerin terkedilmiş olduğunu ve Türk sinemasına haksızlık edildiğini düşünerek, güçlü bir şefkat ve sorumluluk duygusuyla sinemamıza sahip çıktı ve ülkemizin ilk film arşivciliği çalışmalarını başlattı. Topladığı filmleri ilk zamanlarda kendi sınırlı öğrenci imkanlarında, evinde korudu; yer kalmayınca yeni film koruma alanı Güzel Sanatlar Akademisi oldu. Kulüp Sinema 7’de kendisine yardımcı olan arkadaşları, filmlerin arşivlenmesini de önemli bir çalışma olarak benimsediler ve destek oldular. Prof. Şekeroğlu, arkadaşlarının da desteğiyle, kimsenin korunması gerektiğini aklından geçirmedığı Türk filmlerini derlemeye, onarmaya ve arşivlemeye başladı. Bu yolda hummalı bir çalışma yapıldı; film şirketleri dolaşıldı, yapımcılar filmlerin korunmasına gönüllü oldukları açıklanarak ikna edilmeye çalışıldı; sonunda koruma için değilse de, depo kirası vermemek için filmleri teslim etmeye razı oldular. Beyoğlu’ndaki hanların, sinema salonlarının bodrum katlarından, virane depolarda kaderine terkedilmiş halde bulunan orijinal negatifler toplanarak Güzel Sanatlar Akademisi’ne taşındı. Akademi’de, filmlerin paslı kutuları onarıldı, yanmaz boyalarla boyandı, etiketlenerek tasnif edildi; orijinal negatifler sarıldı, havalandırıldı, temizlendi ve yenilenen kutulara yerleştirildi. Filmlerle birlikte, sinemayla ilgili afiş, fotoğraf, senaryo, gazete haberi gibi görsel malzemeler de arşivlenmeye başlandı.

Prof. Şekeroğlu, ülkemizin ilk film koruma odasını, Güzel Sanatlar Akademisi’nde yaptı. Derlediği filmler çoğaldıkça ve yeni mekanlar gerektikçe, Kulüp Sinema 7’nin ilk odası gibi, kimseden izin almadan, bir nevi oldu bittiye getirerek yeni film koruma odaları oluşturdu. Ne devletin, ne Güzel Sanatlar Akademisi’nin ne de sinemacıların sinema belleğinin korunmasıyla ilgili bir düşünce ve planları yokken, koca bir ülke sineması O’nun bireysel tutku ve emeğiyle derlendi, gönüllü olarak koruma altına alındı. Yeşilçam sinemasına sahip çıkması ve iyi kötü ayrımı yapmadan koruması nedeniyle eleştirilere hedef olmasına rağmen, 1967 yılında ülkemizin ilk film arşivini, Türk Film Arşivi’ni kurdu. Türkiye’de filmlerin, üstelik orijinal negatiflerinin, herhangi bir kuruluşa verilmesini gerektiren bir yasal düzenleme olmadığı halde, Türk Film Arşivi, ülkemizin ulusal film arşivi haline geldi. Sinemacılar, Prof. Şekeroğlu’nun şahsına duydukları güven nedeniyle negatiflerini arşive emanet ettiler. İlerleyen yıllarda, laboratuvar işlemlerinin tamamlanmasının ardından filmlerin arşive teslimi sinemacılar arasında doğal bir çalışma yöntemi haline geldi.

Aynı yıl (1967) Türk Film Arşivi’nin çalışmaları, film arşivlemesi yapan uzman kuruluşların oluşturduğu Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu’nun (FIAF) dikkatini çekti. FIAF, Türk Film Arşivi’ni Doğu Berlin’de düzenlenen yıllık kongresine gözlemci olarak davet etti. Federasyon’un Genel Sekreteri ve Yugoslavya Film Arşivi Müdürü Prof. Vladimir Pogacic, arşivcilik çalışmalarını yerinde incelemek ve FIAF için rapor hazırlamak üzere Türkiye’ye geldi. Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki film depolarını gezen ve film koruma çalışmalarını gören Prof. Pogacic, ziyaretinin ardından FIAF’ın Doğu Berlin’de yapılan genel kurul toplantısında Prof. Şekeroğlu’nun çalışmaları hakkında olumlu raporunu sundu. Bu rapor ve genel kurulda yapılan oylama üzerine Türk Film Arşivi, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu’nun yazışma üyesi oldu. Arşiv, FIAF’ın 1969’da New York’ta düzenlenen kongresinde yedek üyeliğe yükseldi ve gerekli şartları yerine getirerek, 1973’te Moskova’da

düzenlenen kongrede Türkiye’yi temsil eden asil ve yetkili üye oldu. Bu uluslararası kimlik günümüzde de sürmekte; ülkemiz, Prof. Şekeroğlu’nun bireysel çabaları sayesinde film arşivciliği alanında uluslararası platformda temsil edilmektedir.

Bu dönemde Prof. Şekeroğlu, Türkiye’de film arşivciliğini kurumsallaştırması yönünde ciddi adımlar attı. Genişleyen koleksiyon, arşivcilik uygulamalarının pahalılığı, gönüllü öğrenci katkılarıyla bunları karşılamamanın zorluğu ve en önemlisi sinematografik mirası koruma çalışmalarını ilerletme ve büyütme hedefi nedeniyle, Türk Film Arşivi’ni Güzel Sanatlar Akademisi’ne devretmeye karar verdi.

1968, tüm dünyada üniversite hareketlerinin, öğrenci eylemlerinin canlandığı bir yıldır. Dünyadaki siyasi gelişmelere koşut olarak, Türkiye’de de “68 kuşağı” olarak adlandırılan üniversite gençliği özgürlükçü düşüncelerle üniversiteleri işgal ettiler. Kurdukları işgal ve boykot komiteleri kanalıyla üniversite yönetimlerinden çeşitli isteklerde bulundular. Güzel Sanatlar Akademisi de, eğitim programlarında haklı reform istekleri olan öğrenciler tarafından işgal edildi. Bu dönemde Akademi Talebe Cemiyeti Başkanlığını, Türk Film Arşivi’nde Prof. Şekeroğlu’nun yardımcılığını yapan ve Arşiv çalışmalarında önemli emeği olan Bülent Erkmen üstlendi. Akademi’nin işgali sırasında yönetime kabul ettirilmek istenen şartlardan biri de, Türk Film Arşivi’nin resmi olarak Güzel Sanatlar Akademisi bünyesine alınmasıydı. İşgal eylemi, öğrencilerin isteklerinin kabul edilmesiyle kısa sürede başarıyla sona erdi.

Bu gelişmeler sonucunda, Prof. Şekeroğlu, düzenlenen bir törenle Türk Film Arşivi’ni, tüm malvarlığıyla ve karşılıksız olarak içinde yetiştirdiği Güzel Sanatlar Akademisi’ne devretti. Bu kararında, on bir yıllık çalışmanın sonunda büyümüş, kadrosunu oluşturmuş ve uluslararası kimlik kazanmış olan kurumunun güvenliğini ve sürekliliğini sağlama isteği rol oynamıştı.

İDGSA (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi) Film Arşivi’nin kuruluşu birçok nedenle önem taşıyordu: İlk olarak, Türk Film Arşivi bu devirle bir devlet kurumu haline geldi. Prof. Şekeroğlu on bir yıllık emeğinin ürünü olan kurumunu bir özel kuruluşa satmayı, özel koleksiyonu olarak kendi çıkarı için kullanmayı düşünmedi; tüm sinematografik birikimi Güzel Sanatlar Akademisi’ne karşılıksız olarak bağışladı. Özel mülkiyet fikrine sahip olmaması bu kararı almasında önemli rol oynamıştı. İkinci önemli nokta, oluşturduğu sinema birikimini, herhangi bir hükümet organına değil, Akademi’ye devretmeyi tercih etmesiydi. Çünkü arşivlerin en sağlıklı biçimde, siyasi etkilerden uzak durabilecek özerk kurumlarda korunabileceğine; ulusal sinema mirasımızı da, Akademi’nin içinde kalmakla siyasi baskı, müdahale ve tehlikelerden uzak tutabileceğine inanıyordu. Üniversiter kurumların idari ve bilimsel özerkliklerine sahip çıkacaklarına inanıyor ve bilimsel arşivcilik çalışmalarının ancak özerk bir yapı içinde sürdürülebileceğini düşünüyordu. Bakanlıklar gibi kurumların değişen siyasetle birlikte kadrolarının da değişmesini, süreklilik ve uzmanlık isteyen film arşivciliğinin geleceği için önemli bir tehlike olarak görmüştü. Güzel Sanatlar Akademisi’nin bu yıllarda ülkemizin tek sanat eğitim kurumu olması da Arşiv’in Akademi’ye devrinde önemli bir etken oldu.

İDGSA Film Arşivi’nin kuruluşuyla ilgili dikkat çekici bir nokta da, bu kurumun, “devlet tarafından kurulmayan tek devlet kurumu” olmasıydı. Türkiye Prof. Şekeroğlu’nun bu kararıyla, devlet organları tarafından planlanıp uygulanmadığı

halde, sinematografik mirasın korunmasını uğraş edinen, uluslararası kimliğe sahip tek bilimsel kurumuna sahip oldu.

Türk Film Arşivi 3 Ocak 1969'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA) Film Arşivi adını aldı. Kurum bir yıl boyunca Türk Film Arşivi yetkililerinin bulunduğu bir kurul tarafından yönetildi ve 1970'te Prof. Sami Şekeroğlu resmen İDGSA Film Arşivi Müdürü olarak atandı.

İDGSA Film Arşivi'nin kurulmasıyla Prof. Şekeroğlu, Devlet Planlama Teşkilatı'na; özel olarak film arşivi için tasarlanmış güvenli bir bina, klimatize edilmiş film koruma odaları, çağdaş sinema teknolojisiyle donatılmış stüdyolar, laboratuvarlar, sinema salonları ve eğitim alanlarıyla tamamlanmış bir teşkilat kurmak; yani kurumsallaşmak için kapsamlı yatırım projeleri teklif etti. Sinemanın devlet yatırımına konu olması Türkiye için çok yabancı bir düşünceydi. Yetkili kurullara kabul ettirmek için yapılan uzun çalışmalar sonunda DPT, projeleri büyük ölçüde destekledi.

Öncelikle çağdaş film arşivi binasının yer tahsis ve inşası için resmi kurumlarda ve belediyelerde zorlu bir mücadele başladı. Uğraşlardan sonra, kurumun bugünkü binasının olduğu, Beşiktaş Balmumcudaki arsa temin edildi. Prof. Şekeroğlu, yurtdışındaki arşivlerle irtibat kurdu, arşiv binası projeleri getirtti.

Kulüp Sinema 7 yıllarından bu yana kurumun etkinliklerini destekleyen, Akademi Mimarlık Bölümü'nün genç hocalarından Prof. Dr. Ataman Demir, Prof. Şekeroğlu'nun düşünceleri doğrultusunda Türkiye'nin tek film arşivi binasını tasarladı. 1972'de saygın bir aydın – sanatçı topluluğunun katılımıyla temeli atılan bina, kısa zamanda bitirildi ve o tarihe kadar derlenen tüm sinematografik malzeme ile yeni yatırım projeleriyle ülke gereksinimleri düşünülerek Türkiye'ye getirilen çağdaş sinema teknolojisi 1974 yılında özel mekanlarına taşındı. Bu teknolojiyle; Türk sinemasının son derece ilkel olan çekim ve çekim sonrası üretim imkanlarının düzeltilmesi amaçlanmıştı.

Prof. Şekeroğlu, bu dönemde oluşan ileri teknolojik altyapının, üretimin ve eğitimin hizmetine sunulması; çağdaş teknolojiyi kullanmayı bilen, bilimsel bakışa sahip yeni bir sinemacı kuşağının yetiştirilmesi için çalıştı. 1965 yılında genç bir öğrenciyken yayınladığı Film dergisinde “yarının güçlü sinemacısı Kulüp Sinema 7'nin olacaktır” diye yazmıştı; yirmi yıl sonra bu öngörüsü gerçekleşti ve ülkemizde sinema eğitiminin öncüsü oldu. Eğitimin ilk adımı, 1973-1974 yıllarında, Türk sinemasının ünlü ustaları olan Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ ve İlhan Arakon'u öğretim kadrosuna alarak düzenlediği, ülkemizin ilk sinema kurslarıydı. 1974-1975 öğretim döneminde, sinemanın Güzel Sanatlar Akademisi'nde yer almaması gerektiğini savunan bazı sanatçı hocaların yoğun tepkisine rağmen, Grafik, Endüstri Tasarımı ve İç Mimarlık bölümlerinin eğitim programına sinema dersinin konmasını kabul ettirdi. Asıl dönüm noktasını ise, 1975'te ülkemizin tek Sinema-TV Enstitüsü'nü kurması oluşturdu. Sinema-TV Enstitüsü, 1172 sayılı yasayla, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı, örgün ve yaygın eğitim, yüksek düzeyde bilimsel araştırma, inceleme, arşivleme ve yayın yapan bir bilim, sanat ve kültür kurumu olarak tanımlandı. İlk öğretim kadrosunu, Prof. Şekeroğlu başkanlığında, Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, İlhan Arakon, Sezer Tansuğ ve Prof. Dr. Adnan Ataman oluşturuyordu. Enstitüdeki sinema eğitimini, “eğitim içinde üretim – üretim içinde eğitim” olarak tanımladığı ilkesi doğrultusunda düzenledi. Bu ilke, özetle; Sinema-TV Enstitüsü'nün

profesyonel üretim çalışmalarında usta sinemacıların ve sinema öğrencilerinin beraber yer alması, deneyimli usta ve meraklı çırağın çağdaş teknolojiyi de kullanarak beraber üretmesi anlamına geliyordu. Prof. Şekeroğlu, bu ilkesiyle, gelenek ve deneyimi, bilimsel ve çağdaş bakış açısıyla birleştirmeyi amaçladı. Öğrencileri usta sinemacı hocalarla birlikte çalışacakları atölyelerde uygulama içine soktu, sorumluluk verdi. Enstitü, Türk sineması geleneğini reddetmeyen, ulusal sinemasına sahip çıkan, kendi ülkesinin sorunlarına duyarlı, çağdaş teknolojiyi kullanmayı bilen ve günlük, ucuz çözümlere razı olmayan ilkeli bir sinemacı kuşağı yetiştirmek için çalıştı.

Sinema-TV Enstitüsü, yirmi yıl boyunca Türkiye’de çağdaş sinema teknolojisine sahip tek kurum oldu. Ticari sinema laboratuvarları bu teknolojiye, 90’lı yılların ortalarında, dünyada artık terkedilmeye başlandığı sıralarda, ikinci el cihazlar satın alarak yatırım yaptılar. Enstitü ve devamı olan kurumumuz mezunlarının sinema sektöründe yoğun olarak çalışmaya başlaması, Türk sinemasında teknik kaliteyi yükselten önemli etkenlerden biri oldu.

Sinema-TV Enstitüsü’nün özgün yapısı, 1980 askeri darbesinden sonra tek tip insan yetiştirme politikasıyla sekteye uğradı. Yükseköğretim kanununun eğitimde farklılığa, özgünlüğe ve çeşitliliğe karşı yapısı, ülkemizin sanat alanındaki yegane yükseköğretim kurumu olan Güzel Sanatlar Akademisi’nin Mimar Sinan Üniversitesi’ne dönüşmesine neden oldu. Bu dönüşüm sırasında Türkiye’nin tek Sinema-TV Enstitüsü de Sinema-TV Merkezi ve Sinema-TV Bölümü olarak yeniden örgütlendi. Prof. Şekeroğlu, Enstitü’nün özgün yapısının ve kendine özgü işleyişinin kaybolmaması için, bu iki kurumu yönetsel olarak birbirinden ayrılmayacak şekilde yapılandırdı. Enstitü’nün film koruması, araştırma, yayın ve yaygın eğitimle ilgili işlevleri Sinema-TV Merkezi; yüksek sinema eğitimi görevi de Güzel Sanatlar Fakültesi’ne bağlı Sinema-TV Bölümü tarafından yürütülmeye başlandı.

2012 yılında, Sinema-TV Merkezi’nin ellinci kuruluş yıldönümünde, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Senatosu; oybirliğiyle aldığı aşağıdaki kararlar, kuruma, tüm yaşamına yayılan emeğine bir vefa borcu olarak, yaratıcısı olan Prof. Sami Şekeroğlu’nun adının verilmesini kararlaştırdı.

Başlangıcından günümüze geçen elli beş yılın ardından, bugün diyebiliriz ki, Türkiye’de film arşivciliğinin ve sinema eğitiminin tarihi, diğer ülkelerdekinden farklı bir süreç izlemiştir. Filmlerin kurtarılmasının bu konuya tutkulu bir kişinin bireysel emeğiyle gerçekleşmesi yurtdışında da örnekleri görülen bir durumdur. Bazı film arşivcileri aynı zamanda sinema hocalığı yapmış, hatta sinema okullarının kuruluşuna katkı sağlamıştır. Ancak bir film arşivinin aynı zamanda o ülkenin ilk sinema yükseköğretim kurumu olması Türkiye’ye özgü bir durumdur. Bizim ülkemizde film arşivciliği çalışmaları yeni bir sinemacı kuşağının yetişmesinde, geçmişle gelecek arasında bir bağ oluşturmuş; sinema mirasının kurtarılması için kurumun yürüttüğü profesyonel çalışmalarda görev alan öğrenciler, bu kültür mirasının doğal koruyucuları olarak yetişmişlerdir. Güzel Sanatlar Akademisi’nin duragan tarihi içinde, Prof. Şekeroğlu’nun çabaları, yeni bir üniversite kurum üretmiştir. Bu çalışmalar başlangıçta küçümsenmiş, önemsenmemiş, gereksiz sayılmış; emekler ürün vermeye başladıkça, ortaya çıkan kurumları hiçbir katkıları olmadığı halde ele geçirmek isteyenler, önceden küçümsedikleri işlerde payları olduğunu iddia edenler olmuştur. Türk

sineması, pek çok konuda değilse de, film arşivciliği ve sinema eğitimi konusunda şanslıdır çünkü kimsenin umursamadığı bu iki alan, Prof. Şekeroğlu'yla özdeşleşmiş; onun sayesinde varolmuş ve kurumsallaşmıştır.

Bugün Türk sinemasının orijinal negatiflerinin neredeyse bütünü, kamu kurumlarına ait filmlerin çoğu ve çok sayıda yabancı klasik film Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Merkezi'nde gönüllü olarak koruma altına alınmış durumdadır. Bu arşiv ülkeminin en büyük görsel-ışitsel birikimidir.

Bugüne ulaşması, bu amaçla ömrünü harcayan Hocamızın bireysel tutkusu ve özel becerileri sayesinde mümkün olabilmektedir. Bu eşsiz sinematografik birikimin gerektirdiği tüm arşivcilik uygulamaları, Merkezimiz öğretim kadrosu ve öğrencileri tarafından gönüllü olarak yapılmakta; geliştirilen yeni projelerle sinemamızın klasik eserleri ileri dijital teknoloji kullanılarak restore edilmektedir. Bu mirasın yaşamasını ve gelecek kuşaklara ulaşmasını sağlamak için kurumumuzun çalışmalarının yanı sıra ilgili herkesin hatırlaması gereken önemli noktalar ve herkese düşen sorumluluklar bulunmaktadır.

Film; bu yüzyılın ürettiği pek çok ürün gibi zamanın etkilerine karşı koyamayan, dayanıksız bir malzemedir. Sinema henüz çok genç bir sanat olmasına karşın, 1930'lu yıllarda dahi sessiz film negatiflerinin yüzde 80'inin kayıp (yok) olduğu tahmin edilmektedir. Film malzemesi çok sebeple yok olmuştur; Yapımcı ve dağıtımclar, ticari olarak gelir getirmeyen film malzemesini korumak hatta saklamak için herhangi bir çaba sarf etmemiş; gelir getirmeyen filmler kaderine terk edilmiştir. Filmlerin ticari değerlerini yitirmesi ya da depolama giderlerinin yüksekliği gibi nedenler, sahiplerinin onları gözden çıkarmasına neden olmuştur. Sesli sinemanın icat edilmesinden sonra pazarda yer bulamayan binlerce film depolara kaldırılmış, zamanla ya yeni filmlere yer açmak için ya da (özellikle 1950'li yıllara dek) yanıcı ve parlayıcı özelliği nedeniyle atılmış, hatta bizzat sahipleri tarafından yok edilmiştir. 1950'li yıllara dek üretilmiş olan ve dolayısıyla sinemanın başlangıcından bu tarihe dek en temel malzemesini oluşturan nitrat (yanar tabanlı) filmlerin dörtte üçünün kayıp olduğu tahmin edilmektedir. Çok sayıda film de üretildiği malzeme kimyasal olarak dayanıksız olduğu için terk edildiği ortamların şartlarına dayanamamıştır. Ayrıca, sanatı ve kültür varlıklarını korumakla sorumlu olan devlet yetkililerinin, sinemanın da bir sanat olduğunu idrak etmeleri zor ve uzun bir süreci gerektirmiş; bu zaman zarfında da pek çok film geri döndürülemeyecek şekilde bozulmuş ya da kaybolmuştur.

Filmler belli ısı ve nem derecelerinde saklanırlarsa sonsuza dek yaşayacakları kamısı doğru değildir. Film de aynı insan gibi organik yapıdadır ve belli bir yaşam süresi bulunur. Yaşamının, uygun dış etmenlerin sağlanmasıyla mümkün olduğu kadar uzatılmasına çalışılmakta ve dayanıklılığı ile koruma koşullarına dair araştırmalar günümüzde de sürmektedir. Malzemenin görsel ışıtsel içeriğinin en az kalite kaybıyla ve sürekli biçimde sunulabilmesi için yerine getirilmesi gereken uygulamaların bütününe "film koruması" diyoruz. Dolayısıyla film koruması, sinema eserinin sınırlı ömrünü uzatacak ve içeriğini başka bir malzemeye aktararak devam ettirecek ve süreklilik isteyecek çalışmaların tamamıdır.

Günümüzde film mirasının korunmasının şart olduğu fikrinin artık olduğu, konuyla ilgili herkesin bu gereklilik konusunda hemfikir olduğu söylenebilir. Ancak ne

özel sektörde ne de devlet mekanizmalarında film koruması ve restorasyonu hakkında gerçek, bilimsel bilgi ve hazırlık bulunmamaktadır. Oysa sinema eserlerinin varlığı, yaşamlarının sürekliliği hiç de kendiliğinden, kolay yolla sağlanamaz; tam aksine hayatta kalmaları özel, sürekli ve zor bir çabayı gerektirir. Film arşivciliğinin doğru yapılabilmesi için bilgi, deneyim, teknik donanım ve süreklilik şarttır.

Yaşanan teknolojik değişimler, geçen zaman ve değişen şartlar film arşivciliğine de yeni boyutlar eklemiştir. Görüntü ve ses; teknolojinin sürekli gelişmesi sonucunda film dışında pek çok alana kaydedilmeye başlanmıştır. Derlenmesi ve korunması gereken malzeme, film arşivciliğinin başlangıç ve gelişme yıllarına göre hem sayıca fazla hem de daha karmaşık bir niteliktedir. Günümüzün çağdaş sinema teknolojisi filmleri fiziksel olarak dokunulamayan, mekanik ve kimyevi yollarla yeniden üretilemeyen biçimlerde, dijital kayıtlarla sunmaya başlamıştır. Bu malzemenin niteliği ve ne kadar ömrü olduğu konusunda sağlıklı bilgi edinmek de mümkün değildir. Elektronik ve dijital kayıt, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu tarafından uzun süreli korumaya yönelik arşiv malzemesi olarak kabul edilmemektedir.

Diğer yünden, sinema teknolojisinin kısa sürede kullanılamaz, tamir edilemez, yenilenemez duruma gelmesi, bu donanımın elde edilmiş çok sayıda belge ve filmin de yaşamını tehdit etmektedir. Görsel-işitsel malzemenin korunması ve zamanın etkilerinden kurtarılması ancak yeni kopyalarının çıkarılmasıyla yani çağdaş teknolojik donanımın kullanılabilecek şekilde yeni formatlara aktarılmasıyla mümkündür. Belgeleri okuyacak teknik donanım ortadan kalktığında, arşivlerin elindeki çok sayıda sinematografik belge de değerlendirilememektedir. Pazarın sunduğu her yeni format, bu tür bir tehlikeyi yeniden gündeme getirmektedir.

Üstelik günümüz dijital teknolojisinin filme alternatif olarak sunduğu görüntü henüz pelikülün kalitesine de ulaşamamıştır. Kalitenin düzeyi yalnız sinema alanına ait bir sorun da değildir. Günlük koşuşturmadaki hız insan yaşamına genel bir nitelik sorunu, bir düşüş getirmiştir. Sinema dili, hikâye anlatımından ve devamlılıktan giderek uzaklaşmakta, atraksiyonel görüntüler, hızlı sahneler ve efektler giderek daha çok kullanılmaktadır. Sahnenin hızı ve planların kısalığı görüntüdeki kalite eksikliğinin fark edilmesini engellemektedir. Filmler giderek daha çok çocuk-genç seyirciye yönelik olarak yapılmaktadır. Bilgisayar teknolojisinin olanakları eskiye oranla çok daha kolaylıkla spektaküler sahnelerin kurulmasına olanak sağlamaktadır. Yeni teknolojiler eşit nitelikte görüntü sunmamasına rağmen, sinema endüstrisi büyük bir hızla pelikülü terk etmiştir. Uzun süreli korumanın halen tek malzemesi kabul edilen pelikülün bulunması bile günümüzde büyük bir mesele haline gelmektedir. Diğer yandan, alıcı konumundaki sinema ve televizyon seyircisi de sunulan yeni teknolojik şartlara alıştırılmış, sinema salonları ve perdeleri küçülmüş; evde kullanılan tv ekranları büyümüş, sinemanın evde hatta bireysel olarak telefonlarda, tabletlerde tüketilmesi yaygınlaşmıştır. Sinema salonlarında film malzemesi kullanımı sona ermiş, dijital gösterim şartlarına geçilmiştir. Görüntü sanatına giderek daha çok oranda bireysel yollarla ulaşılmaya başlanmıştır. Görsel işitsel mirasın en dayanıklı malzemesi olan pelikülün üretiminin ortadan kalkması, korumayla ilgili kaygıları daha da büyütmektedir. Dijital teknolojinin film arşivciliğine getirdiği önemli bir boyut da ticari olarak ihtiyaç kalmadığında filme kayıtlı sinema mirasının geleceğe iletilebilmesi için film

sahiplerince hiçbir yatırım yapılmayacak olmasıdır. Günümüzde arşivlerde korunan filmlerin hepsinin dijitalize edilmesi mümkün olmadığına göre, pazarın ihtiyacının kalmadığı düşünülen filmler bir nevi ölmeye terkedilmiş olacaktır. Üstelik film arşivciliğinin başlangıç yıllarında olduğu gibi sinemaya tutkun kişilerin, endüstrinin gözden çıkardığı belgeleri toplamak ve korumak gibi bir şansı da bulunmayacak çünkü yeni üretilen dijital malzemeye ulaşamayacaktır.

Teknolojideki çeşitlilik ve hız, film arşivciliği açısından başka sorunları da sürekli gündemde tutmaktadır: Geleceğe saklamak için seçilen malzeme doğru mudur? Bir yüzyıl sonra arşivlerde saklanan belgeleri gören insanlar günümüz hakkında nasıl bir görüşe sahip olabilecekler? Milyonlarca görüntünün, sesin ve fotoğrafın hangisi gelecekte bir değer ifade edecek? Bugün var olmayan hayatları, yok olmuş mekânları ve asla tekrarlanamayacak olayları gösterdiği için hepsi mi? Oysa her şeyi korumak da mümkün değildir!... Günümüzde sinema mirasının kurtarılması için yapılması gereken iş büyük, kendini bu çabaya adanmış kurum ve kişilerin imkânları kısıtlıdır. Bütçe ve personel olanakları açısından göreceli olarak daha imkânlı kurumlarda da film arşivciliği çalışmalarını bir başka sorun beklemektedir: Zaman! Pek çok ülke, film mirasının ömrünün, dijitalize edilerek kurtarılmaya yetişmemesi tehlikesiyle karşı karşıyadır. Sinema sektörünün bugünkü şartları göz önüne alındığında mirasın geleceğe ulaşmasını görev edinen kurumumuzun, sonucu kestirilemeyen büyük bir görev üstlendiği anlaşılr.

Tüm bu büyük sorunlara rağmen, günümüze eşsiz bir hazine olarak ulaşmış bulunan sinema mirasımızın kurtarılmasına destek olmak herkesin sorumluluğudur. Kültür değerlerimizi bir sonraki kuşağa ulaştırabilmemiz, ulusal sinema mirasımızı yaratan Prof. Şekeroğlu'nun emeklerinin boşa gitmemesini sağlayacaktır.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler (1998-2017)

Deniz BAYRAKDAR

1997 İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Yeni Türk Sineması

“Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler”, akademisyenleri, araştırmacıları ve sinemacıları Türk Sineması üzerine akademik bulgu ve düşüncelerini paylaşmaları ve tartışmaları için aynı platformda bir araya getirme misyonuyla 1998 yılında bir konferans olarak oluşturuldu. Konferans şimdi 19’uncu senesine ulaştı ve bir yıllık ertelemenin haricinde her yıl düzenlendi.

Türk Sineması’nın 1997-1998 yıllarındaki canlı atmosferi bu etkinliğin ardındaki gerçek itici güçtü. Diğer yandan, 1996 yılında vakıf üniversitelerinin açılmasına izin verilmesi girişimci yeni üniversitelerin iletişim çalışmalarını ve özellikle de sinema ve televizyon çalışmalarını vurgulamalarının yolunu açtı. Bunun bir nedeni de iletişim çalışmalarının bu yeni akademik kurumların halkla ilişkileri ve reklamları için ayna ve araç işlevi görmeleriydi. Bu türden canlı iletişim çalışmaları ortamına bir niş hazırlamada Bilgi Üniversitesi öncü bir role sahipti. Sosyal bilimlere odaklanan üniversitenin akademik kadrosu, akademi ve medyadaki tanınmış önde gelen isimlerden oluşuyordu. Siyaset, kent meseleleri ve çevreyle meşgul olan “girişimci” akademisyenler ve bilim insanları, üniversitenin renkli özünü oluşturdular. Bilgi Üniversitesi, Roman ahalisinin “mekânı” olarak bilinen, yüksek suç oranına sahip ve Şişli Belediyesi ile en seçkin mağazaların ve kafelerin yer aldığı Nişantaşı semtinin yakınlarında yer alan Kuştepe’de kuruldu. Üniversiteye bu alan belediye tarafından verildi ve orada, gecekondu semti Kuştepe’nin orta yerinde postmodern bir bina inşa edildi. Kuruluşunun ilk yıllarının hemen ertesinde Bilgi Üniversitesi’nde çalışmaya başladım. Üniversite’nin ilk safhasında, okulun yöneticileri ve çekirdek kadrosu Balta Limanı’nda yer alan eski bir binada (köşk) çalışıyorlardı, daha sonra Maslak’ta yer alan modern binaya ve bunun ertesinde de Kuştepe kampüsüne taşındılar. Kuştepe binası, diğer tüm odaları mekânın zemin katında yer alan stüdyonun etrafında konumlandıran mimari bir plana sahipti. Üniversitenin kurucusu olan Oğuz Özerden ve diğer meslektaşlarımla bu muazzam alanı bir stüdyo mekânı olarak planlandığı ilk aşamasında görmeye gittiğimiz günü hatırlıyorum.

Bir sinema ve televizyon bölümü stüdyosunun üniversite inşa edilmeden planlanmış olması büyük bir olasılıkla Türkiye’de bir ilkti. O zaman böylesi bir yaklaşıma sahip bir başka vakıf üniversitesinin olduğunu sanmıyorum. Tüm ofislerinin ve diğer odalarının altıgen binasının etrafında tasarlanmış olduğu Anadolu Üniversitesi’ni bu anlayışa sahip bir devlet üniversitesi olarak öncelikle hatırlatmak gerekir. Ancak yine de bu bina 1983 yılında bir stüdyo ve İletişim Fakültesi’ni içinde barındıran Açık Öğretim Fakültesi prodüksiyon tesisleri olarak oluşturulduğu için farklı bir yaklaşıma sahiptir.

Ortadoğu Teknik Üniversitesi de, Görsel-İşitsel Sistemler Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin (GİSAM) 1992 yılındaki kuruluşuna dek kullanılmamış olan bir stüdyo binasına sahipti. Bildiğim kadarıyla yıllar önce inşaatı Milli Eğitim Bakanlığı desteklenmiş ve U-matik teçhizatı o yardım kapsamında sağlanmıştı.

Çalıştığım üç farklı üniversitedeki stüdyo mekânlarına yönelik farklı planlama yaklaşımlarını karşılaştırdığımda kurumların stratejilerini, yöneticilerin ve vakıf üniversitelerinin sahiplerinin sinema ve televizyon çalışmalarına yönelik tutumlarını anlamamın mümkün olduğunu görüyorum. Devlet üniversitelerinde istisnai örnekler bulunabilir fakat gözlemim yalnızca çalışmış olduğum üniversitelere ve özellikle de vakıf üniversitelerine atıfta bulunuyor.

Bir metropol olarak İstanbul, 1990'ların ortalarında ilerledi, gelişti ve kendisini yalnızca turistlere ve yabancılara değil ama aynı zamanda kendi sakinlerine de yeni bir çehreyle gösterdi. Ferzan Özpetek'in *Hamam* (1997) filmi gibi yapımlar İstanbul'a ulusaşırı bir perspektiften baktılar ancak Mustafa Altıoklar, Yavuz Turgul, Serdar Akar, Kudret Sabancı, Zeki Demirkubuz, Kutluğ Ataman, Yavuz Turgul, ve Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenler de kente bakmanın farklı bir yolunu keşfettiler. Kentin görünümünü zenginleştirdiler, yeni öyküler ve yeni karakterlerle çıkageldiler. Filmlerin küreselleşmeyle boyanmış ulusaşırı bir karakteri bulunmaktaydı, öyküler; aşk, suç, tutku ve entrika öyküleriydi ve bu filmler kentin yeni atmosferinden besleniyor ve onu yenidensundukları imgelerle besliyorlardı. Karakterler, Doğu'dan Batı'ya, İstanbul'a göç etmiş karakterlerdi, kamera kentin üzerinde salınıyordu ve bu filmler kaybedenler, aykırı tipler ve marjinallere dair ve kendilerini "öteki Türkiye'ye" odaklıyorlardı.

1997 senesinde 1977 yılında ayrıldığım İstanbul'a döndüm ve kentte yaşanan muazzam değişimi fark ettim.

Kent, büyük bir dönüşüm geçirmişti. Yalnızca görünüşü değil ama aynı zamanda özü ve ruhu da değişmişti. Neoliberal dokunuş kenti dönüştürmüştü ve yabancı sermaye, şirketler, bankalar, hizmet sektörü ve medya, müzeler ve festivaller dahil kültür endüstrisi gelişmişti. Tüm bu değişimler nedeniyle mi olduğundan asla emin olamayacağız ama, Türk sineması yeniden küllerinden doğmuştu. Filmler, izleyicileri alışveriş merkezlerindeki yeni açılmış sinema salonlarına çekiyordu.

Bilgi Üniversitesi, gazeteye ilk reklamını bu dönemde verdi ve devlet üniversitelerinden transfer ettiği tüm profesörleri ve akademisyenleri bu yeni kurulan kuruma; akademi, ticaret ve kent kültürünü içeren bu üniversiteye yerleştirdi. Sinema ve Televizyon Bölümü, diğer Medya Sistemleri, Görsel İletişim Tasarımı, Reklamcılık ve Halkla İlişkiler bölümleriyle birlikte İletişim Fakültesi'nin şemsiyesi altında kuruldu ve Televizyon Haberciliği gibi geri kalan tüm bölümler bu temel bölümlerden türediler.

Sinema ve Televizyon bölümü, ilk öğrencilerini genel üniversite sınavından sonraki bir yetenek sınavıyla kabul etti. Bölümün ilk hocaları, Deniz Derman, Selim Eyüboğlu, Nabi Avcı, Fatih Özgüven, Barış Pirhasan, Yavuz Turgul, Ömer Kavur ve daha sonra Tuna Erdem'di. Bunlar, Sinema ve İletişim Çalışmaları akademisyenleri, film yönetmenleri, senaryo yazarları ve film eleştirmenleriydiler. Kısa bir süre sonra bir Sinema ve TV yüksek lisans programı başlatıldı.

Bölümün Yeni Türk Sineması ile ilgili ilk etkinliği Eylem Kaftan'ın fikriydi. Bölümün bu asistanı bu fikri gündeme getirdi ve bölümün desteğiyle gerçekleştirdi.

Daha sonra, İstanbul British Council, 16 ve 23 Mayıs 1998 tarihlerinde Bilgi Üniversitesi'nde düzenlenen “Dışlanmışlar” temalı bir konferans projesi tasarladı. Etkinlik, bir konferansı, performansları, sergileri ve konserleri içeriyordu ve “Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar” başlığını taşıyordu. Konferans asistanı Aliye Mataracı'ydı.

Dışarıda Kalanlar/Bırakılanların kimlik alanlarına (Morley ve Robins), uluslar, etnisiteler, toplumsal cinsiyet ve kimlik kategorileri temelinde “içeridekinin kalesinden” bakıldı. Konferans, marjinalleştirilmeyi “bazı grup ya da bireylerin önemli ekonomik, dini ya da siyasi pozisyon ya da sembollere erişimini önleme safhası”¹ (Marshall: 1999: 472) olarak düşünmeyi hedefledi. bell Hooks’a göre “marjinal olmak, onun bir parçası olunmasına rağmen ana gövdenin dışında olmak anlamına gelir” (1984) (Avcı, Derman, Kırca, Yumul: 2001: 7). Bu iki alıntı *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar* kitabının önsözünde yer verdiğimiz ve etkinliğin özünü en iyi şekilde açıkladığına inandığım düşünceleri yansıtıyor.

Bu konferansın ertesinde, 1998 yılında, bölüme bir “Türk Filmi Araştırmaları” konferansı düzenlenmesine yönelik ihtiyaç olduğunu düşündüğümü anlattım. Bu önerimin temeli, yeni bir sinemacılar kuşağı ve Türk Sineması hakkında film çalışmaları yaklaşımı ile araştırmalar yapmaya başlayan genç akademisyenlerin varlıklarını hissettirmeye başlamalarıydı. Bu öneri kabul gördü ve o yıl üç gün süren ilk konferansımızı düzenlemek için çalışmaya başladık.

Konferansları Kitaplarla Belgelemek

1999'dan 2017'ye dek on sekiz konferans düzenlendi ve on üç kitap derlendi. Her sene bir başka tema baskın çıkarak konferansın sonunda tartışıldı ve bu bir diğer senenin yolunu açtı. Aşağıda, konferans içeriklerinin ve düzenleyicilerinin bilgilerini özetliyorum. Daha ayrıntılı bilgi için konferans verilerinin tamamının derlendiği www.tfayy.org isimli web sitesine bakılabilir. Bu sitede erişebildiğimiz tüm bilgi ve belgeler derlendi ve düzenli olarak güncellenmeye devam ediliyor. Konferansın 10'uncu yıldönümünde bir belgesel hazırlandı. Bu belgesel web sitesinde yer alıyor. Beşinci konferansa değin etkinliği Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi arşivlerinde saklamak üzere kaydetti. Bahçeşehir, Bilgi ve Kadir Has Üniversiteleri konferansı kaydetmeye devam ettiler fakat bunlar gereğince muhafaza edilmedi ya da arşivlendiğini söylemek mümkün değil.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I, Bilgi Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü tarafından British Council ile işbirliği içinde 18-19 Haziran 1999 tarihlerinde düzenledi; konferans asistanlığını Melis Behlil yaptı. Panellerin başlıkları sömürgecilikten “kitsch” ve “camp”a farklı uçlarda yer aldı. Tüm bu sunumlarda yeni yaklaşımlar uygulandı. Küreselleşme çağında yani Hollywood etkisi altında Balkan sinemalarını ve ulusal sinemaları kapsayan katkılarıyla, Nevena Daković ve John Hill açılış konuşmacılarıydılar. Andrew Higson, Philip Schlesinger, Steve Neale, Maria Todorova, Ella Shohat ve Robert Stam'in metinleri üzerinden sinemalar ve kimlikler

1 N.Avcı, D.Derman, S.Kırca, A. Yumul (2001) *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 256.

tartışıldı. Sydney, Melbourne ve Perth'deki Türk Film Festivali'nin ve İstanbul'daki Avustralya Film Festivali'nin organizatörü olan Catherine Simpson, gösterilen filmlerin ilginç bir nitel ve nicel izleyici ve alımlama analizini sundu. Düzenlediği festivalde gösterilen filmlerin çoğunluğu Eurimages destekli filmler olduğu ya da çoğunluğu yalnızca İstanbul'da çekildiği için "Türk Sineması" terimini sorguladı.

Kuştepe'deki ilk konferansın sinefiller, akademisyenler, film yapımcıları ve öğrencilerle dolu olan açılışını hatırlıyorum. Murat Belge, mantığını ve arka planını farklı dönemlerin toplumsal siyasal atmosferinde bulan bir Türk film tarihi analizini karşılaştırmalı bir yaklaşımla sundu.

Konferansın çalıştay bölümü, büyük bir heyecan ve şevk ile üniversitenin Yönetim Kurulu Odası'nda devam etti. Bu da o dönem Bilgi Üniversitesi'nin bu tarz bir etkinliğe ne kadar büyük bir önem verdiğinin işaretiydi. Konferans derlemesi kitap olarak yıllar sonra 2001 senesinde Bağlam Yayıncılık tarafından yayımlandı.²

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II, 2002 yılında düzenlendi. Konferans asistanı Övgü Gökçe'ydi. Konferansın temaları, Türk Sineması'nda biçim, öykü, tür ve zamanla ilgiliydi. Başlıklar, bölümümüzde ders veren ve Radikal gazetesinde film eleştirileri yazan Fatih Özgüven tarafından önerildikleri için daha anlatsal bir biçim kazandılar. Onun yenilikçi fikirleri konferansın cazibesine katkıda bulundu.³ *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II* daha çok film eleştirisi, sinema endüstrisi, sinemada zaman ve mekân ve ulus aşırı sinemalara odaklandı.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler III: Karşılaşmalar, özgül bir başlığa sahip olan ilk konferanstı. Konferans asistanlığını Aylin Güneri yaptı.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler III, Türk Sineması üzerine akademik yazıma ve Radikal gazetesi ve Türkiye'deki diğer dergiler nedeniyle ön planda olan film eleştirisine olan ilgisini sürdürdü. Bunun bir diğer nedeni de Tuna Erdem ve Fatih Özgüven gibi isimlerin Bilgi Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde ders vermeleriydi. Bu akım aynı zamanda yüksek lisans programlarına –Boğaziçi Üniversitesi ve Amerikan üniversiteleriyle birlikte- başvuran öğrencilerle birlikte önemli bir konuma geldi. Ses ve beden, zaman ve mekân gibi temalar yurtdışındaki tartışmalarla paralel olarak tartışmaların içinde ortaya çıktılar.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IV: Türk Sineması, Hayali Vatanımız,⁴ Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi tarafından İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nde 1 ve 3 Temmuz 2002 tarihleri arasında düzenlendi. Konferans asistanlığını Canan Balan yaptı.

Konferansın temaları yine film çalışmalarının hâkim temaları, özellikle de Hamid Naficy'nin *Ev, Sürgün ve Anavatan*'ı (*Home, Exile Homeland*, 1998), ve Gilles Deleuze'ün *Sinema I. Hareket-İmge*'si (*Cinema 1. The Movement-Image*) ve *Sinema II. Zaman-İmge*'si (*Cinema II. The Time-Image*) ile ilgiliydiler. Dört konferansın

2 Derman, Deniz (ed., Kasım 2001) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*. (yardımcı editör Melis Behlil) İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 210.

3 Derman, Deniz (ed. Kasım 2001) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*. (yardımcı editör: Övgü Gökçe), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s.230.

4 Bayraktar, Deniz (ed. Mayıs 2004) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4: Türk Sineması: Hayali Vatanımız*. (yardımcı editor: Esra Özcan), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 293.

ertesinde, “Yeni Türk Sineması” başlığı konferansta ilk kez bir alt başlık olarak kullanıldı ve bu etkinliğin istikametinin bir deklarasyonuydu. “Arkeoloji” başlığı, arşivlerin alımlanışına atılan bir adımdı ve Sadi Konuralp ile Kaya Özkaracalar “Muhsin Ertuğrul’un Almanya’daki Sinema Macerası” başlıklı bir sunum gerçekleştirdiler.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler V: Sinema ve Tarih, Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi tarafından Fransız Kültür Merkezi’nde 25 ve 27 Haziran 2003 tarihlerinde düzenlendi. Canan Balan, Esra Özcan ve Özge Özyılmaz konferans asistanlığını yaptılar. Temalar, tarih, arşivler, kayıp filmler ve Türk Sineması’nda sessizden sesli filme geçiş üzerine odaklandı. Türk film çalışmalarında ilk kez arşivler tartışıldı. Tarihçi Cemal Kafadar ve sinema akademisyeni ve yazar Giovanni Scognamillo ve Agah Özgüç, başlıkların tartışmalarını açtılar.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VI: Sinema ve Gösteri, Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi tarafından İstanbul Fransız Kültür Merkezi’nde 24 ve 26 Haziran 2004 tarihlerinde düzenlendi. Konferans asistanlığını Esra Özcan yaptı. Türk Film Tarihi bir kez daha konferansın merkezindeydi. Dilek Kaya Mutlu, “Ayastefanos’daki Rus Abidesi: Yenilen Kimdi? Kim Kaydetti? Kim “Yazdı?” ”⁵ başlıklı sunumu gerçekleştirdi. Bu tartışma hâlâ devam ediyor ve bizleri tıpkı tutkulu dedektifler gibi uzun süren araştırmalarının neticesindeki keşifleriyle aydınlatan akademisyenleri dinlemek, daima bu konferansın cezbedici yönü oldu.

Konferans, 2005 yılında konferans mekânının iptal edilmesi nedeniyle bir inziva senesi yaşadı. Bu, konferansın kesintisiz doğasında bir kırılmaydı. Konferans, başından beri “tüm kurumsallaştırılmış zorunluluklardan azade” olma ilkesini ana ilkesi olarak almıştı.

Konferans, bir sene sonra Kadir Has Üniversitesi’ne taşındı ve *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VII: Sinema ve Para* ile burada ilk defa sahne aldı. Konferans asistanlığını Elif Akçalı yaptı. Buradaki mükemmel fikir bana “para hakkında bir konferans düzenle” diyen Fatih Özgüven’den geldi. Bu konferans büyük bir başarıydı. Yönetmenler, yapımcılar, yıldızlar, tiyatro oyuncuları, sinema salonu sahipleri, sinema yazarları ve eleştirmenleri, festival organizatörleri, Yeşilçam insanları, bağımsız film yapımcıları ve siyasa belirleyicileri, Kadir Has Üniversitesi’nin tamamı dolu olan Cibali Salonu’nda akşamın geç saatlerine kadar üç gün boyunca Türk Sineması’nda “Para”yı tartıştılar. Film sektörü ve akademisyenler günlerce aynı podyumdaydılar ve sorunlarını tartışarak bilgi ve deneyimlerini paylaştılar. British Council, Goethe Enstitüsü, İtalyan Kültür Merkezi ve diğer pek çok sponsor ve destekleyici bu etkinliğe katkı sağladılar.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VIII: Sinema ve Politika, 16 ve 18 Mayıs 2007 tarihleri arasında İtalyan Kültür Merkezi ve Amerikan Elçiliği’nin desteğiyle Kadir Has Üniversitesi’nde düzenlendi. Konferans düzenlemesini Melis Behlil yaptı. Temalar, devlet ve film sektörü ilişkileri, politik filmler, sinema politikası, yönetmenler, aktörler ve onların politikayla ilişkileri üzerine odaklandı. Açılış konuşmacıları Ella Shohat, Dina Iordanova, Frank P. Tomasulo ve Giacomo Manzoli’ydi. Seçilmiş makaleler ve davetli olanların yaptıkları sunumlar hem Türkçe

5 *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VI: Sinema ve Gösteri* (2007) içinde.

olarak hem de Cambridge Scholars Publishers tarafından *Cinema and Politics* başlığıyla İngilizce olarak yayımlandı.⁶

*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IX: Sinema ve Gerçek*⁷, 2 ve 4 Mayıs 2008 tarihleri arasında Kadir Has Üniversitesi'nde düzenlendi. Konferans asistanlığını Melis Oğuz ve Zeynep Altundağ yaptılar. Temalar, tarih, Yeşilçam, belgesel ve kurmaca, temsiller, biçim ve biçeme döndüler.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler X: Sinema ve Hayal, 7 ve 9 Mayıs 2009 tarihleri arasında Kadir Has Üniversitesi'nde düzenlendi. Konferans asistanlığını Zeynep Altundağ ve Aslı Kotaman yaptılar. Yönetmelerin fantezileri, fantezi mekânları, fantezide gerçekliğin nasıl oluşturulabileceği ve Türk korku filmleri konferansın temaları arasındaydı.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler XI: Sinema ve Yeni, 6 ve 8 Mayıs 2010 tarihleri arasında düzenlendi. Konferansta tartışılan temalar, İngilizce kitapta yer alan şu sorumuza zemin teşkil ediyordu: "O hâlde Yeni Türk Sineması'nın ne olduğunu nasıl tanımlayacağız?"⁸ Ardından 1994-sonrası Türk sinemasının ne olduğuna ilişkin şu on önermeyi yaptık:

"yeni bir sinemasal kip... Yeşilçam ve sanat sinemasının periferide sürdürülmesi... film festivallerinin sineması... belleğin, kaybın, unutuşun, travmanın ve kırsaldan kentsel alana göçüşün sineması... yeni teknolojilerle başlatıldı, film yapımının alternatif biçimleri ve türleri uygulandı... minör sinemalar yeni olarak adlandırılır... yeni kentsel yaşam tarzları hakkındadır... gerçeklik ve kurmaca, belgesel ve anlatı birbirine karışır... yeni bir izleyici yükseliştir (Akser, 2009)... "yeni bir Türk Sineması, yeni bir film eleştirisi türü tarafından yaratıldı ve onaylandı."⁹

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler XII: Sinema ve Felsefe, 5 ve 7 Mayıs 2011 tarihleri arasında Kadir Has Üniversitesi'nde düzenlendi. Konferans asistanlığını Öznur Şahin yaptı. Yeni Türk Sineması'nın filmleri, konferansın başlangıç yıllarıyla karşılaştırıldığında daha içe dönüklerdi, bu nedenle felsefeyle ilgili olan konferans tartışmaları dikkatlerini Tayfun Pirselimoglu, Özcan Alper ve Seren Yüce'nin filmlerinde yer alan depresif, marjinal ve kayıp karakterler üzerine odakladılar. Yeni anlatılar, yeni mekânlar ve izleyiciler sorgulandı.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler XIII: Sinema ve Bellek, 3 ve 5 Mayıs 2012 tarihlerinde Kadir Has Üniversitesi'nde düzenlendi. Organizasyon ekibi Murat Akser ve Melis Oğuz'dan oluştu. Konferans asistanları Zeynep Altundağ ve Elif Kahraman'dı. Türk Sinema tarihinde bulunmayan ve unutulmuş olanlar sorgulandı.

6 Bayrakdar, Deniz (ed. 2009) *Cinema and Politics. The New Turkish Cinema and New Europe*. (editör yardımcıları Aslı Kotaman ve Ahu Samav Uğursoy) Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. s. 254.

7 Bayrakdar, Deniz (2011). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IX.: Sinema ve Gerçek*. (editör yardımcıları: M. Oğuz, Z. Altundağ, A. Kotaman). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 264.

8 Akser, M. ve Bayrakdar D. (2014) *New Cinema, New Media*. (editör yardımcısı Melis Oğuz). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing: xiv.

9 a.g.e. xviii, xix, xx

Sinemadaki temsillerine atıfta bulunularak kent ve bellek tartışıldı; ulusal geçmiş ve Yeni Türk Sineması'nın bunu nasıl ele aldığı tartışıldı; sonuç olarak, Türk Sineması'nda "babalar" bellek ve isyanla birlikte sunumlarda yerini aldı. Açılış konuşmacısı Laura Mulvey'di ve "Hitchcock'un Sarışınları, Feminizm ve Psikanalitik Film Kuramı" isimli çalışmasını sundu.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler XIV: Sinema ve Edebiyat, 2 ve 4 Mayıs 2013 tarihleri arasında Kadir Has Üniversitesi'nde düzenlendi. Organizasyon komitesi üyeleri Melis Behlil, Zeynep Altundağ ve Halil Türkden'di. Temalar arasında sinemada metinsellik, uyarlamalar ve dil yer alıyordu. Açılış konuşmasını, "Perdedeki Yazar: 1990'dan Bugüne İngiliz Yazınsal Biyografi Filmleri" başlığıyla Andrew Higson yaptı.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler XV: Sinema ve Seyirci, 8 ve 10 Mayıs 2014 tarihleri arasında Kadir Has Üniversitesi'nde düzenlendi. Organizasyon komitesinde Defne Tüzün, Su Baloğlu ve Halil Türkden yer aldılar. Bu izleyici çalışmalarını merkezli konferans, feminist çalışmalar, televizyon çalışmaları ve sözlü tarih gibi diğer disiplinleri ihmal etmedi. Mekân, queer kimlikler, televizyon dizileri, resim ve sinema zengin sunumların başlıklarıydı. Türk Film Çalışmaları 12-15, tek bir kitabın içinde yayına hazırlandı ve 12'inci kitap olarak yayımlandı.¹⁰

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler XVI: Sinema ve Ses, 7 ve 9 Mayıs 2015 tarihlerinde Kadir Has Üniversitesi'nde düzenlendi. Organizasyon komitesi üyeleri Defne Tüzün, İpek Besün, Onat Esenman ve Alaz Burak Şen'di. Konferans yalnızca ses tekniği, formatları ve tasarımı üzerineydi. Film sektörü ve ses üzerine çalışan akademisyenlerden gelen zengin katılım, konferansın gidişatına yeni bir soluk getirdi. Performans sanatçıları sesi tartıştılar. Yeşim Ustaoglu'nun filmlerinden konuşulurken, "sinema ve ses" başlıklı konferansa sessizlik hâkim oldu. Travmayı en dışavurumsal bir biçimde bellemenin bir yolu olarak ses, çeşitli film parçalarında analiz edildi. Mary Ann Doane, "Sinemadaki Dönüşün Mecazı ve Ses Alanının Üretimi" başlıklı açılış konuşmasını yaptı. Konferansın seçilmiş makaleleri 13'üncü kitap olarak yayımlandı.¹¹

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler XVII: Sinema ve Zaman, 5 ve 7 Mayıs 2016 tarihleri arasında Kadir Has Üniversitesi'nde düzenlendi. Organizasyon komitesi Elif Akçalı, Dilan Dibek ve Onat Esenman'dan oluştu. Derviş Zaim, Reha Erdem, Metin Erksan ve Onur Ünlü'nün, zamanı ve zamanın içini nasıl ele aldıkları detaylı bir biçimde analiz edildi. Yeşilçam'ın zamanı da aynı zamanda sunumların kapsamı dahilindeydi. Açılış konuşmasını "Devletin Zamanı mı? Dakik Şiddet ve Sinema" başlığıyla Philip Rosen yaptı.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler XVIII: Sinema ve Sinema, 4 ve 6 Mayıs 2017 tarihleri arasında Kadir Has Üniversitesi'nde düzenlendi. Organizasyon komitesi Esin Paça Cengiz, Elif Akçalı, Defne Tüzün, Uğur Korkut ve Selin Yağcı'dan

10 Bayraktar, Deniz (2016) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler XII. Sinema ve Felsefe/Sinema ve Bellek/Sinema ve Edebiyat/Sinema ve Seyirci* (derleyenler: Defne Tüzün, Esin Paça Cengiz) İstanbul: Bağlam Yayıncılık. s.326.

11 Bayraktar, Deniz (2017) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler XIII. Sinema ve Ses*. (derleyenler: Özlem Avcı, Defne Tüzün) İstanbul: Bağlam Yayıncılık

oluştı. Komedi filmlerine ve özellikle de Cem Yılmaz filmlerinde öz-düşünümsellik üzerine birçok öneri gönderilmişti. Filmlerinde Yeşilçam ve Hollywood'u hatırlayan öz-düşünümselliğini ele almak ve hem bir aktör hem de bir komedyen olması onun ve filmlerini elen alan önerilerin çokluğunun bir nedeniydi. Ancak bunlardan daha önemli bir neden de Cem Yılmaz filmlerinin Yeni Türk Sineması'nın son evresinin gişe rekorları kıran yapımları arasında yer almasıydı. Bu konferans, öz-düşünümsellik, film içinde filmle uğraşan ve filmin içinde yönetmen olarak kendi varlığını vurgulayan yönetmenlere eğilmişti.

Program Kurulu, *Sinema ve Sinema* konferansına açılış konuşması yapması için Fatih Özgüven'i davet etti. Özgüven, "Koleksiyonculuğun Keyfi" üzerine konuştu. Konferansta "Postmodern Anlatılar, Piyas ve Televizyon Dizilerinin" yanında "Brecht, Epik Tiyatro ve Sinema" tartışıldı. Çeşitli yeni ve eski film yapısı yöntemleri ve filmler ile onların izleyicileri arasındaki diyalog ele alınan temalar arasındaydı.

Rakamlarla Türk Film Çalışmaları

Konferansı rakamlarla değerlendirerek aşağıda yer alan istatistiki veriye ulaştım:

- I. 3, 504 sayfa Türk Film Araştırmaları yayını gerçekleştirildi ve yayımlandı.
- II. 544 sayfalık Türk Film Araştırmaları yayını İngilizce olarak yayımlandı.

18 Konferans 257 makale ve panel konuşmalarını 13 dizi *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* kitabının içinde derledi.

Konferansın ve kitap yayımının bir matrisi, ortaya çıkan makalelerden ve taslak hâlindeki sunumların zenginleştirilmiş dokümantasyonundan konferansın geniş çeşitliliğini gösteriyor:

Konferans I		Kitap I	15 makale
Konferans II		Kitap II	18 makale
Konferans III	22 (açılış konuşmaları dahil sunum)	Kitap III	15 makale
Konferans IV	37	Kitap IV	25 makale
Konferans V	30	Kitap V	22 makale
Konferans VI	29	Kitap VI	16 makale
Konferans VII	51	Kitap VII	27 makale
Konferans VIII	37	Kitap VIII	27 makale
Konferans IX	33	Kitap IX	19 makale
Konferans X	35	Kitap X	23 makale
Konferans XI	78	Kitap XI	21 makale
Konferans XII	41 (K12, K13, K14, K15)	Kitap XII	19 makale
Konferans XIII	50	Kitap XIII	10 makale
Konferans XIV	39		
Konferans XV	45		
Konferans XVI	43		
Konferans XVII	40		
Konferans XVIII	41		

III. 18 Konferans sonunda açılış konuşmaları dahil yapılan sunum sayısı 651'dir. (Moderatör sunumları dahil edilmemiştir.)

Her bir konuşmacı için yaklaşık 15 dakika süren 651 sunum toplam 9765 dakikalık bir zamana yayılmıştır ve bu da konferans saati olarak 162 konferans saatine denk düşer.

Her bir konferans üç günlük olarak tasarlandı: 18 konferans x 3 gün = 54 gün Türk Film Araştırmaları tartışmalarına vakfedildi.

Konferans ve Yayımlama Safhaları

Her konferansın hazırlık dönemi her yıl Kasım ayının ortaları civarında başlar, sunum önerileri çağrısı yıl sonunda yapılır ve öneriler Şubat ayının sonlarında gelir ve program komitesinin kararları Mart ayı civarlarında alınır. Konferans Mayıs ayının ilk haftası gerçekleştirilir.

Diğer yandan, konferans sunumlarının yayımlanması, toplanmaları, derlenmeleri ve düzeltme okumalarının yapılması nedeniyle daha uzun bir zamana ihtiyaç duyar. Konferans sunumlarının ve onların bir yayın olarak yayımlanmalarının arasındaki oran yıllara göre farklılık gösterir. Bunun nedeni, editörün veya derleyenlerin iş yüklerinin arttığı dönemler ve farklı engellerin zaman yönetimini zorlaştırmasıdır. Konferansın hemen ardından etkinliği makaleler halinde kitaba dönüştürmek her zaman mümkün olmamaktadır. Bazı zamanlar yukarıdaki tabloda da görülebileceği gibi zorluklar yaşanır. Örneğin, "Sinema ve Ses" üzerine olan 13'üncü kitap sunumlarda varolan çeşitliliği kapsamıyordu. Bu, sunumların hepsinin makale olarak yayına gönderilmemesi veya yayına kabul edilmemeleri ile ilgili olabilmektedir. En ideal yöntemin metinleri konferanstan önce toplamak olduğu düşünülmekle birlikte bu henüz gerçekleşmemiştir.

Konferansın ve Kitapların İçeriğine Dair

Konferans ve kitap başlıklarından bazı hâkim tema ve kavramları seçmeyi denedim ve aşağıdaki sonuçlara ulaştım:

Konferans başlıklarındaki kavramlar

İzleyici	9 kez
Tarih	8 kez
Mekân	8 kez
Zaman	10 kez
Edebiyat	2 kez
Uyarlama	2 kez
Kurgu	1 kez
Ses	11 kez
Politika	5 kez
Bellek	4 kez
Arşivler	2 kez

Kitaplardaki Kavramlar

Tarih	20 kez
İzleyici/Seyirci	7 kez
Ses	13 kez
Kurgu	1 kez
Mekân	8 kez
Zaman	7 kez
Gerçeklik	8 kez
Fantezi	2 kez
Kadın	16 kez

Kitaplardaki Yönetmenler

Nuri Bilge Ceylan	3
Halit Refiğ	3
Atıf Yılmaz	1

(Bu sayı adları başlık içinde geçen yönetmenleri kapsamaktadır.)

Rakamlarla kavramların kullanılma oranlarına bakıldığında konferansa tarih, zaman, mekân ve gerçeklik temalarının hâkim olduğunu ve kadının temsili ve kadın izleyicinin başlık olarak 16 kez ortaya çıkarken film yıldızları konusunun pek fazla analiz edilmediği ortaya çıkıyor. Bu rakamlar yalnızca başlıklarda verilmiş olan kavramları gösteriyor ve bu, kavramların elbette ki sunum içeriklerinde daha çok kullanıldığı anlamına geliyor. Bu durum daha kapsamlı nitel ve nicel bir analizi gerektiriyor. Bundan sonraki çalışmalarda bu konferans üzerine bu yöntemin daha ayrıntılı bir biçimde uygulanması ile temaların daha zengin ve farklı olduğu ortaya çıkarılabilir.

Sonuç

Konferansın ilk yıllarında, daha psikanalitik bir perspektif ve kuramsal bir yaklaşım kullanıldı. Kültürel çalışmalar, coğrafi çalışmalar ve izleyici çalışmaları yaklaşımları 5'inci konferansın ertesinde görülmeye başlandı. İlk yıllarda vurgu Türk sinema tarihi, filmler üzerine yazma ve film okumaları, Yeşilçam ve Yeni Sinema üzerindiydi. En çok atıfta bulunulan akademisyenler Jacques Lacan, Laura Mulvey ve Gilles Deleuze'dü.

Tarih, sunum yapanların çoğu konferansta ele aldıkları esas noktaydı. Yalnızca kronolojik tarih anlamında değil ama aynı zamanda darbeler gibi önemli eksenler dikkate alındı. Küreselleşme, ulusal olanın dönüşümü, bölgesel ve melez kimlikler, araştırmacıların film analizlerinin diğer bağımlı değişkenleriydiler. Bilhassa Fatih Akın ya da Ferzan Özpetek filmleri vakalarında ulusaşırı sinemalar analiz edildi. "Kitsch", "camp" ve korku filmleri özgül alanlardı. Analiz edilen korku filmleri, *Gece Yarısı Sineması Dergisi*'nin kurucularından ve yazarlarından biri olan Kaya Özkaracalar gibi akademisyenler tarafından panellerde sunuldu.

Televizyon ve yeni medya, birkaç analiz dışında pek fazla odakta değildi.

Kent ve sinema kendisini tabiat ve taşralara dönüştürdü. Yeşim Ustaoglu'nun filmlerinde politik bir araç olarak ses, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde mekân, Zeki Demirkubuz ve Tolga Karaçelik'in filmlerinde politika analiz edildi. Daha yeni makaleler yakın tarihli filmlere ve sonrasında da Yeni Türk Sineması yönetmenlerine odaklandılar. Festivaller, yeni prodüksiyon kipleri ve sponsorluklar tartışıldı. Ekonomik bakış açısından nicel bir analize sahip film ticareti analizine nadir rastlandı. Konferansın dili Türkçeydi ve bu durum açılış konuşmacılarının konularını konferansın geri kalanıyla birleştirmede bir soruna neden oldu.

Konferansa yönelik birçok eleştiri bulunmaktaydı fakat bunlardan bir tanesi etkinliğin daha detaylı bir analizine ihtiyaç duymaktadır. Bu eleştiri şuydu: “Konferans yayın doğuracak özgün araştırmaları motive etmiyor”. Bunun konferansın yegâne hedefi olduğunu düşünmüyorum fakat günümüzün önde gelen akademisyenlerinin birçoğu bir ya da iki kez ve bazen bundan daha sık bir biçimde bu konferans vasıtasıyla bunu başardılar. Konferans bir tohumlama görevi gördü, çoğu kez burada sunulan bildiriler daha sonrasında yabancı dilde yayına dönüştü, birçoğu da konferansın kitaplarında yer aldı. En önemlisi konferansta ilgi gören bildirilerin sahipleri daha sonra bu alanlarda yoğunlaşmaya devam ettiler. Konferansın müdavimi birçok akademisyenin özgeçmişlerinde ulusal kitapta bölüm kategorisi altında bu konferanstan sonra yapılan Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler kitaplarına atıf yer almaktadır.

18 yılın ertesinde şunu söyleyebilirim: Konferans genç akademisyenlerin düşünce ve fikirlerini bir araya getirme işlevini yerine getirdi. Kusursuz değildi, ancak Yeni Türk Sineması tartışılabilceği bir foruma sahip oldu ve Yeşilçam asla unutulmadı.

Murat Akser'in “Türk Film Çalışmaları: Eleştirel Bir Tarih”i, konferansın 10'uncu kitabında film çalışmalarının bir görünümünü tasvir ediyor ve konferans organizatörlerinin bir zamanlar konferansın genç izleyici ve katılımcıları olduğunun altını çiziyor. Onun bu görüşüyle hemfikirim, konferansın sadık katılımcıları şimdi artık 40'lı yaşlarındalar ve birçoğu profesör ya da doçentler; uluslararası üne sahip dergilerde ve yayınevlerinde yayın yaptılar, uluslararası film çalışmaları ağının içlerinde yer alıyorlar ve birçoğu doktoralarını yurtdışında yaptı. Bu genç sinema akademisyenlerinin bazıları, birkaç isim vermek gerekirse John Hill, Ella Shohat, Dudley Andrew, Laura Mulvey, Andrew Higson ve Philip Rosen gibi konferansın açılış konuşmacılarıyla ilk kez bu konferansta buluştular. Fakat aynı zamanda önde gelen Türk yönetmenleri, prodüktörler, festival yöneticileri, aktörler ve yıldızlarla da bu konferansta tanıştılar. Bir karşılaşma mekânı yaratmak, bilgi paylaşmak ve deneyimleri mübadele etmek, Yeşilçam, Yeni Türk Sineması ve sinemamızın geleceği arasında bir köprü inşa etmek, genç ve kariyerlerinin ortalarındaki akademisyenlere aralarına kesin çizgiler koymadan eşit bir biçimde sahne vermek konferansın misyonları arasındaydı. Türkçenin konferans dili olarak seçildiğini gören genç akademisyenlerin birçoğu için dil engeli de konferansla ilgili kaygıların bir parçasıydı. Konferans asla katılım ücreti talep etmedi ve bu etkinliğin temel kurallarından biriydi: “Herkes açık bedelsiz bir konferans” olmasıydı. Etkinliğin harcamalarını konferansa evsahipliği yapan üniversiteler, yabancı kültür merkezleri sağladılar, onlara teşekkür borçluyuz.

Bir konferans eğer sadık bir takipçi grubuna sahipse hayatta kalabilir. Bir grup takipçiye sahip olabilmek için konferansın ihtiyaçları bilmesi, her sene onları taze bir

zihinle yeniden düşünerek hazırlaması ve gayretle çalışması gerekir. Geriye dönüp bakıldığında, hiç kimse bu konferansın 18'inci senesine ulaşacağını düşünemezdi. Konferans zor zamanlar da yaşasa, her yıl etkinliğin bitiminde aklımızdan geçen şu oldu: "Yorulduk ama değdi".

Kaynakça

- Akser, M. and Bayraktar D. (2014). *New Cinema, New Media*. (yardımcı editör: Melis Oğuz). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Avcı, Derman, Kurca, Yumul (2001). *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık. s. 256
- Bayraktar, Deniz (ed. Mayıs 2004). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4: Türk Sineması: Hayali Vatanımız*. (derleyen: Esra Özcan), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 293.
- Bayraktar, Deniz (ed. 2009). *Cinema and Politics. The New Turkish Cinema and New Europe*. (yardımcı editörler: Aslı Kotaman ve Ahu Samav Uğursoy) Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing. s. 254.
- Bayraktar, Deniz (2011). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IX.: Sinema ve Gerçek*. (derleyenler: M. Oğuz, Z. Altundağ, A. Kotaman). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 264.
- Bayraktar, Deniz (2016). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler XII. Sinema ve Felsefe/ Sinema ve Bellek/Sinema ve Edebiyat/Sinema ve Seyirci* (derleyenler: Defne Tüzün, Esin Paça Cengiz) İstanbul: Bağlam Yayıncılık. s. 326.
- Bayraktar, Deniz (2017). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler XIII. Sinema ve Ses*. (derleyenler: Özlem Avcı, Defne Tüzün) İstanbul: Bağlam Yayıncılık. s. 192
- Derman, Deniz (ed., Kasım 2001). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*. (derleyen: Melis Behlil) İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s. 210.
- Derman, Deniz (ed. Kasım 2001). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*. (derleyen: Övgü Gökçe), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s.230.

Türk Sinema Mirasını Dijitalleştirmek: www.tsa.org.tr

Peyami ÇELİKCAN

Chuck Tryon, *Sinemayı Yeniden Keşfetmek (Reinventing Cinema)* isimli kitabında sinemada dijitalleştirmenin etkilerini inceleyerek, bizlere sinemayı yeniden keşfetmemiz gerektiğini söyler. Tryon, prodüksiyon, dağıtım ve gösterim işleyişinin farklılaşmaya başladığı dijital çağda sinema alanında yaşanan büyük değişimlere dikkat çeker.

Dijitalleştirme, Tryon'ın vurguladığı gibi sinema alanında sismik bir değişime yol açtı. Dahası, bu değişim aynı zamanda sinemaya ve özellikle de sinema tarihine yönelik akademik çalışmaları etkiledi ve dönüştürdü.

Dijitalleşme, her türden görsel-işitsel materyalin restore edilmesini ve onların dijital kopyalarının üretilmesini kolaylaştırdı. Böylece, film arşivlerinde korunan ancak izlenmesi ve paylaşılması kolay olmayan her türden film yerel ve küresel dolaşıma girebilmeye başladı. Dolayısıyla, dijitalleştirme film arşivlerinin yeniden keşfedilmelerini de mümkün hâle getirdi. Yalnızca popüler yönetmenlerin çektiği popüler tür filmlerinin değil ama aynı zamanda kurmaca olmayan film türlerinin yaygın dijitalleştirilmesi ve dolaşımı, yeniden keşfetme sürecine izini bırakır.

Farklı ülkelerin film arşivlerinde yer alan her türden filmin dijitalleştirilmesi, haber, propaganda, seyahat ve eğitim filmleri ve belgeseller gibi kurmaca olmayan filmlere de daha kolay erişim sağladı. Tüm bu gelişmelerin sinema alanındaki yansımalarını şu şekilde özetleyebiliriz: Her şeyden önce, dijitalleştirmenin gelişyle birlikte gittikçe erken dönem sinemanın kurmaca ve kurmaca olmayan filmlerine odaklanan ve yeni izleyiciler bulan film festivalleri hızla çoğaldı.

Bu bağlamda, Türkiye'de 2014 yılında ilk kez bir Sessiz Sinema etkinliği düzenlendi. İstanbul Sessiz Sinema Günleri kapsamında, Osmanlı döneminde çekilmiş ve farklı ülkelerin film arşivlerinde saklanan kurmaca olmayan filmler, Osmanlı Dünyasının Sinemasal Manzaraları bölümünde canlı müzik eşliğinde gösterildi. İstanbul Şehir Üniversitesi, Kino İstanbul ve İstanbul Modern'in işbirliği ile düzenlenmiş olan etkinlik, yalnızca Osmanlı döneminde çekilmiş filmleri gün ışına çıkarıp onları izleyiciye sunmakla kalmadı ama aynı zamanda bu türden filmlerin sinema çalışmalarının kapsamına dahil edilmesine katkı sağladı.

Sinema tarihinin odağı değiştikçe, yalnızca kim neyi ne zaman çekti gibi sorular sorulmak yerine, aynı zamanda, özellikle filmlerle meşgul olan bir çalışma alanı olmanın nasıl ve neden uzaklaştığını incelemeye yönelik sorular da sorulmaya başlandı. Sinema tarihi çalışmaları, filmlerle ilgili her şeyi kucaklayan daha bütüncül bir yaklaşımı benimsedi. Dijitalleştirme süreci, aynı zamanda filmlerle ilgili her türden materyalin dijitalleştirilmesine olanak tanıdı ve bu yaklaşımı destekledi. Dolayısıyla dijital film arşivleri artık yalnızca filmlerin dijital kopyalarının bulunabileceği mekânlar

değil ama aynı zamanda filmlerle doğrudan ya da dolaylı olarak bağlantılı olan her şeyin bulunabileceği bir platformdur.

Türkiye’de 2013 yılında film çalışmalarındaki yeni eğilime uyumlanmaya yönelik bir girişimi yansıtan önemli bir proje başlatıldı. Bilim ve Sanat Vakfı (BİSAV), İstanbul Şehir Üniversitesi ve İstanbul Kalkınma Ajansı’nın müşterek çabalarıyla başlatılan Türk Sinema Araştırmaları (TSA) projesi, Türk sinemasıyla ilgili her türden materyali dijital bir platformda toplamayı hedefliyor. Bu doğrultuda geniş çaplı bir araştırma yapıldı ve Türk sinematografik mirası çevrimiçi bir veri tabanında bir araya getirildi. TSA projesinde gerçekleştirilen çalışma şu aşamalar üzerinden ilerledi:

Araştırma Aşaması: Bu aşamada, başlangıcından bugüne dek Türk sinemasıyla ilgili olan her türden yazılı, görsel ve sessel materyali bir araya getirmeye çalıştık. Bu bağlamda, Başbakanlık Devlet Arşivleri, IRCICA (İstanbul İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi) Kütüphanesi, Alman Arkeoloji Enstitüsü, Salt Arşivleri, Kızılay Arşivi, Türkiye Büyük Millet Meclisi Arşivi ve Devlet Kütüphanelerinde araştırmalar gerçekleştirildi. Daha sonra özel arşivler de araştırmaya dahil edildi. Araştırma sonucunda elde edilen yazılı, görsel ve sessel materyaller sınıflandırıldı ve dijitalleştirme çalışmaları için hazırlandı.

Dijitalleştirme Aşaması: Elde edilen materyallerin dijitalleştirilmesi için kurulmuş olan tarama merkezinde, basılı materyallerin taranması ve film posterleri gibi geniş boyutlu materyallerin dijital fotoğraflanması gerçekleştirildi. Bu kapsamda, 6,500 film posteri ve diğer 4,000 parça materyal fotoğraflandı, TSA arşivlerinde yer alan ve Osmanlı döneminden başlayan sinema dergileri içerik tarama faaliyetleriyle tarandı. Osmanlı dönemine ait sinema süreli yayınlarından seçilmiş olan makalelerin Osmanlı alfabesinde yazılmış olanları Latin alfabesine uyarlandı ve Fransızca yazılmış olanların Türkçe çevirileri yapıldı. Aynı zamanda, erken Cumhuriyet dönemine ait basılı materyal de tarandı.

Kataloglama Aşaması: Taranmış materyallere dijital ortamda erişimi kolaylaştırmak için kataloglama prosedürlerinde uluslararası standartlar uygulandı. Geniş bir zamana yayılan dijital kataloglama çalışmalarına paralel olarak etiketleme de gerçekleştirildi. Etiketleme, farklı materyallerdeki bilgiye müşterek paydayla erişime olanak sağladı. Bu kapsamda, 7,796 film, 45,236 insan, 1,315 röportaj, 1,335 kitap, 6,395 makale, 563 tez, 40 bin görsel materyal ve 285 dergi kataloglandı ve etiketlendi. TSA arşivlerinde telif hakkı olmadan yer alan materyaller TSA portalı üzerinden erişime açıldı ve erişime açık olmayanlar da TSA arşivi üzerinden erişime açıldı.

Özgün İçerik Üretimi Aşaması: Bu bağlamda iki türden çalışma yürütüldü. İlk çalışma, film sinopsislerini tanımlama ve yazmayla ve ayrıca film ekibinin biyografik bilgisinin standardizasyonu ile ilgilidir. 21 kişiden oluşan güçlü bir yazar takımı yaklaşık 4,000 filmi izledi ve belirlenen standartlarla uyumlu bir biçimde onlara uygun sinopsisler yazdı. Yaklaşık 1,000 yönetmen ve aktörün biyografileri de standart bir formatta hazırlandı. Bu biyografiler yazılırken, ilave bilgi sağlamak için hâlen hayatta olanlarla röportaj gerçekleştirilmesine dikkat edildi. Özgün içerik üretimi bağlamında yapılan bir diğer çalışma, Türk sineması üzerine olan güncel makale ve röportajları yayımlamaktı. Bu doğrultuda, muhtelif film yazarı ve araştırmacısı TSA portalında yayımlanmak üzere farklı konulara dair makaleler yazmaları hususunda yetkilendirildi.

1 Eylül 2013’de başlatılmasını takiben tüm bu aşamalardan geçen TSA çevirimiçi veri tabanı, 1 Haziran 2014’den itibaren www.tsa.org.tr üzerinden erişilebilir hâle geldi. İstanbul Kalkınma Ajansı’nın desteğiyle ilk aşamayı tamamlamasının ertesinde, proje Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Başbakanlık Tanıtma Fonu’nun desteğiyle birlikte ikinci aşamasına geçti. Bu aşama, TSA veri tabanının teknik gelişimini ve İngilizce sürümünün hazırlanması hedefledi. Bu kapsamdaki çalışmalar, TSA veri tabanını hem İngilizce hem de Türkçe olarak erişilir kılarak 28 Nisan 2017 tarihinde tamamlandı.

TSA veri tabanı, İngilizce dil seçeneğiyle birlikte uluslararası araştırmacılara Türk sinemasına dair güvenilir, kapsamlı ve kolaylıkla erişilebilir bilgi sağlamaya başladı. TSA’nın sunmuş olduğu hizmet, bilgi, belge ve deneyim mübadelesini olanaklı kılarak Türk sineması üzerine araştırma yürüten uluslararası araştırmacılara ve Türk sinematografik mirasının dijitalleştirilmesine destek sağlamayı hedefliyor.

“Türk sinemasına dair her şeyi” dijitalleştirmeyi hedefleyen TSA projesinin evre ve aşamalarını özetledikten sonra, veri tabanının nasıl yapılandırılmış olduğunun üzerinde durmakta fayda bulunmaktadır. Her şeyden önce, TSA projesi altındaki Türk sinemasına yönelik yaklaşımın Osmanlı İmparatorluğu zamanında günümüze dek türün devamlılığını sürdüren bütüncül bir yaklaşımla karakterize edildiğini belirtmek gerekir. 1896 yılında Yıldız Sarayı’nda ailesi ile birlikte film seyreden İkinci Abdülhamid ile başlayan ve ardından kamusal alanlar üzerinden toplumun diğer kesimlerine yayılan Türkiye’deki sinemanın bir tür olarak gelişimine, sinema tarihinin bütüncül bir perspektifinden yaklaşıldı. Bu doğrultuda, Osmanlı topraklarında Avrupalılar tarafından çekilmiş filmler ve aynı zamanda Osmanlı yönetmenleri tarafından üretilmiş filmler de Türk sinema geleneğinin bir parçası olarak düşünüldü.

TSA projesi altında gerçekleştirilen çalışmalar sinema tarihimize onun kendi bütünlüğü ve devamlılığını sürdürerek yaklaşırlarken, odak yalnızca filmler üzerinde olmadı. Arşivleme ve dijitalleştirme çalışması kapsamında, sinemanın tüm unsurları ve film izleme deneyimi dikkate alındı. TSA veri tabanı, sinemaya dair ilk yasal düzenlemelerden film salonlarına, ilk sinema süreli yayınlarına ve sinema kurumlarına dek Türk sinemasıyla ilgili her şeyi içermesiyle benzer veri tabanlarından ayrılır.

Osmanlı döneminde yayımlanmış olan sinema süreli yayınlarının dahil edilmesi, TSA projesini diğer projelerden farklılaştıran muhtelif önemli faktörlerden biridir. Osmanlıca ve/ya Fransızca olarak basılmış bu sinema süreli yayınlarının birçok sayısı TSA arşivlerine konuldu ve tarama ertesinde veri tabanında erişime açıldı. Temaşa, Sinema Postası (Le Courier du Cinema), Opera-Sine, Sinema Mecmuası, Sinema Yıldızı, Film Mecmuası, Artistik Sine, Haftada Birgün, Sinema Mihveri ve Sinema ve Tiyatro Heveskârı Mecmuası gibi dergilerden seçilmiş makaleler, Osmanlıca yazılmışlarsa Latin harflerine dönüştürüldü, Fransızca yazılmışlarsa çevirileri yapıldı. Böylece, sinema tarihimize hiç de azımsanmayacak bir biçimde ışık tutan bu ilk yayınlar araştırmacıların hizmetine sunuldu.

Cumhuriyet dönemindeki Harf Devrimi’nden sonra yayımlanmış olan süreli yayınlar için de benzer bir çalışma yürütüldü. Bu bağlamda, sinema süreli yayını olmayan ancak filmler üzerine makaleler içerenlerin yanı sıra, Sinema ve Tiyatro, Sinema Objektifi, Film Dünyası, Sinema, Sinemagazin, Film Magazin, Senaryo, Sinema 60

ve Çağdaş Sinema gibi süreli yayınlar projeye dahil edildi. Akis, Yankı, Ses, Milliyet Sanat, Hürriyet Gösteri, Birikim, Toplumsal Tarih ve Türk Dili, sinema süreli yayını olmayan ancak filmler üzerine makaleler içeren bazı yayın örnekleridir. Bu süreli yayınlardan seçilmiş makaleler veri tabanına dahil edildi.

Magazinlerin yanı sıra sinema üzerine kitaplar da TSA veri tabanına dahil edildi. Sistem, 1,335 kitaba dair bilgiyi içeriyor. Kataloglanmış ve etiketlenmiş bu türden bir bilgi araştırmacılar için etraflı bir araştırma literatürü olanağı sağlıyor. Veri tabanında yer alan tüm kitaplara TSA kütüphanesi üzerinden erişim sağlanabilir. Kitaplar üzerine yapılan aynı çalışma tezler üzerine de yapıldı. Farklı üniversitelerden sinema üzerine tezler de veri tabanında tanımlandı ve etiketlendi. Bu bağlamda, 563 adet tez sisteme dahil edildi.

Film arşivleri de TSA projesinde önemli bir yere sahipler. Araştırma aşamasında, 7,796 film kataloglandı ve bunların 5,800 adedi TSA Kütüphanesi'ne konuldu. Araştırmacılar, TSA veri tabanı üzerinden buldukları filmleri TSA Kütüphanesi'ndeki koleksiyonun tamamında izleme fırsatına sahipler. Veri tabanında yer alan filmler türlerine ve üretim yıllarına göre sınıflandırıldılar. Yine de, kullanıcılar filmleri aynı zamanda film ya da yönetmen ismini de girerek arayabilirler. Filmlere dair tüm sayfalar şu bilgileri içermektedir:

- Film ismi
- Sinopsis
- Adlar dizini
- Poster
- Fotoğraflar
- Teknik bilgi
- Film üzerine kitaplar
- Film üzerine makaleler
- Filmle ilgili röportajlar
- Film üzerine tezler

Türk Sineması üzerine araştırma yapanlara, film, kaynaklar ve kaynakların içeriği hakkında sınırlı da olsa temel bilgiye erişim olanağı sağlayan seçilmiş kaynaklara, bu yönlendirici ve tamamlayıcı bilgi bağlantıları üzerinden PDF formatında ulaşmak mümkündür. Yönetmeler üzerine olan sayfalar da aynı olanakları araştırmacılara sunuyorlar. TSA veri tabanı, yönetmenlere dair aşağıdaki bilgileri sunuyor:

- Yönetmenin Biyografisi
- Yönetmenin Filmografisi
- Yönetmenin fotoğrafları
- Yönetmenin kazanmış olduğu ödüller
- Yönetmen tarafından yazılmış kitaplar
- Yönetmenle yapılmış röportajlar
- Yönetmen üzerine yazılmış kitaplar
- Yönetmen üzerine yazılmış makaleler

- Yönetmenle ilgili röportajlar
- Yönetmen üzerine yazılmış tezler

TSA veri tabanının özgün içerik bölümü, Türk sineması ve Türk sinema tarihi üzerine yazılmış çok sayıda makaleyi ve bunların yanı sıra araştırma çalışması ve röportajı içererek, projenin tamamında bilhassa önemli bir yere sahiptir. Özgün İçerik bölümde yer alan her çalışma, TSA veri tabanını İngilizce ve Türkçe olarak araştırmacıların hizmetine sunulmuş bir dijital arşivden daha fazlası hâline getiriyor. Bölümde yer alan çalışmaların büyük bir kısmı, TSA projesi için üretilmiş özgün birer içeriktir. Bu nedenle, TSA veri tabanı dijital bir arşiv olmanın yanı sıra dijital bir dergi olarak da düşünülmüştür.

Özgün içerik bölümünün dosya bölümü, muhtelif film yapımcısının ve sinema araştırmacının sinemaya dair görüşlerini içermektedir. Türk Sinemasında Minimalizm başlıklı dosya, Derviş Zaim, Erhan Tuncer, Hakkı Kurtuluş, Kaan Müjdecı, Kerem Topuz, Mehmet Can Mertoğlu, Murat Pay, Nazif Tunç, Nesimi Yetik and Onur Ünlü gibi isimlerin görüşlerini içermektedir. Dosya bölümü, Türk Sinematek Derneği ve Sinema Süreli Yayınları gibi çeşitli konuları incelemektedir.

TSA veri tabanı, aynı zamanda bu alanlarda araştırma yapmak isteyenlerin yanı sıra sinemaya ve özel olarak Türk sinemasına ilgi duyanlar için önemli bir referans kaynağıdır. İstanbul Şehir Üniversitesi ile işbirliği içinde Bilim ve Sanat Vakfı tarafından başlatılmış olan ve 2013 senesinden beri devam etmekte olan çalışmalar, Türk sinema mirasını korumak, Türk sinemasına ilişkin her şeyi dijitalleştirmek ve bunları sinema hayranlarının hizmetine sokmak için süregitmektedir. Türkçe ve İngilizce olarak ulaşılabilir olan veri tabanı, sinema mirasımızın ülke sınırlarının ötesinde tanınmasına önemli bir katkı sağlayacaktır.

Şirket düzeyindeki ve bireysel düzeydeki her türden katkının TSA ve benzer projelerin geliştirilmesi için büyük bir değere sahip olduğuna kuşku yok. TSA projesi altındaki yeni hedefimiz, Türk sinemasına ilişkin yurtdışında yer alan görsel-işitsel ve yazılı-basılı materyalleri keşfetmek olacaktır. Bu türden habersiz olduğumuz unutulmuş ya da gizli materyalleri kaydetmek ve onların kurumlar arası dayanışma üzerinden erişilebilir dijital kopyalarını üretmek uzun ve zorlu bir görevdir. Bu bağlamda, görsel-işitsel mirası korumaya yönelik ciddi bir çaba harcamış olan UNESCO, uluslararası dayanışmanın beslenmesini kolaylaştırmada ve bürokratik engelleri yoldan kaldırmaya kılavuzluk etmede önemli bir role sahiptir.

**DEVLET
KURUMLARI**
**Arşivleme
Politikaları ve
Gündemler**

Türkiye’de Görsel-İşitsel Mirasta Devletin Rolü Nedir?

Beyza ALTUNÇ

Geçmiş bugüne taşıyan filmler, görsel belleğin gelişimi açısından en önemli ürünlerden biridirler ve kültürel mirasın önemli birer parçasıdır. Filmler, somut ve soyut kültürel mirası kaydetmede ve dünya mirasını gelecek nesillere aktarmada önemli bir role sahip oldukları için, onların korunma ve muhafaza edilmeleri büyük bir önem taşır.

Filmler, üretim süreçleri esnasında toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasal yapılarla dair pek çok bilgi içerirler ve estetik ve sanatsal özelliklere sahiptirler. Bu nedenle, kültürel mirasın bir parçası olarak muhafaza edilmeli ve gelecek nesillere aktarılmalıdır. Bu, Türkiye’de Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın ana birimlerinden biri olan Sinema Genel Müdürlüğü’nün görevlerinden biridir.

Buna ek olarak, Sinema Genel Müdürlüğü prodüksiyon, dağıtım, gösterim, eğitim ve yatırım alanlarında film endüstrisinin gelişimini destekliyor ve Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi, Sınıflandırılması ve Desteklenmesi üzerine olan 5334 sayılı yasa çerçevesinde filmlerin kaydedilmeleri ve tescillenmelerine yönelik değerlendirme ve sınıflandırma sağlıyor. Sadece filmler değil, aynı zamanda kısa film ve belgesel projeleri, senaryo yazımı projeleri ve film etkinliklerinin düzenlenmesi destekleniyor. Destek verilmiş olan her bir projenin nihai kopyası Genel Müdürlüğümüze gönderiliyor ve film arşivimizde saklanıyor.

Türkiye’de, film mirasımızın korunması, film stoklarının dijital depolanması ve bunların gelecek nesiller için restore edilmesi için çalışan az sayıda özel şirket bulunmaktadır. Bu nedenle, Genel Müdürlüğümüzün bir kamu kurumu olarak önemli bir amaca hizmet ettiğini düşünüyoruz. Bu amacın ışığında, Müdürlüğümüzün arşivlerinde yer alan filmleri korumak için düşük RH ile birlikte soğuk bir ortam yaratılarak uygun koşullar sağlanmıştır.

Müdürlüğümüzün arşivinde farklı taban ve ölçülere sahip 13,520 rulo film bulunmaktadır ve RFID kayıt sistemiyle uyumlu kutulama işlemi tamamlanmıştır. Filmlerimizin yetkili personelin izni olmadan arşivlerimizden çıkarılmasını önlemek ve çeşitli etkinliklere gönderildiklerinde onları takip edebilmek amacıyla, manyetik etiketlemeye, arşivleme programına ve güvenlik sistemlerine sahip olan bu RFID sistemini kullanıyoruz. Aksi hâlde bir alarm tetikleneceği için, yetkili personel dışında hiç kimse bir filmi arşivden çıkartamıyor. Müdürlüğümüzün yöneticileri ve arşivden sorumlu olan personel arşive yalnızca güvenlik kartları ve şifreleriyle girebiliyorlar.

Arşivimize ait 2,295 adet nitrat film bulunmaktadır. Birkaç sene önce bu filmlerin dijitalleştirilmesi için Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ile işbirliği yaptık.

Üniversite bu filmlerin tamamını dijitalleştirdi ve bazılarını restore etti. Filmler bugün bizim adımıza Üniversite'nin film arşivinde saklanıyorlar.

2013 senesiyle birlikte, arşivlerimizde yer alan filmlerin dijitalleştirilmesi ve restorasyonu süreci başladı. Nitrat filmlerin haricinde, film arşivimizde yer alan diğer filmler (13,520 rulo) taramadan önce temizlendi ve tamir edildiler. 35 mm ve 16 mm negatif ve pozitif filmleri 4K seviyesinde ARRISCAN film tarayıcısıyla tarıyoruz ve aynı zamanda Diamant Film Restorasyon Programı'nı kullanıyoruz. Film tarama ve dijitalleştirme çalışmaları esnasında, son birkaç yılda içerik analizi yapıldı ve filmlere dair diğer bilgiler yeniden gözden geçirildi, film posterleri gibi filmlerle ilgili belgeler tarandı ve dijitalleştirildi. Bu yılın sonunda, yeni bir ses tarama sistemiyle birlikte aynı zamanda filmlerin seslerini taramaya başlamış olacağız.

Arşivlerimizde korunan negatif filmlerin sayısı, film üreticilerinin bağışlarıyla birlikte günden güne artmaktadır. Pelikül filmlerin haricinde, aynı zamanda 2,108 farklı filmi içeren 4,714 adet videokasete de (BETACAM, HDCAM, VHS, S-VHS, UMATIC) sahibiz. Tüm bu filmler dijitalleştirildi.

Arşivlerimizde yer alan dijitalleştirilmiş filmler, 2017 yılının sonunda web sitemizde genel kamunun kullanımı için sunulacaktır.

Özetleyecek olursak, bir kamu kurumu olarak film arşivimizi korumak ve Türkiye'nin ulusal film arşivini kurmak için elimizden gelenin en iyisini yapmaya çalışıyoruz. Özel film şirketleri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Tarih Kurumu ve Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu ile ihtiyaç hâlinde işbirliği yapıyoruz.

Dünya Görsel-İşitsel Miras Günü'nün arifesinde gerçekleştirilen bu etkinlikte, devletin Türkiye'deki film mirasının korunmasına yaptığı katkıyı kısaca tanımlamak istedik. Bize bu fırsatı verdikleri için organizatörlere teşekkür etmek isteriz.

UNESCO Dünya Belleği Programı: Dünya Belleği Uluslararası Kaydı ve Adaylık Kriterleri

Esra HATİPOĞLU-AKSOYOĞLU

Bellek, insan beyninde yer alan bilginin ve geçmiş deneyimlerin kodlanması, depolanması, sürdürülmesi ve hatırlanması yeteneğidir. Genel anlamda, geçmiş deneyimi şimdiki davranışı etkilemesi için kullanmak olarak düşünülebilir (The Human Theory, 2010).

Geçmişe ait bir bellek olmadan insanlar şimdinin içinde iş göremezler yahut geleceğe yönelik düşünemezler. Bellek, imge, ses ya da anlam gibi pek çok biçimi alabilecek birçok bilgiyi işler (McLeod, 2007). Belleğin insanların zaman içinde öğrendikleri şeyleri ve nasıl yaşadıklarını depoladığı düşünülebilir. Ne var ki, bu işleyiş yalnızca depolamaya işaret etmekle kalmaz aynı zamanda geçmiş değerlendirme kabiliyetine de işaret eder.

Bireylerin bellekleri zihinsel bir arşiv olarak düşünülürken, toplumların bellekleri kültürel bir arşiv olarak düşünülür. Bunun nedeni, toplumu onun kültüründen –ya da tam tersi- ayırarak tanımlamanın mümkün olmamasıdır. Toplulukların varlığını sağlama almada öncü bir rol oynayan kültür, toplumların oluşumunda yer alan temel unsurdur (Atik ve Bilginer Erdoğan , 2014).

UNESCO, kuruluşundan beri tüm kültürleri insanlığın ortak mirası olarak kabul etti. Bu, kültürün gelecek nesillere aktarılmasının önemini vurgular. Normatif belgeleri içinde, dünyada yer alan somut ve soyut kültürel mirasın muhafazasının ve onların gelecek nesillere aktarılmasının Örgüt'ün temel hedefleri olduğu görülüyor (Oğuz, 2007).

Dünya Belleği Programı, belgesel mirasın bazı öğelerinin, koleksiyonlarının, stoklarının ya da kaynaklarının Dünya mirasının bir parçası olduğu varsayımı üzerine inşa edilmiştir. Bu varsayım, aynı zamanda UNESCO Dünya Mirası Listesi'nde listelenmiş olan seçkin evrensel değer mekânları için de kabul edilebilirdir. Zaman ve kültürün sınırlarını aşan bir öneme sahip olduklarına addedilir, şimdiki ve gelecek nesiller için muhafaza edilmelidirler ve bir biçimde tüm dünya için erişilebilir kılınmalıdır (Edmondson, 2002).

Belgesel miras, papirüs tomarları ya da kil tabletlerden filme, ses kayıtlarına ya dijital dosyalara dek kaydedilmiş tarihin tamamını içerir. Zaman içinde üretilmiş ve muhafaza edilmiş tüm analog ve dijital biçimlerdeki belgeler, bilgi yaratımı ve ifadesinin esas araçlarını oluştururlar. İnsanlığın ortak belleği, kültürel kimliklerin muhafazasında önemli bir role sahiptir ve geçmiş ile gelecek arasında bir köprü işlevi görür. Kütüphaneler, arşivler, müzeler ve özel koleksiyonlarda yer alan belgesel miras, insan tarihinin evrimini yansıtır. Ne var ki, kıymetli parçalar doğal sebepler, kazalar, sel baskınları, yangınlar, kasırgalar, fırtınalar ve depremler nedeniyle yok

olmaktadırlar (Hoeven ve Albada, 1996: 2-4). Belgesel miras yalnızca doğal felaketler yoluyla yok olmakla kalmaz ama aynı zamanda yasadışı ticaret, tahribat ve yetersiz muhafaza nedeniyle de yok olurlar (Abid, 1995: 169).

UNESCO nedir?

Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO), dünya çapındaki 195 üye devleti ve 10 ortak üyesiyle birlikte, temel olarak savaşın yıkımından sonra kadın ve erkeklerin zihinlerinde barışı inşa etme hedefiyle kurulmuş uluslararası bir örgüt olarak tanımlanabilir.

Örgütün temel hedefi, UNESCO'nun tüzüğünün birinci maddesinde şöyle belirtilir: “ Örgütün amacı, ırk, cinsiyet, dil ya da din ayrımı yapmadan dünya insanları için geçerli olan insan hakları ve temel özgürlükler için, hukukun üstünlüğü için ve adalete yönelik evrensel saygıyı ilerletmek için eğitim, bilim ve kültür üzerinden milletler arasında işbirliğini ilerleterek barış ve güvenliğe katkı sağlamaktır” (Resmi Gazete, 1946).

UNESCO'nun Tarihi

UNESCO, bir kuşaktan daha az bir süre içinde iki dünya savaşı deneyimlemiş olan ülkelerin talepleri üzerine kurulmuştur. Bu ülkeler, siyasi ve ekonomik antlaşmaların kalıcı barışı inşa etmek için yeterli olmadığına inanıyorlardı.

Henüz 1942 yılında, savaş zamanında, Nazi Almanyası ve onun müttefikleriyle uğraşan Avrupa ülkelerinin hükümetleri Müttefik Eğitim Bakanları Konferansı (CAME) için Birleşik Krallık'ta bir araya geldiler. İkinci Dünya Savaşı sona ermekten çok uzaktı lakin bu ülkeler eğitim sistemlerini barış sağlandığında yeniden inşa etmek adına yollar ve araçlar arıyorlardı. Proje süratli bir biçimde ivme kazandı ve kısa süre içinde evrensel bir öneme sahip oldu. Birleşik Devletler de dahil olmak üzere yeni hükümetler projeye katılmaya karar verdiler (UNESCO, 2016a).

Savaş bitmek üzereyken, Müttefik Eğitim Bakanları Konferansı'nın önerisiyle birlikte bir eğitim ve kültür örgütünün kurulması için 1 ve 16 Kasım 1945 tarihleri arasında Londra'da bir Birleşmiş Milletler Konferansı düzenlendi. Konferans, sahibi bir barış kültürünü cisimleştirecek bir örgüt yaratmaya karar veren kırk dört ülke temsilcisini bir araya getirdi. Onlara göre bu yeni örgüt “insanlığın entelektüel ve ahlaki dayanışmasını” kurmalıydı ve böyle yaparak da bir diğer dünya savaşını önlemeliydi.

Konferansın sonunda, otuz yedi ülke Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü'nü kurdular. UNESCO'nun 16 Kasım 1945 tarihinde imzalanan kuruluşu, 4 Kasım 1946 tarihinde yirmi ülkenin onayıyla yürürlüğe girdi.

Türkiye, UNESCO'nun 20 kurucu ülkesinden biridir. UNESCO'nun kuruluş bildirgesi o zamanlar Türkiye Milli Eğitim Bakanı olan Hasan Ali Yücel tarafından 16 Kasım 1945 tarihinde imzalandı. UNESCO'nun kuruluşu, 20 Mayıs 1946 tarihli 4895 numaralı yasanın onaylanmasıyla yasalaştırıldı. UNESCO'nun tüm üyeleri bölgesel seçim grupları ile gruplandı. Toplam altı seçim grubu bulunmaktadır ve Türkiye, Batı

Avrupa ve Kuzey Amerika Devletleri'nin olduğu 1. Grupta yer almaktadır (Dışişleri Bakanlığı, 2016).

Dünya Belleği Programı

Dünya Belleği Programı, UNESCO tarafından 1992 senesinde kuruldu. Bu fikir esasen dünyanın farklı bölgelerinde yer alan belgesel mirasın muhafazasına ve ona erişime ilişkin endişelendirici duruma karşı büyüyen farkındalık tarafından geldi. Ciddi kaynak yetersizliği, savaş ve toplumsal çalkantı, yüzyıllar boyunca var olan sorunları daha da kötüleştirdi. Dünya çapındaki önemli koleksiyonlar, yağma, dağılma, yasa dışı ticaret, tahribat, yetersiz muhafaza ve kaynak yatırımından müzdarip oldular. Bu koleksiyonların birçoğu sonsuza dek ortadan kayboldu; çokçası ise tehlikede. Neyse ki, kayıp olan belgesel miras bazen yeniden keşfedildi. Uluslararası Danışma Kurulu ilk olarak 1993 yılında Polonya, Pultusk'da biraraya geldi. UNESCO'nun rolünü bir koordinatör ve hükümetleri, uluslararası örgütleri ve kuruluşları duyarlılaştırmak ve projelerin uygulanması için ortaklığı beslemek adına bir katalizör olarak onaylayan bir eylem planı hazırladı. Program için Genel Kılavuzlar hazırlanması IFLA (Uluslararası Kütüphane Dernekleri Federasyonu) ile yapılan bir sözleşme ve IFLA ile ICA'nın (Uluslararası Arşivler Konseyi) tamir edilemez bir biçimde zarar görmüş kütüphane koleksiyonları ve arşiv stoklarının bir listesini derlemesi üzerinden başlatıldı. Bu sürede, orijinal belgesel mirası diğer medyalar üzerinde yeniden üretmek için çağdaş bir teknolojiyi kullanan bir dizi pilot proje başlatıldı (UNESCO, 2017a). Programın beyni olarak iş gören Uluslararası Danışma Kurulu, kişisel düzeyde hizmet veren 14 üyeden oluşmaktadır. Her iki senede bir toplantılar gerçekleştirirler.

Dünya Belleği Programı, belgesel mirasın tüm insanlara ait olduğuna ve herkes için korunması gerektiğine ilişkin bir perspektife sahiptir. Programın üç temel hedefi bulunmaktadır: En uygun tekniklerle dünya belgesel mirasının muhafazasını kolaylaştırmak; belgesel mirasa evrensel erişime yardımcı olmak; belgesel mirasın varlığı ve önemine ilişkin dünya çapında farkındalık yaratmak (UNESCO, 2017b).

Belgesel Miras Muhafazası ve Erişimi İçin UNESCO Belgeleri

Kültürel mirasın herkese ait olduğuna ilişkin perspektif, UNESCO'nun kültürel mirasın muhafazasına yönelik tüm programlarının ve yasal belgelerinin merkezinde yer almaktadır. Söz konusu olan kültürel ya da belgesel miras olduğunda, UNESCO "muhafaza" sözcüğü üzerine odaklanır.

UNESCO, programın başlangıcından beri belgesel miras üzerine bazı belgeleri kabul etmiştir. "Dijital Mirasın Muhafazası üzerine Bildirge", 2003 senesinde UNESCO Genel Konferansı tarafından kabul edilmiş olan ilk normatif belgedir. Bildirgede şu türden başlıklar yer almaktadır: Ortak bir miras olarak dijital miras, mirasın yitirilmesine karşı koruma, gerekli olan önlemler ve sorumluluklar. Bildirge'de UNESCO'nun dünyanın kitaplardan, sanat eserlerinden, tarihi anıtlardan ve bilimden oluşan mirasının muhafazası ve korunmasını garanti altına alarak, bilgiyi sürdüreceği, artıracığı ve yayacağı vurgulanmıştır.

2012 yılında, Kanada Vancouver’de bir Uluslararası Konferans düzenledi. 110 ülkeden gelen 500’den fazla katılımcı, kayıtların, belgelerin ve dijital ortamdaki verinin ana boyutlarını etkileyen temel faktörleri tartıştılar. Konferansın sonunda, UNESCO’nun belgesel miras üzerine ikinci yasal belgesi olan “Vancouver Deklarasyonu” kabul edildi. Deklarasyonda, analog materyalin dijitalleştirilmesine ve sahici, güvenilir ve doğru dijital materyalin devamlılığı, erişimi ve muhafazasına ait meseleler üzerine UNESCO Sekreterliğine, Üye Ülkelere, kültürel miras sektöründe yer alan profesyonel örgütlere ve özel sektör organizasyonalarına tavsiyeler yer aldı.

2015 yılında, Genel Konferans 38’inci oturumunda “dijital formda yer alanlar dahil belgesel mirasın muhafazası ve erişimine ilişkin Tavsiye” kabul edildi (UNESCO, 2016b). Tavsiyede, Üye Devletler belgesel mirasın muhafaza edilmesinde ve ona erişim sağlanmasında politika tedbirleri almaları ve ulusal ve uluslararası işbirliğini güçlendirmeleri yönünde teşvik edildiler.

1992 yılında kurulmuş bir programın standart belirleyici bir belgeye 2015 yılında sahip olmasının pek erken olmadığı söylenebilir. Tavsiye, olasılıkla bir Anlaşma biçimini alacak ve Program birkaç sene içinde bir Hükümetlerarası Komite’ye sahip olacak.

Dünya Belleği Uluslararası Kaydı İçin Adaylık Süreci

Programla ilgili genel kural ve prosedürleri tanımlama amacıyla, IFLA’nın (Uluslararası Kütüphane Dernekleri Federasyonu) desteğiyle Dünya Belleği Programı için Genel Kılavuzlar hazırlandı ve 1995 yılında yayımlandı. Yeniden gözden geçirilmiş bir baskısı 2002 yılında yayımlandı. Dünya Belleği’nin geçmişi ve hedefleri, belgesel mirasın muhafazası ve ona erişim ve adayların seçilmesi için kriterler bu kılavuzda yer aldı.

Üye Devletler, ülkelerindeki belgesel mirası her iki senede bir adaylık formu doldurarak Dünya Belleği Uluslararası Kaydı’na aday göstermeleri için davet edildiler. Aynı zamanda Üye Ülkeler’in müşterek adaylıkları da UNESCO tarafından teşvik edildi. Adaylık formu kısaca şu şekilde tarif edilebilir:

Adaylık formunun birinci bölümünde, aday gösterilen belgesel mirasın kısa bir açıklaması yapılmalıdır. Özet kısmı aday gösterilen belgesel mirasa dair tüm temel noktaları içermelidir. Formun ikinci bölümünde, aday gösterenin ismi, imzası, iletişim bilgileri ve aday gösterilen belgesel mirasla olan ilişkisi verilmelidir. Formun üçüncü ve dördüncü bölümlerinde, belgesel mirasın kimliği, tanımı ve yasal bilgisi yazılmalıdır. Formun beşinci bölümünde, seçim kriterlerine yönelik değerlendirme verilmelidir. Belgesel mirasın özgünlüğü ve dünya için önemi yazılmalıdır. Belgesel mirasın eşsiz ve yeri doldurulamaz olup olmadığını belirtmek önemlidir. Mirasın zaman, mekân, insan, konu ve tema, biçim ve üsluptan oluşan karşılaştırmalı kriterlerden en az bir tanesine uygun olması gerekmektedir. Formun altıncı bölümünde, içeriksel bilgi başlığı altında nadirlik ve bozulmamışlık yer alır. Bu bölümde, belgesel mirasın nadirliği ve bozulmamışlığına yönelik bilgi verilmelidir. Formun yedinci, sekizinci ve dokuzuncu bölümlerinde, paydaşlara danışma, risk analizi ve muhafaza ve erişim yönetimi planı yazılmalıdır.

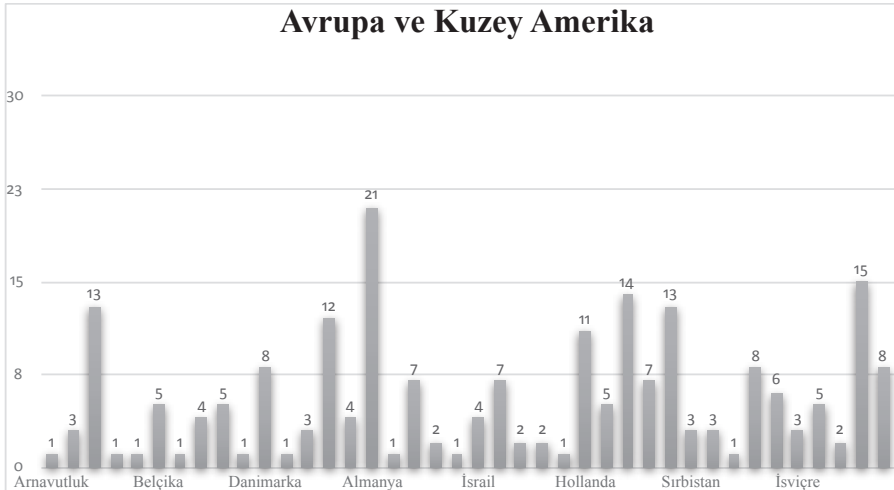
Kayıtlı Miras

Dünya Belleği Kaydı, Uluslararası Danışma Kurulu tarafından tavsiye edilmiş ve UNESCO Genel Direktörlüğü tarafından seçilme kriterlerine uygun bulunmuş belgesel miras listeler. Dünya Belleği Uluslararası Kaydı'nda, Eylül 2017 itibarıyla, tescillenmiş 349 adet kayıtlı belgesel miras bulunmaktadır. 5 bölgede yer alan toplam 107 ülke listeye miras kaydı yapmıştır: 11 tanesi Afrika'da, 5 tanesi Arap Devletlerinde, 24 tanesi Asya ve Pasifikte, 40 tanesi Avrupa ve Kuzey Amerika'da, 27 tanesi de Latin Amerika ve Karayipler'dedir (UNESCO, 2017c).

UNESCO 195 Üye Ülke'ye sahiptir ancak 2017 itibarıyla listeye 107 Üye Ülke belgesel miras kaydı yapmıştır. UNESCO'nun diğer Programlarının aksine, tüm Üye Devletler'in henüz Dünya Belleği Programı karşısında yüksek bir farkındalığa sahip olduğu söylenemez. Ne var ki, Program karşısındaki farkındalığın zamanla yükseldiği açıktır.

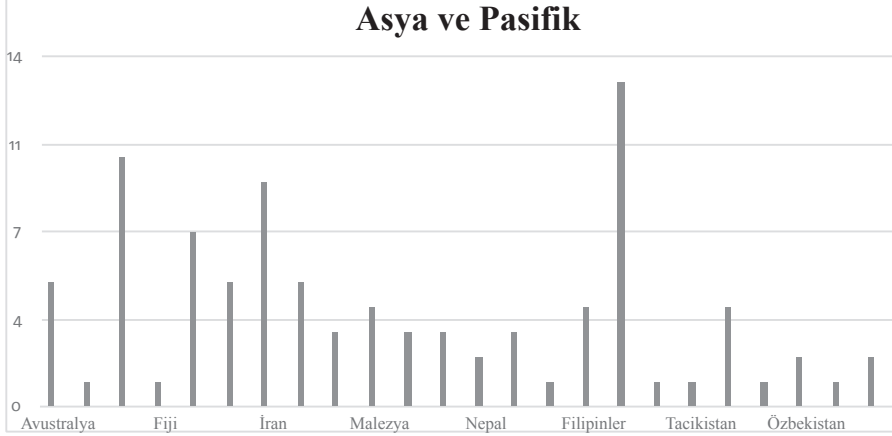
Dünya Belleği Programı'nın Uluslararası Danışma Kurulu'nun 1997 senesinde gerçekleşen üçüncü buluşmasında, Arjantin, Ermenistan, Avusturya, Benin, Çin, Danimarka, Etiyopya, Finlandiya, Hindistan, Morityus, Meksika, Yeni Zelanda, Kore Cumhuriyeti, Rus Federasyonu, Senegal, Slovakya, Güney Afrika, Tanzanya, Trinidad Tobago, Özbekistan ve Venezüella'dan adaylıklar, Dünya Kaydı'na dahil edilmeleri için Uluslararası Danışma Kurulu tarafından tavsiye edilmiştir (UNESCO Information and Informatics Division, 1997).

2017 itibarıyla Üye Devletler tarafından ibraz edilmiş olan Kayıtlı Miras aşağıdaki gibidir:

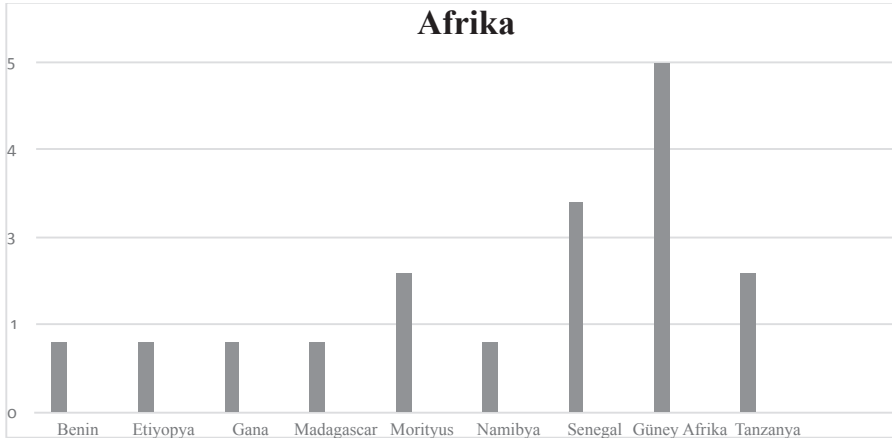


Çizelgeden anlaşılabileceği gibi, belgesel mirasa sahip 40 Üye Ülke Avrupa ve Kuzey Amerika bölgesinde yer almaktadır. Almanya, İngiltere, Polonya, Avusturya, Rusya, Fransa ve Hollanda en yüksek sayıda belgesel miras listesine sahip olan ülkelerdir.

Üye ülkeler aynı zamanda müşterek adaylıklar sunabilirler. Örneğin, Almanya'nın altı adaylığı ve İngiltere'nin dokuz adaylığı diğer Üye Devletlerle müşterek adaylıklardır.



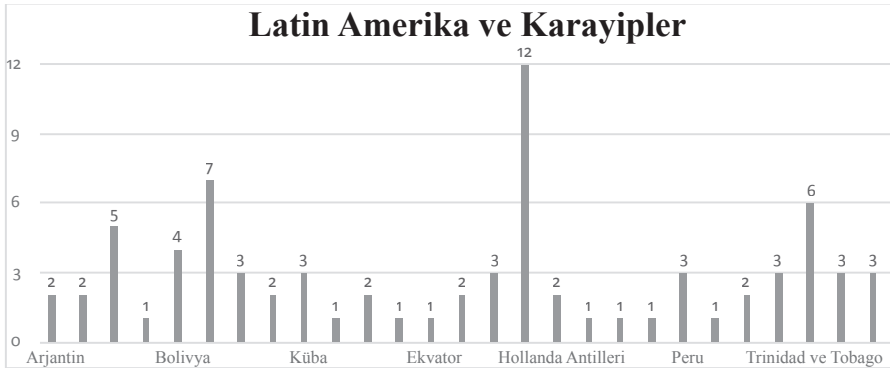
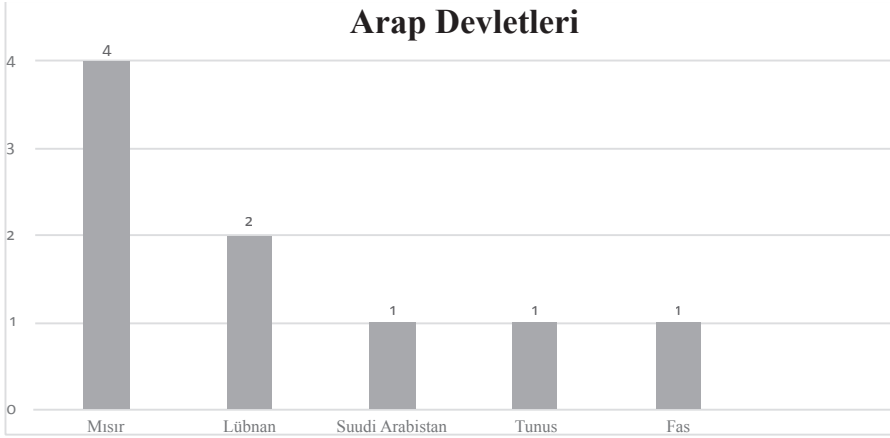
Çizelgeden anlaşılabileceği gibi, Kore Cumhuriyeti, Çin ve İran belgesel miras listesine sahip olan 24 Üye Devlet arasında en yüksek sayıya sahip olan ülkelerdir.



Afrika bölgesinde yer alan 10 ülkenin arasında, Güney Afrika ve Senegal kayıtlı belgesel mirası listesi açısından önde gelmektedirler. Ne var ki, bu ülkelerin, Avrupa ve Kuzey Amerika'daki kayıtlı miras listelerinin aksine oldukça düşük sayıda kayıtlı miras listelemesine sahip oldukları söylenebilir.

Çizelgede görüldüğü gibi, Arap Devletleri arasında Mısır en fazla kayıtlı miras listelemesine sahiptir ancak bu ülke bile yalnızca dört kayıtlı miras listelemesine sahiptir.

Latin Amerika ve Karayiplerde, 12 kayıtlı miras listelemesiyle en yüksek sayıya Meksika sahip. Onu Brezilya, Trinidad ve Tobago ve Barbados takip ediyor.



Farklı bölgelerde yer alan Üye Devletlerin kayıtlı miras oranlarına göre bir değerlendirme yapacak olursak, Dünya Belleği Uluslararası Kaydı'nda en yüksek sayıda kayıtlı mirasa sahip olarak Avrupa ve Kuzey Amerika'nın önde olduğunu görebiliriz. Bu nedenle, bu bölgede yer alan Üye Devletler'in Dünya Belleği Programı karşısında en yüksek farkındalığa sahip oldukları sonucuna varılabilir.

Programda Türkiye

Dünya Belleği Komitesi, UNESCO Türkiye Milli Komisyonu'nun desteği altında çalışmaktadır. Komite, Programın hedeflerini takip etmekten, kendi ülkesindeki belgesel mirası saptamaktan ve Programa yönelik farkındalık yaratmaktan sorumludur.

Türkiye, ilk kez 2001 yılında Dünya Belleği Uluslararası Kaydı'na dahil edilmeleri için "Kandilli Rasathanesi ve Deprem Araştırma Enstitüsü Elyazmalarını" ve "Boğazköy Hitit Çiviyazısı Tabletlerini" sundu.

Türkiye, 2003 yılında "İbni Sina'nın Süleymaniye Elyazması Kütüphanesi'ndeki Elyazmalarını" ve 2013 yılında da "Evliya Çelebi'nin Topkapı Sarayı Müzesi

Kütüphanesi ve Süleymaniye Elyazması Kütüphanesi'nde yer alan "Seyahatnamesi'ni" sundu. Türkiye son olarak 2015 yılında "Kültepe'nin Eski Asurlu Tacir Arşivlerini" sundu. Böylelikle, Türkiye Dünya Belleği Uluslararası Kaydı'nda Eylül 2017 itibariyle toplamda beş miras listelemesine sahiptir.

Bu belgesel miras aşağıda kısaca açıklanacaktır:

Kandilli Rasathanesi ve Deprem Araştırma Enstitüsü Elyazmaları

Kandilli Rasathanesi ve Deprem Araştırma Enstitüsü Elyazmaları, Türkiye tarafından sunuldu ve 2001 senesinde Dünya Belleği Uluslararası Kaydı'na dahil edilmesi için tavsiye edildi. Kandilli Rasathanesi ve Deprem Araştırma Enstitüsü Kütüphanesi'nde yer alan koleksiyon, 581 cildin içinde yer alan 1,339 eserden oluşmaktadır ve bunların 822 tanesi Türkçe, 414 tanesi Arapça ve 103 tanesi de Farsçadır. 11'inci yüzyıldan erken dönem 20'inci yüzyıla dek çeşitli tarihlerde yazılmış eserleri içermektedir. Koleksiyon, olasılıkla dünyada matematik, tıp ve astronomi üzerine elyazmalarını barındıran yegâne koleksiyondur. Bu koleksiyon bazı eşsiz ve nadir elyazmalarından oluştuğu için, tüm dünya için büyük bir önem taşımaktadır. (Kandilli Rasathanesi...: Adaylık Formu, 2001).

Boğazköy Hitit Çivi Yazısı Tabletleri

Boğazköy Hitit Çivi Yazısı Tabletleri Türkiye tarafından sunuldu ve 2001 yılında Dünya Belleği Uluslararası Kaydı'na dahil edilmesi için tavsiye edildi. Boğazköy (kadim Hattuşaş) çivi yazısı kil tabletleri arşivi, milattan önce 2'inci milenyum esnasında Orta Doğu'da yer alan en güçlü siyasi örgütlerden biri olan Hitit Uygarlığı'na ilişkin günümüze dek ulaşmış yegâne kayıtlı materyaldir. Toplumsal, siyasal, tecimsel, askeri, dini, yaşamaya ve dönemin sanatsal yaşamına ilişkin kayıtları içeren arşiv, toplamda yaklaşık 25,000 tableten oluşmaktadır. Buna ek olarak, arşiv Hititler ve Mısır arasından imzalanmış olan ve "ebedi barış" anlaşması olarak tanınmış Kadeş Antlaşması'nın tabletlerini içermektedir (Hitit Çiviyazısı...: Adaylık Forumu, 2001).

Süleymaniye Elyazması Kütüphanesi'ndeki İbni Sina Eserleri

Süleymaniye Elyazması Kütüphanesi'ndeki İbni Sina eserleri, Türkiye tarafından sunuldu ve Dünya Belleği Uluslararası Kaydı'na dahil edilmesi için 2003 yılında tavsiye edildi. İstanbul'daki Süleymaniye Elyazması Kütüphanesi'nin İbni Sina'nın günümüze ulaşan ve bazıları 11'inci yüzyıla ait olan tüm elyazması kopyalarına sahip olduğu bilinir. İbni Sina'nın eserlerinin neredeyse tamamı o zamanlar tüm Müslüman Dünyası'nın dini ve bilimsel ifadesinin dili olan Arapça yazılmıştır.

İbni Sina büyük bir hekim, bilim insanı ve aynı zamanda felsefeciydi. Eserlerinde, psikoloji, jeoloji, matematik, kimya, astronomi ve mantık alanlarına katkıda bulundu. Süleymaniye Kütüphanesi'nde yer alan eserleri, yani İbni Sina'nın 600 elyazması çalışması, kaligrafik tarzları, aydınlatıcılıkları, minyatürleri, çizimleri ve ciltleri nedeniyle kıymetlidirler. Elyazması koleksiyonu günümüzde yaygın bir biçimde Türk ve yabancı akademisyenler tarafından kullanılır ve bu elyazmalarının öneminin zaman ve kültürün sınırlarını aştığına addedilir (İbni Sina'nın eserleri...: Adaylık Formu, 2003).

Evliya Çelebi'nin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve Süleymaniye Elyazması Kütüphanesi'ndeki "Seyahatnamesi"

Evliya Çelebi'nin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve Süleymaniye Elyazması Kütüphanesi'nde yer alan "Seyahatnamesi", Türkiye tarafından sunuldu ve Dünya Belleği Uluslararası Kaydı'na dahil edilmesi için 2013 yılında tavsiye edildi.

Evliya Çelebi (1611-1685) İstanbul'da doğdu, bazı komşu bölgelerin yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'nu baştan sona gezdi ve *Seyahatname* isimli kitabını yazdıktan sonra Mısır'da öldü. *Seyahatname* elyazması aslen beş cilt içindeki on kitaptan oluşmaktadır. 17'inci yüzyılda yazılmış olan Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'si engin bir panorama, Osmanlı İmparatorluğu ve onun iç bölgelerinin kapsamlı bir tanımı ve Evliya Çelebi'nin 1640-1680 yılları arasındaki seyahatlerinin bir anlatımıdır. Evliya Çelebi, Osmanlı İmparatorluğu'nun ve onun iç bölgelerinin bütünlüklü bir tanımını sunmayı hedefleyerek, ulaştığı yerlerin tarihlerini ve idari örgütlenmelerini, çeşitli dillerdeki isimlerini ve etimolojilerini, coğrafi konumlarını ve evler, camiler ve okullar dahil olmak üzere güçlendirilmelerine özel bir dikkat göstererek kasabaların topografyalarını tanımladı. Kitap, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve Süleymaniye Elyazması Kütüphanesi'nde saklanmaktadır (Evliya Çelebi'nin...: Adaylık Formu, 2013).

Kültepe Eski Asurlu Tacir Arşivleri

Kültepe Eski Asurlu Tacir Arşivleri Türkiye tarafından sunuldu ve Dünya Belleği Uluslararası Kaydı'na dahil edilmesi için 2015 yılında tavsiye edildi.

Eski Asurlu Tacir Arşivleri, Kültepe'de yer alan 23,500 tabletten meydana gelmektedir ve dünya tarihinde eşsiz bir metinsel külliyatı oluşturmaktadır. Yaklaşık 4000 sene önce, Asur kentdevletinden gelen 900 civarında tacir ve aileleri orta Anadolu şehri olan Kaneş'e yerleştiler (şimdi çağdaş Kayseri'nin merkezinden 20 km uzaklıkta yer alan arkeolojik Kültepe olarak biliniyor). Bu bölgede yapılmış olan arkeolojik kazılar, Asurlu tacir kolonisinin evleri de dahil olmak üzere büyük bir yangında yok olan, yoğun bir biçimde yerleşim yapılmış bir kentsel merkezin kalıntılarını ortaya çıkardı. Ailelerinin günlük yaşamları ve yerel nüfusla olan ticari ve özel ilişkileri de dahil olmak üzere yaptıkları ticaret arşivlerinde son derece detaylı bir biçimde belgelenmiştir. Arşivler, antik dünyadan, bütünüyle eşsiz olarak göze çarpan yoğun bir toplumsal ve ticari tarihe tanıklık etmemize olanak tanıyor (Eski Asurlu...: Adaylık Formu, 2015).

Sonuç

Dünya Belleği Programı çerçevesinde, belgesel mirasın muhafazası ve ona erişim teşvik edildi. Çalışmaların sayısı yükseliyor olsa da, belgesel miras karşısındaki farkındalığın yeterli olduğu söylenemez.

Dünya Belleği Programı'nın hedeflerinden biri, belgesel mirasa herhangi bir sınırlama olmadan erişimi sağlamaktır. Sürekli gelişen teknolojilerle birlikte, bilgiye ve belgesel mirasa bilgisayar teknolojilerini kullanarak yapılan erişimin öncelik politikalarından biri hâline gelmesi kaçınılmaz olmuştur.

Dünya Belleği Uluslararası Kaydı'nda yer alan kayıtlı mirasın görünürlüğünün hem ulusal hem de uluslararası düzeyde yüksek olması beklenmektedir. Kamu, kullanılabılır tüm araçlar sayesinde bu kayıtlı mirasa yönelik bir miktar farkındalık geliştirmiştir. Ne var ki, iş bu kayıtların belgesel mirasın görünürlüğünde ve ona erişimde önemli bir değişim yaratıp yaratmadığına geldiğinde kesin bir hüküm verilemiyor.

Programın yardımıyla birlikte, değerli koleksiyonların yalnızca depolarda ya da kütüphanelerde kilitli durduğuna yönelik anlayış yok edildi.

Program dahilinde, Üye Devletler, ekonomik, kültürel ve toplumsal değerlerini kültürel ve belgesel miraslarını herkes için erişilebilir kılarak bütün dünyaya sergileme eğilimi gösteriyorlar. Aynı zamanda, Dünya Belleği Uluslararası Kaydı üzerinden belgesel zenginliklerini göstermeye çalışıyorlar.

UNESCO, tüm Üye Devletler'in bir Dünya Belleği Milli Komitesi'ne sahip olması gerektiği tavsiyesinde bulundu. Bu Milli Komitelerden kendi ülkelerinde yer alan değerli belgesel mirası saptamaları bekleniyor. Programın belgesel miras için kriterler getirmiş olması gerçeği, ulusal düzeyde hangi varlıkların korunmaya değer olduğuna ilişkin bir fikir veriyor. Aynı zamanda, Milli Komitelerin ilgili kurumlar ve sivil toplum örgütleriyle birlikte ulusal düzeyde farkındalık yaratıcı etkinlikler gerçekleştirmelerinin faydalı olacağı düşünüldü.

Diğer UNESCO Üye Devletleri ile karşılaştırıldığında, Türkiye'nin, tarih, coğrafya ve kültür bakımından zenginliği sebebiyle UNESCO'nun prestij listesindeki hakkı olan yerini alacağı beklenmektedir.

Türkiye, Program vasıtasıyla, kendi belgesel mirasının değerine dikkat çekerek belgesel mirasın muhafazası için gerekli olan finansal ve teknik desteği alma olasılığını artırabilir. Bununla birlikte, Türkiye belgesel mirasına erişim sağlayarak belgesel mirasını dünya çapında tanıtma fırsatına da sahip olacaktır.

Kaynakça

- Abid, A. (1995). "Memory of The World: Preserving The Documentary Heritage", IFLA Journal, 21(3): 169-174.
- Atik and Bilginer Erdoğan. (2014). "Toplumsal Bellek ve Medya". Atatürk İletişim Dergisi.Sayı 6 ss. 1-16.
- Dışişleri Bakanlığı (2016). <http://unesco.dt.mfa.gov.tr/Mission.aspx> (Erişim 11/06/2017).
- Edmondson R. (2002). Memory of the World General Guidelines to Safeguard Documentary Heritage, rev. ed., UNESCO, Paris. <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637e.pdf> (Erişim 6/02/2017).
- Gazete, R. (1946). Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu Sözleşmesinin onanması hakkında Kanun. Kanun No: 4895.) <http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/6316.pdf> (Erişim 10/10/2017).
- Hoeven, H. And Albada, J. (1996). "Memory of the World: Lost Memory, Libraries and Archives Destroyed in the Twentieth Century". <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105557e.pdf> (Erişim 30/09/2017).
- Kandilli Observatory and Earthquake Research Institute Manuscripts: Memory of the World Register Nomination Form. (2001). http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_forms/turkey_kandilli.pdf (Erişim 01/10/2017).

- McLeod, S. A. (2007). Stages of Memory - Encoding Storage and Retrieval. www.simplypsychology.org/memory.html (Erişim 4/02/2017).
- Oğuz, M.Ö. (2007). UNESCO, Kültür ve Türkiye. *Millî Folklor Dergisi*. 73, 5-11. <http://www.milli-folklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=73&Sayfa=2> (Erişim 4/10/2017).
- The Hittite cuneiform tablets from Boğazköy: Memory of the World Register Nomination Form (2001). http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_forms/turkey_hittite_cuneiform_tablets_bogazkoy.pdf (Erişim 08/10/2016).
- The Human Theory (2010). http://www.human-memory.net/intro_what.html (Erişim 10/10/2017).
- The Works of Ibn Sina in the Süleymaniye Manuscript Library: Memory of the World Register Nomination Form (2003). http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_forms/turkey_works_ibn_sina_suleymaniye_manuscript_library.pdf (Erişim 15/10/2017).
- The Evliya Çelebi's "Book of Travel": Memory of the World Register Nomination Form (2013). http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_forms/turkey_evliya_celebi.pdf (Erişim 22/09/2017).
- The Old Assyrian Merchant Archives of Kültepe: Memory of the World Register Nomination Form (2015). <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-8/the-old-assyrian-merchant-archives-of-kultepe/> (Erişim 22/09/2017).
- UNESCO Information and Informatics Division (1997). Third meeting of the International Advisory Committee of the Memory of the World Programme Final Report. <http://www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/3rd%20Meeting%20of%20the%20International%20Advisory%20CommitteeEN.pdf> (Erişim 7/01/2017).
- UNESCO. The Organization's History. (2016a). <http://www.unesco.org/new/en/unesco/about-us/who-we-are/history/> (Erişim 7/05/2017).
- UNESCO (2016b). Resolutions of the General Conference, 38th Session. Sf 163-166. Paris. <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002433/243325e.pdf> (Erişim 4/03/2017).
- UNESCO. Memory of the World Programme Background (2017a). <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/about-the-programme/> (Erişim 3/02/2017).
- UNESCO. Memory of the World Programme Objectives (2017b). <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/about-the-programme/objectives/> (Erişim 4/02/2017).
- UNESCO. Memory of the World Registered Heritage. (2017c). <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-9/> (Erişim 4/02/2017).

Medyada Arşivleme

Hilmi BENGİ

Medyada arşivleme, metinlerin, belgelerin ve görsel ürünlerin saklanmasıdır. Geçmişin bilgisine, belgelerine, fotoğraflarına ve görüntülerine ihtiyaç duyduğumuzda akla gelen ilk şey arşivdir. Bu nedenle, medya arşivlere ihtiyaç duyan sektörlerden biridir. Aslında arşivleme medyanın birincil ihtiyacıdır çünkü günümüzde yaşadığımız ve medyaya yansıyan olayların bir arka planı, bir öyküsü, bir izi ve bir görüntüsü bulunmaktadır.

Arşivin basın ve yayın dünyası için hayati olduğunu söylemek bir mübalağa değildir.

Medya ve arşiv etle turnak gibidir. Arşiv medya için tamamlayıcıdır onun bütünleyici bir parçasıdır. Medyada arşive olan ihtiyaç önemlidir.

Bu konu iki perspektiften dikkate alınmaya ihtiyaç duyar. Birincisi, arşivler açısından medyanın önemi. İkincisi, medya açısından arşivlerin önemi...

Medyanın Arşivler İçin Önemi

Arşivciler için medya arşivleri önemlidir. Tarihsel haberler, yorumlar ve makaleler özellikle tarih, siyaset, uluslararası ilişkiler ve iletişim gibi sosyal bilimler alanında bilhassa önemlidir. Bunlara erişim sağlamak için, özellikle daha önceki yıllarda yayımlanmış olan gazeteler önemli birer kaynaqlardır. Bu nedenle, gazete ve dergiler arşivcilerin önemli belgeleri arasında özel bir yere sahiptirler. Ülkemizde gerçekleştirilen özellikle yakın tarih gibi konulardaki bilimsel araştırmalarda, eski gazeteler ve dergiler en önemli kaynaklar arasında yer alırlar. Türk alfabesinin kabul edilmesinden önce Osmanlı döneminde Arap alfabesi ile basılmış olan gazete ve dergiler, bu belgeler arasında özel bir yere sahiptirler.

Geçmişte, gazeteler düzenli zaman aralıklarıyla ciltlenirdi. Bu ciltler yer işgal ettikleri için, pek çok gazete –bir kaç hariç- kendi arşivlerini bile saklayamadılar ve onlara önem vermediler. Günümüzde, dijital sistemler medya arşivleri için çok büyük kolaylık sağlamaktadırlar.

Osmanlı döneminde yayımlanmış olan gazete ve dergilerin büyük bir çoğunluğu dijital medyaya aktarıldı. Latin alfabesinin kabul edilmesinden sonraki gazetelerin büyük bir kısmı dijitalleştirildi. Türkiye basınına arşivlerinde saklayan kurumların arasında, Millet Meclisi Kütüphanesi, Milli Kütüphane, Beyazıt Devlet Kütüphanesi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kütüphanesi ve İstanbul Basın Müzesi yer almaktadır. Bazı üniversiteler, yukarıda belirtilmiş olan kütüphaneler kadar olmasa da eski gazetelerin arşivlenmesine özel bir önem vermektedirler.

Bazı gazetelerin eski sayıları da kağıttan dijital medyaya aktarılmıştır.

Kütüphane Arşivleri

TBMM Kütüphanesi

Türkiye Parlamentosu (TBMM) Kütüphanesi, gazete arşivleri yönünden en zengin kütüphanelerden biridir. Her gün, pek çok yabancı ve yerel gazete kütüphaneye girer.

Meclis Kütüphanesi, yıllar önce, gazetelerin aşınmalarını önlemek amacıyla gazetelerin mikrofilmlerini alıyordu. Daha sonra, kütüphanede yer alan gazete ve dergiler Meclis arşivini dijitalleştirme projesinin bir parçası olarak tarandı ve dijitalleştirildiler. 2011 yılında beri bunların tam dijitalleştirilmesine yönelindi. İlk aşamada, 2005 yılına dek olan gazeteler elektronik sisteme taşınacaklar ve ikinci aşamada arşivdeki tüm gazeteler dijital sisteme taşınmış olacak.

Ulusal düzeyde dağıtılan tüm günlük Türk gazetelerinin tam sayfa görüntülerini sunmak için tasarlanmış olan bu veri tabanına, yalnızca TBMM kampüsünden erişim sağlanabilmektedir.

Milli Kütüphane

Ankara Milli Kütüphane’de zengin bir süreli yayınlar arşivi bulunmaktadır. Kütüphane’nin süreli yayınlar bölümü, Osmanlı Türk gazetelerine erişim açısından oldukça zengindir.

Öncelikle bu süreli yayınlar mikrofilmleri alındı. Ardından CD’lere aktarıldılar. Kullanıcılar, dergilere, haberlere ve makalelere kütüphanenin kurum içi ağı üzerinden erişim sağlayabilirler. Aynı zamanda, seçilmiş belgeleri bir CD ya da taşınabilir belleğe indirebilirler.

Son aşamada, Milli Kütüphane tamamen dijital sisteme aktarıldı. Bu bağlamda, süreli yayınlar arşivlerinin büyük bir kısmı dijitalleştirildi. Kullanıcılar eski gazete ve dergilere kütüphanenin internet sitesinin (<http://www.mkutup.gov.tr>) Süreli Yayınlar Bölümü üzerinden erişim sağlayabilirler. Bu süreli yayınlara internet üzerinden bir abonelik sistemi yoluyla ulaşmak mümkündür.

Kısıtlı sayfalar 55 kuruşluk bir ücretle kopyalanabilir ve indirilebilirler.

Buna ek olarak, Kütüphanedeki Makalelerin Kaynakçası da özellikle bilimsel araştırma yapanlara önemli bir hizmet sunmaktadır. <https://makaleler.mkutup.gov.tr> adresinin arama bölümünde istenilen makalenin başlığında yer alan sözcükleri tarayarak yayımlanmış süreli yayınları ve makaleleri bulabilmek mümkündür.

İstanbul Beyazıt Devlet Kütüphanesi

Gazeteci ve yazar Hakkı Tanık Us (1889-1956) özellikle zengin bir süreli yayınlar koleksiyonuna sahipti. Ölümünden sonra kendisinin adına bir kütüphane kuruldu. Bir vakfın adına kurulmuş olan kütüphane başarılı olamadı. Daha sonra kütüphane Kültür Bakanlığı’na aktarıldı. Hakkı Tanık Us koleksiyonu günümüzde Beyazıt Devlet Kütüphanesi’nde yer almaktadır.

İstanbul Beyazıt Devlet Kütüphanesi ve Tokyo Üniversitesi Yabancı Çalışmaları arasındaki müşterek bir projeye, Beyazıt Devlet Kütüphanesi’nde yer alan Hakkı Tanık Us süreli yayınlar koleksiyonu dijitalleştirildi ve çevirim içi olarak ulaşılabilir.

Bu, geç dönem Osmanlı ve erken dönem Cumhuriyet tarihi için oldukça önemli bir koleksiyondur (aslında içerdiği yayımların bazıları 1950'lere dek geriye gider).

Koleksiyonun internet sitesi şudur: www.tufts.ac.jp/common/fs/asw/tur/htu. Projenin internet sitesinde yer alan tanıma göre, Hakkı Tarık Us koleksiyonu “değerli kitaplardan, dergilerden, gazetelerden, yıllıklardan, almanaklardan ve salnamelerden (resmi Osmanlı yıllıkları)” oluşmaktadır. Koleksiyonu taradığınızda farklı türden süreli yayınları görebilirsiniz: Gazeteler, dergiler ve hatta meslek örgütlerinin almanakları ama esas olarak da Jön Türk döneminde yayımlanmış olan gazeteler.

Bu oldukça ilginç koleksiyona girmeden önce bilmeniz gereken tek şey, bilgisayarınıza ücretsiz bir yazılım olan ve taranmış belgeleri depolayıp gösteren DJvu Viewer'ı yüklemeniz gerektiğidir. Hakkı Tarık Us koleksiyonu internet sitesinde kullanması oldukça kolay olan bu programı indirmenize olanak tanıyan bir bağlantı yer almaktadır.¹ Eğer bu özel programa sahip değilseniz olasılıkla boş beyaz sayfalar göreceksiniz.

Aynı zamanda, kütüphanenin internet sitesinin, Türkiye’de 1928 yılından sonra yayımlanmış gazeteler için hazırlanmış olan gazete kataloğunda da gezinmeniz mümkündür. İnternet sitesinden erişilen katalog, Türkiye’de yayımlanmış olan gazetelerin büyük bir kısmını listeler ve yerel gazetelere dahi erişim sağlanabilir.²

Diğer Arşivler

Tam bir koleksiyon olmasa da, bazı kurumlar ve özellikle de üniversiteler gazete arşivlerine sahiptirler.

Örneğin, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerine ait gazeteleri bulabileceğiniz internet sitelerinden biri, Ankara Üniversitesi’nin dijitalleştirilmiş yayımlar koleksiyonudur. Üniversite’nin veri tabanı şu 17 gazete ve derginin çeşitli sayılarına sahiptir: Akşam, Cumhuriyet, Gaye-i Milliye, Hakimiyet-i Milliye, İkdam, Peyam, Servet, Servet-i Funun, Takvim-i Vekayi, Tanin, Tercuman-ı Hakikat, Ulus, Vatan, Yeni İstanbul, Yeni Sabah, Zafer, Zaman.

Bir diğer dezavantaj, eski gazetelerin bazılarının (geç 19’uncu yüzyıl ve erken 20’inci yüzyıl) pek kullanışlı bir formatta dijitalleştirilmiş olmamalarıdır: Bir Pdf belgeleri dizisi olarak erişime açıktırlar, her biri tek sayfadan oluşmaktadır – kronolojik bir düzendedirler fakat aslında hangi sayıya ait olduklarını görmek için belgeyi açmanız gerekir. Yine de, özellikle 19’uncu yüzyıldan 1950'lere dek merak ettiğiniz bir şey varsa akıldan tutmanız gereken işe yarar bir kaynaktır.

İstanbul, Selçuk ve Erciyes gibi bazı üniversiteler de sınırlı gazete arşivlerine sahiptirler.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi oldukça zengin bir gazete arşivine sahiptir. Atatürk Kütüphanesi araştırmacılar için önemli bir kaynaktır. İnternet üzerinden erişilebilir olan arşivde, konu, yazar ve yayın ismi gibi sözcük aramalarından faydalanabilirsiniz.

1 Ileana Moroni, “Digital Resources for Ottoman & Turkish History”, <http://dissertationreviews.org/archives/7952>, Erişim: 09.10.2017.

2 <http://www.beyazitdevletkutup.gov.tr/TR,137744/1928-sonrasi-yerel-ve-ulusal-gazete-katalogu-son-guncel-.html>. Erişim: 09.10.2017.

Fakat kitaplar, gazeteler ve diğer belgeler dijital sisteme aktarılmamıştır. Belediye aynı zamanda Hakkı Tarık Us Kütüphanesi'nde yer alan süreli yayınları da kataloglamıştır.

Gazeteciler Cemiyeti'nin yönetimi altında olan Çağaloğlu'ndaki Basın Müzesi'nde de bazı eski gazeteleri bulabilmek mümkündür. Ne var ki, müzede düzenli bir arşivin olduğunu söylemek mümkün değildir.

Özel Gazete Arşivleri

Günümüzde, Türkiye'deki gazeteler tamamen bilgisayar üzerinde hazırlanıyorlar ve dolayısıyla arşivleme ve bu arşive erişim hızlı ve kullanımı kolay oluyor.

Habertürk gibi ilk sayısından itibaren dijital sistemin içinde hazırlanmış olan gazetelerin arşivlerine erişimde herhangi bir sorun yaşanmıyor.

Aynı zamanda eski gazetelere de dijital yayıma aktarılmalarından sonra erişimde herhangi bir sorun yaşanmıyor.

Yalnızca, kağıda basılı kopyaları dijital medyaya aktarmada özel bir çaba gereklidir.

Bunu büyük ölçüde tamamlamış olan üç büyük gazete bulunmaktadır: Cumhuriyet, Hürriyet ve Milliyet.

Cumhuriyet Gazetesi

Cumhuriyet Gazetesi, 1930'dan itibaren olan tüm sayılarını dijital medya üzerinde dizinledi. Arşiv, 1 Kasım 2013 tarihinden beri kullanımda. 1930 öncesi gazetelerin dijitalleştirilme çalışması hâlen devam ediyor. Tamamlandığında, Latin alfabesinden önceki orijinal gazetelere PDF formatında erişim mümkün olacak.

1930 öncesi Cumhuriyet Gazetesi sayılarına ek olarak, gazete ekleri de arşiv sistemine dahil edildi. Gazetenin mevcut arşiv sisteminde, 1930'dan itibaren olan tüm sayıları elde edilebilir yahut istenilen sayı küçük bir sürümüyle görüntülenebilir. Ne var ki, ilgili haberleri ya da sayıyı detaylı olarak indirmek için kademeli bir ücret sistemi uygulanmaktadır.

Geçmiş haftanın günlük sayısına internet üzerinden 35 kuruşa erişilebilir.

Haftanın tüm gazetelerine erişim sağlayacak abonelik ücreti 24 TL'dir.

Ücret, süreye göre kademeli olarak yükseliyor. Senelik ücret 172 TL'dir.

Haber temelli edinimlerde, 3 sayıya kadar PDF dosyası için 16 TL gereklidir. 100 PDF dosyasının ücreti 90 TL'dir. Cumhuriyet arşivinin tamamına 24 saatlik bir süre için erişim sağlamak da 10 TL karşılığında mümkündür.

Bu durumda yalnızca tek bir PDF dosyası yüklenebilir. Aylık üyelik için gerekli olan ücret 49 TL'dir.³

Hürriyet Gazetesi

Hürriyet Gazetesi'nin 1 Mayıs 1948 tarihinden günümüze tüm sayıları taranmış ve internete aktarılmıştır. Fakat sınırlı erişim sağlanmaktadır. 2 Kasım 1997 tarihinden günümüze tüm sayılara tarihi belirterek ulaşmak mümkündür. Aynı zamanda,

3 <https://www.cumhuriyetarsivi.com/secure/cumweb/html/index.jsp>. Erişim: 08.10.2017.

istenilen bültene ya da makaleye internet sayfasında sözcük araması yaparak ulaşmak da mümkündür.

Hürriyet Gazetesi de arşivde yer alan eski sayıları için ücret talep eder.

Hürriyet, “Doğum günü Gazetesi” isimli bir kampanyaya sahip. Bu kampanyada, belirtilen tarihteki sayı gazete olarak yeniden basılıyor. Bu özel nüsha istek üzerine 60tl’ye gönderiliyor.

Önemli günlerin sayıları da aynı ücret üzerinden elde edilebilir.

Gazetelerin baş sayfaları internet üzerinde küçültülmüş olarak görülebilir. 30 ya da daha fazla satın alımlarda indirimler yapılmaktadır.

Kıbrıs Barış Harekâtı, Dünya Kupaları ve gazetelerde yer alan talep edilen diğer bu gibi önemli belgeler 100 TL karşılında elde edilebilir.⁴

Milliyet Gazetesi

Milliyet Gazetesi, gazetenin arşivini kuruluş günü olan 3 Mayıs 1950’den itibaren dijital medyaya aktardı.

Milliyet Gazetesi, internette milliyet.com.tr adresinde 26 Kasım 1996’dan itibaren yer almaya başladı. Bu tarihten itibaren olan tüm sayılara internet üzerinden ulaşmak mümkündür.

Bu tarihler arasındaki gazeteler için sözcük taramaları gerçekleştirilebilir. Ayrıca, tarih ve sayı belirtilerek gazete sayfalarını görmek de mümkündür. Bu türden bir erişim ücretsizdir. Ne var ki, tüm sayıları edinmek ve onları indirmek için ödeme yapmak gerekmektedir.

Bunun için, istenilen sayının tarihi ve sayfa numaraları gazeteye girilmelidir.

Bireysel talepler için sayfa başı 10 TL ücret alınmaktadır. Ayrıca, her bir sipariş için ilave 5 TL alınmaktadır. Kurumsal talepler ve araştırmalar için gazeteyle irtibata geçildiğinde bazı kolaylıklar sağlanmaktadır.⁵

Diğer Gazeteler

Türkiye’nin en çok satan gazetelerinden biri olan Sabah gazetesi⁶, 1 Ocak 1997 tarihinden itibaren olan arşivinin tamamına internet üzerinden erişim sunmaktadır.

Aynı şekilde, Habertürk gazetesinin tüm arşivine ulaşmak da mümkündür. 1 Mart 2016 tarihine dek olan tüm sayfalar, tarih çizelgesi üzerinden erişilebilir durumdadır. Tüm arşivler abonelik gerektirmektedir.

Yenişafak gazetesinin Şubat 1999 tarihine dek eski sayılarına arşivlerinden ulaşmak mümkündür. Arşivsel olarak zengin olan gazetelerden bir diğeri Türkiye gazetesidir. Türkiye’nin en eski gazetelerinden biri olan Milli Gazete de bir arşive sahiptir. Ne var ki, bu arşive internet üzerinden erişimde bir sıkıntı bulunmaktadır.

4 <https://satis.hurriyet.com.tr>, Erişim: 08.10.2017

5 <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/> Erişim: 08.10.2017.

6 <http://www.sabah.com.tr/timeline>. Erişim: 09.10.2017

Toplu Gazete Arşivleri

Türkiye’deki Gazeteler İçin Arşiv Siteleri

Türkiye’de, dijital arşivlere sahip kitlesel medyaya ulaşmak için tasarlanmış internet siteleri de bulunmaktadır.

Bunların arasındaki en popülerleri şunlardır: Gazete Oku, Net Gazete, Gazete Manşet ve Gazete.

İstiklal gibi bazı günlük gazeteler de kendi internet sayfaları üzerinden diğer gazetelere erişim sunmaktadır.

Medya Görünteleme Merkezleri

Günümüzün internet arşivleme olanaklarının yararlanıcılarından biri medya görüntüleme merkezleridir.

Geçmişte bu türden organizasyonlar gazete kupürlerini sunuyorlardı ancak şimdi aboneliklerle bağlantılı olan haberleri ve görsel ürünleri dijital medyanın süratli taraması ile müşterilerine sunuyorlar.

Basılı medyaya ek olarak, medya takip siteleri aynı zamanda bir radyo ve televizyon kutusuyla birlikte ses ve video arşivi hizmetleri sunuyorlar.

Diğerleri arasında, Ajans Press, Interpress, Medya Takip Merkezi, Basın Takip Merkezi ve Prnet yer alıyor.

Arama Motoru Arşivleri

Google arama motoru, geçmiş yıllardaki gazetelere erişmek için özel bir hizmet sunuyor. Google Gazete Arşivi internet sitesi, dünyanın çeşitli bölgelerinde yayımlanmış olan gazetelere erişim sağlıyor. Google Gazete Arşivi’nde, 19’uncu yüzyıl da dahil olmak üzere üç farklı yüzyılda yayımlanmış olan pek çok gazeteyi bulmak mümkündür. Ne var ki, bu arşivde bu aşamada Türkiye’den herhangi bir gazete yer almamaktadır.⁷

Diğer arama motorları, eski haberleri kendi ölçeklerinde arşivlemektedirler.

Medya Kurumlarındaki Arşivler

Gazeteler

Gazeteler için en önemli arşivsel materyal fotoğraflardır. Gazeteler linotip baskıda basıldıkları zamanlarda (aynı zamanda yazı baskı ya da tipo baskı olarak adlandırılır), fotoğraflar klişe olarak adlandırılan plakalar kullanılarak basılırdı.

Fotoğrafların yanı sıra klişeleri de arşivliyorlardı çünkü her defasında bir klişe yapmak ilave bir masraf ürettiyordu. Gazeteler geniş bir biçimde arşivlenemiyordu çünkü gazete binaları oldukça küçüktü. Bu nedenle, fotoğraf gazetecileri kendi kişisel arşivlerini fotoğraf filmlerini basit notlarla birlikte depolayarak saklıyorlardı. Alan çok küçük olduğu için yalnızca çok gerekli olanlar saklanıyordu.

7 <https://news.google.com/newspapers>. Erişim: 09.10.2017.

Bazen gazete sayfası tasarımında aynı boyuttaki iki fotoğraf için iki yer ayrılırdı. Bu iki alan aynı boyutta olduğu için fotoğraflar yanlış bir biçimde basılabiliirdi. B'nin fotoğrafı A için ayrılmış olan alanda basılabiliirdi ya da B için ayrılmış olan alana A'nın fotoğrafı basılabiliirdi. Az sayıdaki istisnanın dışında gazeteler sistematik bir fotoğraf arşivine sahip değillerdi. Bu nedenle, fotoğraf gazetecileri kendi kişisel arşivlerini yarattılar. Fotoğrafların filmlerini profesyonellikten uzak bir biçimde, atadıkları basit kriterler temelinde notlar yazarak saklıyorlardı. Fotoğrafların yazıları sınırlı bilgi içeriyordu: Fotoğrafçının ismi, fotoğrafta yer alan esas kişi, olay ve tarih. Fotoğraf gazetecilerinin birçoğu, fotoğraftaki esas kişinin dışındaki insanların isimlerini yazmıyorlardı.

Özellikle '80'lerden sonra, gazetelerin fotoğrafa olan talepleri artmaya başladı. Bu nedenle, fotoğraf arşivi gazeteler için önemli hâle gelmeye başladı. Çekilen fotoğrafların filmleri yazılarla (tanımlama bilgisi) birlikte zarflara konuluyordu ve hava ve nem koşullarına dirençli özel bölümlerde çelik dolaplarda saklanıyorlardı.

Dijital fotoğraflara geçişten sonra, fotoğraf arşivleri dijital formatta saklanmaya başlandı. Bunun için geliştirilmiş olan arşiv programlarından faydalanıldı.

Fotoğraf yazıları fotoğraflara kolay erişim sağlamak adına şimdi artık daha sistematik bir biçimde kullanılıyor.

Yazılar genellikle şu bilgileri içeriyor: Fotoğrafın ismi, fotoğrafta yer alan esas kişinin ismi, fotoğrafçının ismi, editörün ismi, eğer varsa fotoğrafın sağlandığı kaynak, fotoğrafın çekildiği mekân, şehir ve ülke, fotoğrafın tarihi, yayımlanma tarihi, eğer yayımlanmamışsa arşivlendiği tarih, fotoğrafın türü ve arşiv dosyası formatı.

Dijital medyada arşivlenecek fotoğraflar için format bilgisi özellikle önemlidir. Format, ağırlıklı olarak JPEG (Birleşik Fotoğraf Uzmanları Grubu) formatıdır. Eğer bir format kullanılırsa, bu formata dair bilgi mutlaka verilmelidir (örn. TIFF – İmlenmiş Resim Dosyası Formatı). Bu format bilgisi, fotoğrafa erişim sağlayan kullanıcı için önemlidir.

Gazetelerin birçoğu, dijital fotoğraf arşivine fotoğrafın düşük boyutlu bir kopyasını koyarlar. Bu sembolik sürüm, arşiv sisteminde çok fazla yer işgal edilmesinin önünü alır.

Herhangi bir entelektüel mülkiyette olduğu gibi, telif hakkı fotoğraf için de önemlidir. Özellikle fotoğrafçı kullanma hakkı vermediğinde telif hakkı sorunlarıyla karşı karşıya kalabilirsiniz.

Bazı gazetelerin fotoğraf arşivleri zengin değildir. Bu gazeteler bazen arama motorlarının görsel bölümlerinden seçtikleri fotoğrafları kullanırlar. Bu yalnızca bir telif hakkı sorunu değildir. Bazı vakalarda, A kişinin fotoğrafını onun B kişinin fotoğrafı olduğunu varsayarak kullanmak gibi vahim hatalara yol açabilir.

Radio ve Televizyonlar

En zengin ses ve video arşivi Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nda (TRT) bulunmaktadır. TRT tüm arşivini dijitalleştirmiştir. Nitekim, TRT'nin 1968'den itibaren kamera görüntülerini içeren 200,000 saatlik görsel arşivi kullanıcılara sunulmuştur.⁸

8 <http://aa.com.tr/tr/turkiye/trtnin-200-bin-saatlik-arsivi-halka-acildi/785405>. Erişim: 08.10.2017.

Bu konu üzerine bir başka sunum olacağı için detaylara girmiyorum.

Haber Ajansları

Haber ajansları haber toptancılarıdır. Medyaya bir haber hizmeti sunarlar. Günümüzde, haber ajansları yalnızca haber sunmakla kalmazlar ama aynı zamanda fotoğraf, grafik ve görüntü hizmeti de sunarlar. Eski tarihlere ait haberlere de ihtiyaç duyulduğu için, haber ajansları kendi arşivlerini tutarlar ve genellikle arşivlerin kullanımı için abonelik açarlar.

Bu makalede bir örnek olarak Anadolu Ajansı'nın arşivine odaklanacağız çünkü ajans, Türkiye'nin en uzun ve en kapsamlı arşivine sahiptir.

Anadolu Ajansı, Türkiye Cumhuriyeti'nin eski bir haber ajansıdır. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin kuruluşundan iki hafta önce 6 Mayıs 1920 tarihinde kurulmuştur. Bir anlamda Türkiye'nin ilk ulusal kurumu olarak tanımlanabilir, çünkü 1925'de bir şirket hâline gelene dek devletin resmi ajansı olarak hizmet verdi.

Ajansın, kuruluşundan itibaren sunmuş olduğu haberler 2010 yılında başlatılmış olan bir projenin kapsamında dijital hizmete aktarılıyor.⁹ Bu geniş ölçekli projenin tamamlanmasıyla birlikte, ajansın 97 yıllık tarihine ait haberlere erişmek mümkün olacak.

1929 senesinden önceki haberler Arap alfabesinde yazılmış oldukları için, bu bültenler optik karakter tanıma (OCR) ile dijitalleştirilmiştir. Yani metin olarak değil fotoğraf olarak. Bu haberlerin Latin harflerine aktarılması büyük ölçüde tamamlandı.

Anadolu Ajansı aynı zamanda Türkiye'nin en geniş fotoğraf arşividir. Ajansın fotoğraf hizmetine başladığı zamandan (1968) itibaren tüm fotoğraflar dijital sisteme aktarılmıştır.

Dijital makinelerle çekilmiş fotoğrafların aktarılması kolaydı. Daha önce film ya da slayt olarak saklanmış olan fotoğraflar da dijital medyaya aktarıldı.

Ajansın fotoğraf arşivlerini zenginleştirmek adına, Basın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü, Mehmet Sürenkök, Hüseyin Ezer, Necdet Onur ve Hanri Benazus gibi bazı özel ve kurumsal arşivler, gerekli olan tüm anlaşmaların yapılmasıyla birlikte kurumsal koleksiyona dahil edildiler.

Anadolu Ajansı, 2004 senesinde bir video haber hizmeti başlattı. Hizmet dijital altyapıda başlatıldığı için, bu tarihten günümüze çekilmiş olan görüntülerin arşivlenmesi de dijital sistemin içinde gerçekleştirildi.

Ajansın arşivinde yer alan betamax ve betacam videokasetleri de dijitalleştirildi.

Dijital altyapı temelli haber yönetim sisteminin 2013 senesinde faaliyete sokulmasıyla birlikte, kullanıcılara bu tarihten sonra sunulan tüm haberler otomatik olarak fotoğraf ve görüntülerle eşleştirildiler.

Anadolu Ajansı arşivi bu aşamada doğrudan kullanıcılara açık değildir. Talep edilen haberler, fotoğraflar ve görüntüler kullanıcılara Ajans yetkilileri tarafından ulaştırılmaktadır. Arşivsel materyal her bir ürün için belirlenen ücret karşılığında satılmaktadır.

9 <http://aa.com.tr/tr/arsiv>, Erişim: 08.10.2017.

Araştırmacılar, istedikleri haberlere, fotoğraflara ve görüntülere kurumun iç ağ sistemi üzerinden ulaşabilmektedirler.

Sonuç

Günümüzde, dijitalleştirme daha çok bilgi, ses, fotoğraf ve görüntünün depolanabilmesi için zorunlu hâle gelmiştir.

Aynı zamanda dijital arşivin basın işinin büyük bir kısmını kolaylaştırdığını söyleyebiliriz.

Medya arşivleri, araştırmacılar ve bilhassa da tarihçiler için muazzam kolaylıklar sağlamaktadır.

Yakın gelecekte, daha önce yayımlanmış tüm metin ve görüntüleri depolamak ve onlara erişmek mümkün olacaktır.

Kaynakça

<http://aa.com.tr/tr/arsiv>

<http://ataturkkitapligi.ibt.gov.tr>

<http://www.beyazitdevletkutup.gov.tr/>

<https://www.cumhuriyetarsivi.com/>

<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/>

Ileana Moroni, "Digital Resources for Ottoman & Turkish History", <http://dissertationreviews.org/archives/7952>

<http://www.mkutup.gov.tr>

<https://news.google.com/newspapers>.

<http://www.sabah.com.tr/timeline>.

<https://satis.hurriyet.com.tr>

<https://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/>

TRT Arşivlerinin Erken/Sessiz Dönem Film Koleksiyonu: Türkiye’de Ulusal Film Arşivine Giden Yol

Özde ÇELİKTEMEL-THOMEN

Son zamanlarda film çalışmaları alanında, akademisyenlerin filmleri birer tarihsel malzeme ve kültürel miras olarak kabul etmeleriyle ve arşivlerin öneminin kavranmasıyla alevlenen bir canlanmaya tanık olmaktadır. Günümüzde, erken/sessiz dönem filmleri iki kanal üzerinden erişilebilir hâle geldiler. Birincisi, teknolojik gelişme ve dijitalleştirme sayesinde erişilebilen filmler çoğaldı. Uluslararası film arşivlerinin eğitim amaçlı çevrimiçi paylaşım programları ve diğer bireysel/ticari çevrimiçi kaynaklar bu amaca hizmet etmektedir.¹ Artık bilim insanları çevrimiçi ortamdaki pek çok filme kolaylıkla erişmektedir. Ancak, bu olanak kendi risklerini de beraberinde getiriyor. Geç Osmanlı dönemine ait bu çevrimiçi filmler, film arşivlerinin yahut film müzelerinin kataloglanmış veri tabanı gibi sunulmamaktadır. Filmsel kaynakların birçoğu, filmin içeriğine dair somut ve standart veriyi kapsamamaktadır. Filmografik ve teknik bilgiye erişmek oldukça güçtür. Keza filmler nedense çoğunlukla bir “geçmiş zaman harikası” olarak nostaljik bir biçimde takdim edilmektedir. Bu çevrimiçi kaynak ve platformlar güvenilir bir metodolojiyi takip etmedikleri için, daha sağlam bir çare aramak artık kaçınılmaz.

İkinci olarak, filmler genel kamuya, araştırmacılara ve bilim insanlarına son zamanlarda film festivalleri üzerinden daha görünür kılındı (örneğin, İstanbul Sessiz Film Festivali/Osmanlı İmparatorluğu Manzaraları). Yeni bir tarihçi kuşağı, film çalışmalarından akademisyenler, arşivciler, film yönetmen/yapımcıları ve küratörler son yıllarda geç Osmanlı dönemine ait arşivsel filmleri incelemeye başladılar. Bu gelişmeler, filmsel kaynakların bir tarih malzemesi olarak kullanımında popüler ve akademik tartışmalarda yeni bir alan açtı. Savaş meydanlarından görüntüler, birtakım siyasi liderler hakkındaki filmler, Osmanlı kentlerinin panoramik manzaraları ve diğer benzeri görüntüler, döneme dair önemli görsel verileri ortaya çıkarmaktadır.

Bu çalışmadaki araştırma alanı, erken/sessiz dönem filmlerinin birer tarihsel malzeme olarak yazılı kaynaklar ışığındaki kullanımına ilişkindir. Fakat, Türkiye’de resmi bir film arşivinin olmaması ya da benzeri bir işlevi/içeriği olan bir kurumun hizmet vermeyişi bilim insanlarının akademik çalışmalarını kısıtlamaktadır. Aşağıda görüleceği üzere, Türkiye’de erken/sessiz dönem filmlerine ulaşılabilecek birkaç kurum bulunmaktadır, fakat bu kurumlar gerçek bir film arşivi veya film müzesi gibi

1 Burada bireysel koleksiyonculara, twitter, youtube hesaplarına ve Türk Silahlı Kuvvetleri Foto Film Merkezi’nin çevrimiçi “film kolajına” göndermede bulunuyorum. Bkz: www.sabah.com.tr/medya/2015/06/17/tsknin-ilk-kez-yayinladigi-tarihi-goruntuler (Erişim: 7 Ekim 2017). <http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?urlaction=docListe&langue=EN> (Erişim: 7 Ekim 2017). Filmlerin detaylı içerikleri internet sitelerinde görüntülenebilir.

hizmet vermemektedir. Burada, *TRT Arşivleri*'nin halihazırdaki erken/sessiz dönem filmleri örneğinden yola çıkılacaktır. *TRT Arşivleri*, erken/sessiz dönemden kurmaca ve belgesellerin tamamını veya bazı kısımlarını, film fragmanlarını ve klipleri barındırmaktadır. Bunlar aynı zamanda TRT'nin kendi yapımlarında yer almaktadır. *TRT Arşivleri*, bilim insanlarına büyük bir olanak sağlamasına rağmen halen bir dizi sorun bulunmaktadır. Bu makale, *TRT Arşivleri*'nin temsiliyetini, önemini, koleksiyonun içeriğini, kurumun çevrimiçi ve kendi mekânındaki araştırma imkânlarını inceleyecektir. Ayrıca, erken/sessiz dönem sinema mirasının yapısı ve ulusal bir film arşivinin gerekliliğiyle ilişkili çeşitli noktalar tartışılacaktır.

Film Arşivi

Sinema, siyaset, kültür ve bir bütün olarak toplumla olan ilişkisi nedeniyle bir dizi disipline filmsel bulgu sağlayabilir. Diğer görsel ve yazılı kaynaklarla ilişkili olarak her film, deşifre edilecek çok katmanlı veriler sunma potansiyeline sahiptir. Aynı zamanda bir tür olarak tarihsel filmler geçmiş olayları görsel yönden güçlü bir tarzda tasvir ettikleri için, sinema ve tarih arasında köklü ve sağlam bir ilişki mevcuttur. Arşiv filmleri -aktüalite, haber filmleri vd.- canlı bir biçimde geçmişi belgelerler, dolayısıyla tarihin inşası için görsel bir kaynak hâline gelirler.

Kaydedilmiş olan ve “yansıtıldığında, yayımlandığında ya da oynatıldığında hareket yanılması yaratan” herhangi bir görsel imge, birinci elden kaynak olarak görülebilir (Fairbairn, Pimpinelli, Ross 2016: 4). *Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) Film Kataloqlama Kılavuzu*'na göre, filmin tanımı her türü kapsayacak kadar geniştir: uzun metrajlı filmler, kısa filmler, haber görüntüleri, fragmanlar, çekim hataları, ekran testleri, eğitici ve öğretici belgeseller, deneysel yahut bağımsız yapımlar, araştırma filmleri ya da videoları, ev yapımı filmler, kurgulanmamış materyaller, televizyon yayımları, reklamlar, reklam spotları, konser, bale ve oyunların kayıtları ve kapalı devre televizyon görüntüleri vb. (Fairbairn, Pimpinelli Ross 2016: 4). Bilimsel çalışmalarda, filmlerin kullanımı için gerekli olan kriter kaynağın tarihsel değerine ve görüntünün film arşivleri/ müzelerindeki yetkililerin bu kaynakları resmi ve bilimsel olarak tanınmasına bağlıdır. Sinemanın başlangıcından itibaren, arşiv filmlerinin değeri, görüntülerin güvenilirliği yönetmenler ve ardından tarihçiler arasında yararlı tartışmalara neden olmuştur ve halen akademi dünyası filmsel kaynağın kullanımını yaygın bir biçimde tartışmaya devam etmektedir (Özen 2010: 30).²

Film arşivi, “filmleri tarihi birer eser olarak uzun vadede muhafaza eden ve filmlere sürekli erişimi sağlayan bir bilgi havuzu” olarak tanımlanabilir (Cherchi Usai 2010b: 36). Film arşivleri ilk olarak Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'da 1930'lu yıllarda kurulmuş, zamanla filmsel bulgunun kullanımı için önemleri artmıştır. Örneğin, FIAF “erken döneme ait günümüze ulaşan filmlerin tam listesini” 1938'den itibaren derlemeye başlamıştır (Cherchi Usai 2010a: 1). Film arşivlerinin ortaya çıkması ve yaygınlaşması, aynı zamanda filmlerin sistematik muhafazasına yol açarak bilim insanları

2 Örneğin, 1897 yılında Amerikalı yönetmen W.K.L. Dickson filmlerin akademik/eğitici ortamlarda faydalı olduğunu ileri sürdü; aynı şekilde Boleslaw Matuszewski de filmlerdeki görüntülerin hem bir tarihsel belge hem de “tarihten bir kesit” olduğunu yazdı (Özen 2010: 30). Benzeri tartışmalar geç dönem Osmanlı ve erken dönem Cumhuriyet yıllarında da görülebilir, örneğin, A. Sluyi filmlerin eğitim alanındaki önemini tartışmıştır. Bkz (Sluyi 1927).

için daha elverişli bir araştırma alanı yaratmıştır. Günümüzde dünyada yaklaşık 600 kadar kamuya açık film arşivi bulunmaktadır (Cherchi Usai 2010b: 36). Bilahare, film müzeleri, erken/sessiz dönem sinema alanındaki festivaller/kısa süreli etkinlikler, özel koleksiyonerlerin eğitim/kültür kurumlarıyla olan iş birlikleri ve film yapım şirketlerinin açık erişim programları, erken/sessiz dönem filmlerinin akademi ve kamu nezdinde gittikçe popülerleşmesine neden olmuştur. Bu noktada bir film arşivi ve bir film müzesinin tanımı hakkında bilim insanlarının pek de hemfikir olmadıklarına dikkat çekmek gerekir. Her ikisi de bilhassa koleksiyonların çeşitliliğine bağlı olarak hem benzerlikleri hem de farklılıkları olan iki muhtelif kurumdur. Bir film müzesi sadece “sinemayı bir sanat, teknoloji ya da tarihsel belge olarak temsil eden örnekleri” bulundurmaya uygun görebilecekken, film arşivleri kaynak bakımından herhangi bir sınır tanımadan muhafaza edebilecekleri her türlü filmi muhafaza etmeye çalışırlar (Cherchi Usai 2010b: 36).

Bu noktada geç dönem Osmanlı İmparatorluğu’nun tarihi hakkındaki filmsel bulguyla ilgili araştırmaları mercek altına almamız yerinde olur. Türkiye’de erken/sessiz dönem sinema tarihi hakkında ne bir ulusal film arşivi ne de bir film müzesi bulunmaktadır. Türkiye’de bir ulusal film arşivinin yokluğunda, erken/sessiz dönem sinema tarihinin geçmişine yönelik anlamlı bir çalışma yaratma olasılığı oldukça düşüktür. Arşivler birer tarih mekânıdır (Boze & Grieveson 2010: 1). Arşivler, akademisyenlere geçmiş zamanın ve aktörlerin çok-katmanlı bir tasvirini sunmaktadır. Devlet arşivleriyse, ulusal ve kolektif belleğin başat mekânları arasındadır. Bu kurumlar, “alternatif anlatıları ve deneyimlerin çok-katmanlı” halini göstermektedirler (Özök-Gündoğan 2017: 529). Şu hâlde, Türkiye’de neden halen ulusal bir film arşivi bulunmamaktadır? Bu, Türkiye devletinin kendi ulusal mirasına önem vermediği anlamına mı gelmektedir? Sinemasal belleğe ait bir veri tabanını idare etmek ne kadar zor olabilir?

Filmsel bulgu açısından hâlen bir kaynak eksikliği bulunmaktadır. Birçok filmin son derece yarıncı olan nitrat yapıları nedeniyle kaybolduğu ya da yok olduğu söylenmiştir (Allen & Gomery 1985: 29). Osmanlı/Türkiye arşiv filmlerine özel koleksiyonlardan, uluslararası film arşivlerinden/müzelerinden, yabancı ticari yapım kurumlarından, *TRT Arşivleri*’nden, Türk Silahlı Kuvvetleri Foto Film Merkezi’nden ve Mimar Sinan Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü Arşivi’nden ulaşmak mümkündür. Foto Film Merkezi, Osmanlı Ordusu’nun koleksiyonunu miras olarak devralmıştır. Kurum hâlen geriye kalan sayısız filmsel kaynağı, geç Osmanlı döneminde çekilen kurmaca filmleri ve belgeselleri, barındırmaktadır. Çeşitli yabancı firmaların bölgede çektiği filmler de Merkez’de bulunabilir. Ancak Foto Film Merkezi, kendi mekânında ne kamuya ne de akademisyenlere açık bir araştırma imkânı ve filmlere erişim hizmeti sunmamaktadır. Muhtemelen, film tarihçisi Nijat Özön Foto Film Merkezi’nin koleksiyonunu 1970’li yılların sonunda araştırma amacıyla gören yegâne kişidir. Türk Silahlı Kuvvetleri Foto Film Merkezi’ne yapmış olduğum 2012 ve 2017 tarihli başvurular, erken/sessiz dönem filmlerin “telif haklarına” yönelik gerekçelerle reddedilmişti. Ek olarak, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü Arşivi, fakülte üyelerinin Osmanlı dönemi ve günümüz filmlerinin birçoğunu toplayıp muhafaza ve restore ettiği için Türkiye sinema tarihi açısından önemli bir kurumdur.³ Bu kurum,

3 Mimar Sinan Üniversitesi’nin Arşivi başlangıçta, 1969’da “İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi” olarak adlandırıldı, daha sonra bu isim 1975’te “Sinema ve Televizyon Enstitüsü” olarak değiştirildi. Bkz: <http://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/sinema-televizyon/302/Page.aspx> (Erişim: 7 Ekim 2017).

Türkiye'nin ulusal mirasının muhafazasının somut bir örneğidir. Kurumun arşivi aynı zamanda geçmiş yıllarda atmış olduğu olumlu adımlar sebebiyle 1967 yılında FIAF'ın bir üyesi konumuna gelmiştir. Mimar Sinan Üniversitesi Arşivi, koleksiyonunu kendi binası dahilinde birebir görüşme sonrasında paylaşmaktadır. Maalesef, kurumun hâlâ kamuya açık bir kataloğu yoktur.

Dönemin filmsel kaynakları, ayrıca eski Osmanlı topraklarında, örneğin Balkanlar'da ya da bu bölgede yaygın olarak film çeken ve dağıtan ülkelerden Fransa, ABD ve İngiltere'deki ulusal ve özel arşivlerde bulunabilir.⁴ Ek olarak, bazı arşivler kataloglarının bir kısmını çevrimiçi paylaştıklarını duyurmaktadır. British Pathé, Gaumont ve EYE Film Müzesi tarafından bu minvalde yayımlanmış olan ve geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerini kapsayan koleksiyonlar bulunmaktadır.⁵ Bu kaynaklar, eğitimciler ve benzeri ilgili taraflarca, eğitim/öğretim ve araştırma amaçlı dijital formatta görüntülenebilirler.

Bizzat ben, Lumière Kardeşler'in operatörü Alexander Promio'nun Osmanlı İmparatorluğu'nda 1897'de çektiği birkaç filme ulaştım. 2015 yılında çevrimiçi Lumière Katalog sistemini kullandım ve İstanbul Boğazı Panoraması (Panorama des rives du Bosphore, Alexander Promio, No 417, 1897) ve Haliç Panoraması (Panorama de la Corne d'Or, Alexander Promio, No 416, 1897) adlı filmleri tedârik edebildim.⁶ Bilhassa, Saadet Özen'in Makedonya Sinematek'inde ve Makedonya Bitola Arşivleri'nde yapmış olduğu kapsamlı arşiv araştırması, Manaki Kardeşler'in film yapımlarına dair eleştirel bir perspektiften önemli verileri açığa çıkarmıştır (Özen 2010; Özen 2012a; Özen 2012b). Özen, fotoğrafları ve arşiv filmlerini birer tarihsel malzeme olarak kullanmış ve Osmanlı'daki erken/sessiz dönem sinema tarihine başarıyla hayat vermiştir (Özen 2013: 59-61). Aynı zamanda, Özen Fransa'daki Albert Khan Müzesi'nde gerçekleştirdiği araştırmayla Ankara'ya ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarına dair yeni filmler keşfetmiş ve bu katkı Özen'in yönetmenliğini yaptığı bazı belgesellerde görülebilir (örneğin, Kasabadan Başkente, Başkentten Metropole Ankara, Saadet Özen ve Hacı Mehmet Duranoğlu, 2011). Bu çabalar, uluslararası film arşivlerinde ve film müzelerinde keşfedilmeyi bekleyen pek çok kaynağın olabileceğini göstermektedir.

"Parçası" Filmler

Foto Film Merkezi ulusal bir film arşivi kapasitesine sahip olmasa da, erken/sessiz dönem filmlerinin muhafazasına yönelik yaptığı çalışma önemlidir. Esasen, kaynakların birçoğu, büyük ihtimalle, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü ile iş birliği içinde dijital formata aktarılmıştır. Bu filmler henüz kataloglanmamış olsalar da, kurum tarafından muhafaza edilmeleri de başlı başına büyük bir

4 Örneğin, Makedonya Cumhuriyeti Devlet Arşivleri, Bitola Bölümü, Makedonya Sinemateki; Bibliothèque des Archives Françaises du film, Fransa'da Bois d'Arcy and François Mitterrand Bibliothèque Nationale de France; Washington DC'de Kongre Kütüphanesi; İngiltere'de British Pathé, İngiliz Film Enstitüsü.

5 Bkz: <http://www.britishpathe.com/search/query/Ottoman> (Erişim: 7 Ekim 2017).
<http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?urlaction=docListe&langue=EN> (Erişim: 7 Ekim 2017); <https://www.eyefilm.nl/en/about-eye/publications/eye-international-catalogue> (Erişim: 7 Ekim 2017).

6 <http://catalogue-lumiere.com> (Erişim: 7 Ekim 2017).

değere sahiptir. Foto Film Merkezi, 2015 yılında kuruluş yıldönümü vesilesiyle bünyesindeki filmlerin bir kısmını ilk kez kamuya çevrimiçi ortamda paylaşmıştır. Bu filmlerin bazılarının aynı zamanda ortak yapım olduğunu belirtmekte fayda var, zira bazılarının farklı versiyonlarına yabancı film arşivlerinden de erişilebilir. Ne yazık ki Merkezi'nin bu filmleri için açıklayıcı bir katalog listesi bulunmamaktadır. Çevrimiçi olarak erişilebilir durumdadırlar; ancak bu filmlerin orijinal uzunluğu, içeriği ve farklı versiyonları olup olmadığı konusu hâlâ net değildir.⁷ Bu filmler gelişigüzel, parçalı bir formatta sunulmuş ve profesyonel bir derleme yerine bir kolaj olarak paylaşılmıştır.

Erken/sessiz dönem filmleri, çeşitli seçkilere yer veren film festivallerinin programlarında da bulunabilirler (örneğin Pordenone, Bolonya) (Cherchi Usai 2010a:1). 2014 yılında, İstanbul Sessiz Sinema Günleri, *Yeni İzleyiciler: Osmanlı Sineması'ndan Manzaralar* isimli oldukça iyi organize edilmiş bir etkinlik düzenledi. İstanbul Modern, Kino İstanbul, İstanbul Şehir Üniversitesi, Eye Film Müzesi ve Cineteca Bolonya bu etkinliği destekleyen kurumlardı. Etkinlik, filmler üzerine çalışan akademisyenlerden ve sinemaseverlerden büyük ilgi gördü. İstanbul Sessiz Sinema Günleri'nde her yıl farklı başlıklar altında benzer film gösterimleri yapılmaktadır.

Festivalin ilk gösteriminde, 1902-1923 yıllarından çoğunluğu Osmanlı topraklarındaki Avrupalı teknisyenler tarafından çekilmiş yaklaşık yirmi film gösterildi. Filmlerin birçoğu haber filmiydi. Bunun yanı sıra, bir animasyon ve kurmaca mevcuttu, geri kalanlar ise seyahat filmlerinden ibaretti. Festival, Eye Film Müzesi'nden Elif Rongen-Kaynakçı ve bağımsız küratör Mariann Lewinsky Straaui tarafından düzenlendi. Filmler üç konu başlığına ayrılmıştı: *Balkanlardaki Sultan, Buhran ve Yeni Kimlikler; Düden Bugüne Coğrafyaya Bir Bakış: Etnik Kökenler, Milliyetçilik ve Savaş; ve Kuzey Afrika, Türk-Arap İlişkileri ve Egzotizm*.⁸ Katılımcılar ve izleyiciler her bir seansın sonunda filmler hakkındaki görüşlerini belirtti ve çoğunluğu İstanbul Şehir Üniversitesi Sinema Bölümü'nden akademisyenlerin katıldığı bir panel tartışması etkinliği sonlandırdı.

Özetle, festivalin *Yeni İzleyiciler: Osmanlı Sinemasından Manzaralar* başlıklı etkinliği, tarihçiler ve film çalışmaları akademisyenleri için küçük bir görsel arşiv hizmeti gördü. Arşiv filmlerinin birer görsel kaynak olarak, “örnek çalışma” niteliğinde yazılı kaynaklar eşliğinde kullanılabileceği ortaya konuldu. Bunların ışığında şimdi *TRT Arşivleri*'nin görsel-işitsel medyasını değerlendirebiliriz.

7 www.sabah.com.tr/medya/2015/06/17/tsknin-ilk-kez-yayinladigi-tarihi-goruntuler (Erişim: 7 Ekim 2017). Merkez'in paylaştığı bazı filmler şunlardır: General Townshend ve Hintli Üsera, 1916; Alman İmparatoru'nun Dersaadet'e Gelişi, 1917; Avusturya İmparatoru'nun Dersaadet'e Gelişi, 1918; Sultan Vahdetin'in Biat Merasimi, 1918; Sultan V. Mehmet Reşat'ın Cenaze Töreni, 1918; Sultanahmet Mitingi, 1919.

8 Balkanlardaki Sultan, Buhran ve Yeni Kimlikler başlıklı seansta yer alan, Osmanlı tarihi ile ilgili olarak çalışılabilecek filmler şunlardır: Sultan Mehmet Reşad'ın Selanik Ziyareti (Manaki Kardeşler, 1911), Charlie Türkiye'de (Eye Film Müzesi, ABD, 1911) ve Belgrad (Eye Film Müzesi, 1922). Manaki Kardeşler'in filmi, Sultan Mehmet Reşad'ın Üsküp, Kosova ve Selanik ziyaretlerini tasvir ediyor. Ayrıca, Türkler Özgürlük Üzerine Konuşuyor (Hürriyet, Manaki Kardeşler, 1908), 1908 Jön Türk Devrimi'nin etkilerine ilişkin önemli görsel kaynaklar sunmaktadır (Özen 2010).

TRT Arşivleri

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT), *TRT Arşivleri*'ni Nisan 2017'de faaliyete geçirdi. *TRT Arşivleri*, kaynakları dijital bir veri tabanı formatında sunmakta ve bu zengin malzeme arasında TRT'nin farklı uzunluklarda önemli tarihsel figürler ve çeşitli konular hakkında neredeyse 50 yıllık bir zaman dilimine ait kendi yapımları bulunmaktadır. Bu filmler çevrimiçi olarak ya da TRT'nin İstanbul Ortaköy ve Ankara Oran'da yer alan yerleşkelerinde izlenebilirler. Bu televizyon koleksiyonu, tarihsel görüntüleri ve kısmen olasılıkla orijinal kaynağından farklı ve dış ses formatında saklanmış olan kayıtları içermektedir. Çoğunlukla kurgulanmış materyalleri, filmleri, videoları, televizyon programlarını, belgeselleri, haberleri, reklamları, spor programlarını ve diğer sahne performanslarını (örneğin konserler, dans gösterileri ve oyunlar) barındırmaktadır. Bu arşivleme çabası, aynı zamanda televizyonun kendi tarihini edinme, sınıflandırma, derleme ve sunma girişimidir. Bu bilinçli arşivleme girişimi, kesinlikle bir görsel medya zenginliğini temsil etmektedir.

TRT Arşivleri'nin dijital medya kaynakları, genel kamu, yönetmenler/yapımcılar, araştırmacılar ve bilim insanları için oldukça mühim bir kaynaktır. Diğer yandan, televizyonun kaynaklarının kapsamı, telif hakkı yasaları, filmografiye dair detaylı bir üst verinin eksikliği, teknik boyutlar, kurgulanmamış görüntünün durumu, görüntülerin çoklu sürümleri ve bu dijital TV arşivinin sürekliliği ve erişilebilirliği gibi *çözülmesi* gereken birtakım sorunlar mevcuttur. *Örneğin, her bir filmin* orijinal hali, alındığı televizyon programından farklı ve *öзgün* olabilir. TRT'nin kendi yapımlarını bir televizyon arşivi niteliğinde arşivlemesi, tarihi bir malzeme olarak arşivsel filmin muhafaza edilmesi gerçek bir film arşivindekinden ve bu minvalde bir kaynak olarak dolaşımından farklıdır. Dolayısıyla, bu durum arşivsel materyallerin muhafazasının ve onlara erişimin farklı türden olduğunu ve *TRT Arşivleri*'nin gerçek bir film arşivi niteliğinde olmadığını gösterir. *TRT Arşivleri dünya çapında yaygın bir eğilim olan televizyon arşivlemesinin* (örneğin BBC Arşivleri, Fransız Institut national de l'audiovisuel) *örneğidir*. Yine de, TRT'nin bu girişimi *Türkiye'deki erken/sessiz dönem* sinema tarihi için kesinlikle iyi bir maddi temel hazırlamıştır.

Bir tarihçi için arşiv araştırması yapmak, bir antropoloğun alan çalışması yapması gibidir (Dirk, 2002: 32). Dolayısıyla, ben de geç Osmanlı İmparatorluğu döneminde yapılmış bazı kurmaca filmlerin peşine düşmeyi önemsiyorum. 2010'da Mimar Sinan Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü Arşivi/Kütüphanesi'nde *Binnaz* (Ahmet Fehim, 1919) ve *Bican Efendi Vekilharç* (Şadi Fikret Karagözoğlu, 1921) gibi filmleri seyretme *fırsatı buldum*.⁹ Özellikle *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919) isimli filmi ve yukarıda belirttiğim filmlerin diğer versiyonlarını arıyordum. Bu nedenle, Türk Silahlı Kuvvetleri Foto Film Merkezi'ne araştırma izni için 2012 ve 2017 yıllarında başvuruda bulundum, ancak başvurularım reddedildi. Profesör Nezih Erdoğan'dan *TRT Arşivleri*'nin kendisine yolladığı mektubun kopyasını aldığım da daha kapsamlı yeni

9 Bu kurumda 2010 senesinde yaşadığım deneyim, Arşiv bir katalog sunmadığı ve kütüphaneci bana izlemem için rastgele VHS kopyaları verdiği için zor bir deneyimdi. Mimar Sinan'daki filmler, birer tarihsel eser ve kültürel miras olarak yalnızca bir birey, aracı veya devlet/özel kurum için saklanmamalıdır. Mimar Sinan Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü Arşivi'nin koleksiyonuna şeffaf ve demokratik bir yoldan nasıl erişebileceğimizi tartışmak faydalı olabilir.

bir araştırma yapabilme olasılığıyla heyecanlanmıştım. Bu mektup, Aralık 2016'da *TRT Arşivleri* tarafından özel/devlet üniversitelerine gönderilmiş, öğrenci ve akademisyenleri bilimsel araştırma yapmaya davet etmekteydi. Araştırmacılar hem dijital arşiv üzerinden inceleme yapabilecek hem de eğitim amacıyla istedikleri programları satın alabileceklerdi. Bu doğrultuda, Haziran 2017'de Ankara Oran'da yer alan ana yerleşkedeki *TRT Arşivleri*'nde kapsamlı bir araştırma yürüttüm. Görebildiğim kaynaklar çevrimiçi sürümlerden farklıydılar ve koleksiyonun mekândaki kapsamı da çok daha genişti.

TRT Arşivleri'ne ulaştığımda, kurumun daha önce ana yerleşkede herhangi bir araştırmacıyı ağırlamadığı ortaya çıktı. Bu nedenle, bir çalışma alanını, tayin edilmiş bir bilgisayarı, kulaklıkları ve diğer ilgili teknik desteği (örneğin erişim için gerekli olan kullanıcı adı ve şifre) çözmek bir miktar zaman aldı, ziyaretim yetkilileri şaşırtmış gibi görünüyordu. Bir tarihçi olarak, evvelden yalnızca Türkiye'de değil, aynı zamanda İngiltere, Fransa ve ABD'de arşiv araştırması yürütmüştüm. Dolayısıyla, kurum hakkındaki ilk izlenimim maalesef bir hayal kırıklığıydı. Yine de, erken/sessiz dönem filmlerinin zenginliği ve çevrimiçi ile ana yerleşkedeki kaynaklar arasındaki nicel farklılık, *TRT Arşivleri*'nin sahip olduklarını keşfetmem için beni heveslendirdi.

Araştırmam sırasında sözcük taramasına başvurdum ve bu şekilde alakalı olan muhteviyat üzerinden birtakım televizyon programlarına doğrudan *TRT Arşivleri*'nin kendi sunucusu üzerinden ulaştım. Çeşitli çevrimiçi kaynaklarda ve Mimar Sinan Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde daha önce görmüş olduğum bazı filmlerle karşılaştım. TRT, kendi yapımları için özel bir araştırma yürütmüş olduğundan tamamen yeni bazı başka görüntüler de mevcuttu. Her bir program belli koda sahipti ve programın adı, film ekibi, yapım yılı ve içeriğin kısa bir tanıtı katalogda yer almaktaydı. Telif hakkı sorunu olan bazı programların satın alınma izni yoktu. Programları seyrettikçe filmlerin katalog detaylarını ve "in/out" kodlarını not etmiştim. Bu sayede, filmleri kendi eğitim/araştırma amaçlarım için talep edebilecektim.

Araştırmam zarfında, geç Osmanlı dönemine ait erken/sessiz dönem filmlerini ve aynı zamanda tarihi figürleri ve olayları araştırdım. Bu sayede oldukça enteresan bir görsel kaynağı ortaya çıkardım: Bir dizi kesik kafa fotoğrafını, yani 1903 senesinde Osmanlı Balkanları'nda meydana gelen bir vak'anın fotoğraflarını (Eldem, 2015). Programdaki bu görüntü 1.Dünya Savaşı'na (1914-1918) ve *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'na (Fuad Uzkinay, 1914) bağlanmış gibi görünmekteydi. Başlangıçta bu materyalin Uzkinay'ın filmiyle ilgili olduğunu düşündüm ancak gerçekte Makedonya Meselesi ile ilişkili olarak Balkanlar'da yaşanan zulmün kalıntısıydı. Bu görüntüler, "tarihsel çekim görüntüleri" başlığı altında sınıflandırılmıştı. Programın görsellerinin daha detaylı bir incelemesi, *TRT Arşivleri*'nde yer alan bu dijital medyanın kesinlikle daha derinlikli bir izahını açığa çıkaracaktır. Nihayetinde, onlarca kaynağı, tarihsel görselleriyle birlikte (fotoğraflar ve filmler) TRT programlarını ve birtakım orijinal, kurgulanmamış tarihsel çekim görüntüsünün yanı sıra haber filmlerini ve aktüalitelere izlemekten büyülenmişim. Şimdi, *TRT Arşivleri*'nde ve benzeri sanal platformlarda bulunan filmlerden birine odaklanalım.

Sultanahmet Mitingi, 1919

Sultanahmet Mitingi, TRT koleksiyonu içinde yer alan filmlerin en canlı örneklerinden biridir. *İstanbul*, 1. Dünya Savaşı'nı takiben, 13 Kasım 1918'de işgal edilmiştir. Bu nedenle, birkaç şehirde protestolar gerçekleştirilmiş ve İstanbul Sultanahmet Meydanı bu muhtelif toplantılardan birkaçına ev sahipliği yapmıştır. *Sultanahmet Mitingi*, yüzlerce protestocuya seslenen milliyetçi liderlerden ve aralarında yazar Halide Edib'in de [Adıvar] olduğu entelektüellerden oluşan bu mitinglerden birinden görüntüler içeren bir haber filminin adıdır. *Malûlin-i Guzzâta Muavenet Heyeti*'nde kameraman olan Cemil Filmer, anılarında bu *çekimlerden* bahseder ve *TRT Arşivleri*'nde yer alan bu kopya büyük bir olasılıkla Türk Silahlı Kuvvetleri Foto Film Merkezi'nden alınmıştır (Filmler 1984: 65). Film, ekte yer alanların ve kameramanların bazılarını çalışırken kaydetmiştir. Konuşmacıları dinleyen ve ayrı bölümlerde yer alan kadın ve erkekler seyirciler uzak/yakın çekimlerle, uzun planlarla objektife yansımaktadır. Halide Edib, filmin sonunda konuşma kürsüsünde kısa bir süreliğine görünür.

Sonuç

Bu makalede amaç, Türkiye'de ulusal bir film arşivinin olmayışını göz önünde bulundurarak, erken/sessiz dönem sinema tarihi alanında araştırma yapmanın alternatif yollarına işaret etmektir. Filmsel kaynakların sistemli bir muhafazasının ve erişiminin olmadığı mevcut durumda, bilim insanları birtakım sınırlamalar ve sorunlarla karşı karşıyadırlar. Bizler, sinema tarihi akademisyenleri, maalesef bu sorunlar nedeniyle yeterince verim alamamaktayız, çünkü çalışmalarımızın çoğu yazılı kaynaklara dayanmaktadır. Bu yazılı kaynaklara, bünyesindeki zengin kaynak altyapısıyla, deneyimli kadrosuyla, kolay erişim sistemiyle, dijital veri tabanıyla ve ortak paylaşım sistemiyle işleyen; Türkiye'de eşine az rastlanan, mükemmel bir ulusal arşiv örneği olan Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü'nden ulaşılmaktadır. Filmler açısından, sanal çevrimiçi kaynaklar, festival gösterimleri ve *TRT Arşivleri* oldukça değerlidir; ancak hepsi yukarıda zikredilen sorunları barındırmaktadır. Bu platform ve kurumlar ne bir film arşivi ne de bir film müzesi işlevi görmektedirler. Araştırmacılar, nadir filmleri, orijinal kopyaları ve eğitim/araştırma amaçları için yayımlanmamış/kurgulanmamış ham materyalleri de seyredebilmelidirler. Bu nedenle, bilim insanları, arşivciler, yönetmen/yapımcılar, küratörler ve devlet yetkilileri iş birliğiyle mevcut arşiv filmlerini, aynen bir film arşivindeki gibi bir araya getirerek paylaşımına açabilirse, var olan sorunları çözebilecek esaslı bir değişim başlayabilir. Günümüz koşullarında Türkiye'deki erken/sessiz dönem filmlerinin standartlaştırılmış muhafazasını sağlayabilecek bir ulusal film arşivi artık zaruridir. *TRT Arşivleri*, bu türden bir proje için iyi bir model oluşturmaktadır ve bu kurumun uzmanlığından, kaynaklarından ve kadrosundan öğrenilecek çok şey bulunmaktadır. Bu türden bir projeye girişmek, sağlam bir araştırma, uzmanlarla iş birliği, finansal destek ve ulusal/uluslararası arenadaki görsel-işitsel kaynakları toplamak için sıkı bir çalışmayı gerektirmektedir. Adeta Başbakanlık Devlet Arşivleri gibi işleyen bir ulusal film arşivinin kurulması, genel

kamu, araştırmacılar ve bilim insanları için filmsel kaynakların ve görsel materyallerin açık erişimini ve adil kullanımını sağlayabilir.¹⁰

Kaynakça

Kitap & Makale

- Allen, Robert C. & Gomery, Douglas (1985) *Film History Theory and Practice*, New York: Knopf.
- Boze, Nandana & Grieson, Lee (2010) *Using Moving Image Archives*, A Scope e-Book.
- Cherchi Usai, Paolo (2010a) "Access" Abel R. (ed.) *Encyclopedia of Early Cinema*, içinde London: Routledge, s. 1-2.
- Cherchi Usai, Paolo (2010b) "Archives" Abel R. (ed.) *Encyclopedia of Early Cinema*, içinde London: Routledge, s. 36-37.
- Çeliktemel-Thomen, Özde (2013) "Prime Ministry Ottoman Archives: Inventory of Written Archival Sources for Ottoman Cinema History", *Tarih: Graduate History Journal*, Cilt: 2, No: 3, Boğaziçi University Department of History, s. 17-48.
- Dirks, Nicholas B. (2002) "Annals of the Archive: Ethnographic Notes on the Sources of History" Axel B. K. (ed.) *From the Margins: Historical Anthropology and Its Futures*, içinde Durham: Duke University Press.
- Edhem Eldem (2015) "Görüntülerin Gücü Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914" Zeynep Çelik & Edhem Eldem (ed.), *Camera Ottomana Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914*, içinde. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, s. 106-153.
- Filmer, Cemil (1984) *Hatıralar Türk Sinemasında 65 Yıl*, İstanbul.
- Natasha Fairbairn, Maria Assunta Pimpinelli, Thelma Ross (2016) *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual* Tadic L. (ed.), the FIAF Cataloguing and Documentation Commission.
- Özen, Saadet (2010) *Rethinking the Young Turk Revolution: Manaki Brothers' Still and Moving Images*, Boğaziçi University: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özen, Saadet (2012a) "Manakilerin Objektifinden Hürriyet" *Toplumsal Tarih*, 220, (Nisan), s. 50-57.
- Özen, Saadet (2012b) "Balkanların İlk Sinemacıları mı? Manaki Biraderler" *Toplumsal Tarih*, 219, (Mart), s. 60-67.
- Özen, Saadet (2013) "Hürriyet Films" Atakav E. (ed.) *Directory of World Cinema: Turkey*, içinde Bristol & Chicago: Intellect, s. 59-61.
- Özök-Gündoğan, Nilay (2017) "The Archive as a "Collective Project"" *IJMES*, 49, s. 529-533.
- Sluyi, A. (1927) *Mektep ve Sinema*, (çev.) Ahmed Hikmet, Maarif Matbaası.
- Somel, Selcuk Aksin (2003) *Historical Dictionary of the Ottoman Empire*, The Scarecrow Press, Toronto & Lanham.

İnternet

- <http://www.britishpathe.com/search/query/Ottoman> (Erişim: 7 Ekim 2017).
- <http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?urlaction=docListe&langue=EN> (Erişim: 7 Ekim 2017).
- <https://www.eyefilm.nl/en/about-eye/publications/eye-international-catalogue> (Erişim: 7 Ekim 2017).
- <http://catalogue-lumiere.com> (Erişim: 7 Ekim 2017).
- www.sabah.com.tr/medya/2015/06/17/tsknin-ilk-kez-yayinladigi-tarihi-goruntuler (Erişim: 7 Ekim 2017).
- <http://www.msgrsu.edu.tr/tr-TR/sinema-televizyon/302/Page.aspx> (Erişim: 7 Ekim 2017).

10 Başbakanlık Arşivleri'nin detaylı bir koleksiyonu için bkz: Özde Çeliktemel-Thomen, (2013) "Prime Ministry Ottoman Archives: Inventory of Written Archival Sources for Ottoman Cinema History", *Tarih: Graduate History Journal*, Cilt: 2, No: 3, Boğaziçi University Department of History, s. 17-48.

Filmografi

Belgrad, Eye Film Müzesi, 1922.

Bican Efendi Vekilharç, Şadi Fikret Karagözoğlu, 1921.

Binnaz, Ahmet Fehim, 1919.

Charlie in Turkey, Eye Film Müzesi, USA, 1911.

General Townshend ve Hintli Üsera, 1916.

Mürebbiye, Ahmet Fehim, 1919.

Kasabadan Başkente Başkenten Metropole Ankara, Saadet Özen & Hacı Mehmet Duranoğlu, 2011.

Boğaz Manzarası (Panorama des rives du Bosphore), Alexander Promio, No 417, 1897.

Haliç Manzarası (Panorama de la Corne d'Or), Alexander Promio, No 416, 1897.

Sultan Mehmet Reşad'ın Selanik Ziyareti (Manaki Brothers, 1911).

Sultan Vahdettin'in Biat Merasimi, 1918.

Avusturya İmparatoru'nun Dersaadet'e Gelişi, 1918.

Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı, Fuad Uzkinay, 1914.

Sultan V. Mehmed Reşat'ın Cenaze Töreni, 1918.

Alman İmparatoru'nun Dersaadet'e Gelişi, 1917.

Sultanahmet Mitingi, 1919.

Türkler Özgürlük Üzerine Konuşuyorlar (Hürriyet) Manaki Brothers, 1908.

**KEŞFET,
KARŞILAŞTIR,
PAYLAŞ VE
HATIRLA/UNUTMA**

Sigmund Weinberg: Osmanlı İmparatorluğu'nun Sinemacısı

Savaş ARSLAN

Sigmund Weinberg'in (bir İstanbul müteşebbisi, fotoğrafçı, sinemacı, sinema salonu sahibi ve His Master's Voice ve diğer şirketlerin yanı sıra Lumiere, Pathé ve muhtemelen Gaumont'un temsilcisi) hikayesiyle ilgilenmeye başladığımda, dönemin Avusturya-Macaristan İmparatorluğu topraklarında bir yerlerde doğmuş bir Romanya vatandaşı olduğuna ve ardından da 1885 senesinde İstanbul'a taşınarak sonraları Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'un en büyük fotoğraf, film, ses ve diğer teknolojik donanım ve aleti mağazasına dönüşmüş olan (hatta bazı erken dönem otomobil şirketlerinin temsilciliğini yapan) ilk mağazasını açtığına dair bir bilgim bulunmaktaydı. Ancak bu hikayenin yalnızca bir kısmıdır çünkü Weinberg'in öyküsü sinema tarihinin doğasına da temas etmektedir.

Çeşitli tarihçiler, sinemanın ulusal tarihlerini yazarlarken sinemanın erken dönemindeki uluslararası kapasitesini sınırlandırarak sinemayı ve sinemacıları da ulusal kılma eğilimine sahiptirler. Ne var ki, Weinberg çokkültürlü, çok etnik yapılı ve çok mezhepli bir imparatorluğun kalbinde ve merkezinde yaşadı. Yirminci yüzyıla gelindiğinde İstanbul'un nüfusu bir milyona yakındı ve bu nüfusun yarıya yakını da gayrimüslimdi. Böyle bir kurgunun içinde nasıl ulusal bir sinemanın temellerinden nasıl söz edilebilir? İlk sinemacıyı Osmanlı İmparatorluğu'nda mı yoksa Türkiye'de mi aramalıdır? Bu arayışın içine Balkanları ve Orta Doğu'yu da katmalı mıyız? Yoksa etnik olarak Türk ve/ya Müslüman ilk sinemacıyı mı aramalıyız? Bu durumda, Türk, Arap ya da Kürt sinemacıları da aramalıyız? Osmanlı İmparatorluğu'nda sinemanın başlangıcına basitçe Osmanlı vatandaşı oldukları ve Osmanlı ile alakalı mevzularla ilgili film yaptıkları için Manaki Kardeşleri mi yerleştirmeliyiz? İmparatorluk topraklarındaki ilk filmleri onların yaptıkları gerçeğinden bile emin miyiz? Ya da biraz daha milliyetçi olup sinemanın başlangıcına bir Müslüman bir Türk'ü koymamız gerektiğini mi söylemeliyiz? Dolayısıyla, resmi tarihlerde belirtildiği ve 2014 yılında Türkiye'de sinemanın yüzüncü yılı olarak kutlanmasından ötürü, Türk ve Müslüman sinemacı etiketini haiz Fuat Uzkınay'ın ilk sinemacı mı olduğunu mu söylemeliyiz?

Sigmund Weinberg'in yeri, bu soruların, varsayımların ve tarihlerin tam da merkezindedir. Aşağıda, Sigmund Weinberg'in yalnızca Osmanlı topraklarındaki erken dönem sinema tarihinin yazımında vurgulanacak önemli bir figür olmadığını ama aynı zamanda yaşamının büyük bir kısmında İstanbul'da ikamet etmiş olan birçok farklılığı bir araya getiren bir figür olduğunun altını çizmeye çalışacağım. Bu amaçla, benim ve diğer araştırmacıların ona dair bilgisinin son yirmi yılda nasıl geliştiğinin kısa ve kişisel tarihini sunacağım. Daha sonra, onu Osmanlı İmparatorluğu zamanlardaki

sinema tarihine merkezi bir figür olarak yerleştirerek, onun yaşamının ve ailesiyle nasıl temasa geçtiğimin çeşitli veçhelerine değineceğim.¹

2000’li yıllarda Weinberg üzerine çalışmaya başladığımda, ona dair bilgiler belirsiz, hatalarla dolu ve doyurucu değildi. Ayrıca şunu söyleyebilirim ki bu bir dereceye kadar hâlâ geçerlidir. Evvela, hiç kimse onun nerede ve ne zaman öldüğünü ve aile üyelerinin kimler olduğunu bilmiyordu. Yine de bu aynı zamanda oluşmakta olan bir bilgiydi; onun hakkında kayıtlar, belgeler ve hatta görseller bulmak için farklı arşivleri araştıran ve Türkiye’deki erken dönem sinema üzerine çalışan çeşitli film tarihçilerinin sayesinde gelişmekte ve dönüşmektedir. 2011 senesinde, Türkiye’de Sinema: Yeni Bir Eleştirel Tarih (Cinema in Turkey: A New Critical History) isimli kitabımda Weinberg’e dair şu bilgiyi kaydettim: “Pek çok kişi Sigmund Weinberg’in Pathé Frères’in bir temsilcisi olarak Romanya’dan gelen bir Polonyalı Yahudi olduğunu söylerken, diğerleri Hanri (Henry) isminde bilinmeyen bir adamdan bahsediyorlardı. Buna ek olarak, yakın tarihli bir çalışma bu ilk gösterimin Henri Delavallée tarafından yapıldığını kaydediyor” (25). Burada, Zahir Güvemli ve Türkiye sinema tarihi üzerine 1960 ve 1962 yıllarında ciltler yayımlamış olan Nijat Özön gibi erken dönem film tarihçilerini; Giovanni Scognamillo’nun 1998 tarihli eserini ve bunların yanı sıra Mustafa Gökmen’in 2000 tarihli makalesini, Burçak Evren’in 1995 tarihli Weinberg üzerine olan kitabını ve Mustafa Özen’in 2007 tarihli tezini dikkate aldım. Sonrasında, aynı zamanda Rakım Çalapala’nın 1947 tarihli çalışmasına atıfla Weinberg’in 1908 yılında İstanbul’daki ilk sinema salonunu açtığını (Cinéma Théâtre Pathé Frères) ekledim (31). Ardından, Scognamillo’ya atıfla, ihtilaflı bir şekilde Türkiye’nin “ilk” sinemacısı olan Fuat Uzkınay’ın, Osmanlı Ordusu Foto ve Film Merkezi’nin yönetimini 1916 yılında onun kurucusu olan Weinberg’den aldığını belirttim (33). Daha sonra, Nijat Özön’ün Fuat Uzkınay’ı ilk Türk sinemacısı olarak tanıtan 1970 tarihli kitabına atıfla, Weinberg’in de Türkiye’nin yarıda kalan ilk iki uzun metrajlı filminden sorumlu olduğunu– bunlardan bir tanesi daha sonra Weinberg’in Merkez’den ayrılması sebebiyle Uzkınay tarafından tamamlandığını belirttim (39).

Geriye dönüp baktığımda yaklaşık on yıl önceki bilgimin boyutu buydu. Yukarıda belirttiğim detayların arasında bazıları doğru bazıları değil, bazılarıysa halen yalnızca eldeki bilgiye dayalı tahminler. Weinberg Romanya vatandaşlığına sahipti ve Almanca konuşan bir Musevi ailesindendi. Peki, Polonyalı mıydı? Bu esrarlıdır çünkü onun orijinal doğum kayıtlarına sahip değiliz. Fakat ailesi çok büyük ihtimalle kuzey Romanya’da ya da şimdi feshedilmiş olan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu topraklarında (Bukovina ya da Galiçya) yaşadı ve babasının adı büyük bir ihtimalle Israel’dı. Evet, 1908 yılında İstanbul’da açılan ilk sinema salonundan (Cinéma Théâtre Pathé Frères) sorumluydu. Ne var ki, Ordu’nun Foto Film Merkezi’nden Romanya vatandaşlığı nedeniyle zorla çıkarıldığına yönelik iddia tartışmalıdır çünkü bazı zamanlar hem Sultan II. Abdülhamid’in hem de Sultan V. Mehmet Reşad’ın resmi fotoğrafçısı ve filmcisi olarak çalıştı. Birinci Dünya Savaşı yıllarında bile yabancı kralların, prenslerin ve liderlerin Osmanlı saraylarına yaptıkları ziyaretler sırasında fotoğraflarını çekti.

1 Bu yazı 2017 yılının ilk yarısında yazıldı ve daha yakın dönemli bir yayında, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi*, Ali Özuyar Weinberg’in bilinen en erken filmini 1908’de çektiğini belirtmiştir.

Muhtemelen ve daha ilginç olarak, İstanbul'da yaşamış olan ilk film yapımcısının Fuat Uzkınay değil Sigmund Weinberg olduğu iddiasında bulunmak adaletli olacaktır. Başlarda Weinberg'in İstanbul'u 1917 yılında Osmanlı Türkiye'sinin ilk iki uzun metrajlı filmini tamamlamadan terk ettiği bile düşünülmüştü. Şu anda, Weinberg'in bu iki filmi çekmeye başlayıp başlamadığı gerçeğini doğrulamadan, insan Weinberg'in 1930'lu yıllarda da İstanbul'da yaşamış olduğu gerçeğini ve mağazasını bu tarihe dek faal vaziyette tutmuş olduğunu doğrulayabilir. Açıkça görülüyor ki, zamanla ve yeni araştırmalarla bu detaylara dair daha çok bilgiye sahip olacağız ancak şimdi iki şeyden bahsetmeme müsaade edin: Ailenin öyküsü ve Sigmund Weinberg'in şu an itibarıyla en erkeni olarak bilinen filmi.

Sigmund Weinberg'in ailesine dair ilk detayla neredeyse on yıl önce karşılaştım. Bu, aile üyelerini ve Sigmund Weinberg'i içeren bir fotoğraf hakkında yazan Edna Anzarut-Turner sayesinde oldu:

İkinci dereceden bir kuzenim, büyükannem ve büyükbabamı Konstantinopolis'te gelin ve damat olarak tasvir eden bir fotoğraf buldu. Üstü açık bir arabada oturuyorlardı. Arabanın direksiyonunda büyükannemin kuzenlerinden biri olan ve İstanbul'daki ilk sinema salonunun ve ilk fotoğraf mağazasının (bu o zamanlarda oldukça devrimci bir şeydi) sahibi olan Sigmund Weinberg oturuyordu. Onun yanında büyükannemin bir diğer kuzeni Carl Carlman (Konstantinopolis'te Grande Rue de Pera'da yer alan ilk büyük mağazanın sahibi) oturuyordu. Fotoğraf, Türkiye'de sokaklarda önüne at koşulmamış arabalara izin vermeyen Sultan Abdül Hamid'in zamanlarında çekilmişti. Bu nedenle, Türkiye'deki ilk arabayı gösterdiği için oldukça özel bir fotoğraftır bu. Büyükannem ve büyükbabam, Sigmund ve Carl kafalarında fesler olan ve at olmadan da hareket edebilen bu şeytansı metal canavara bakakalan Türklerle çevrelenmişti (Anzarut-Turner, 2007).

Sultan Abdülhamid'le ilgili olan kısmı tartışmalı olsa da, belirtmiş olduğu fotoğraf –ben henüz görme fırsatı bulmadım– aile üyelerini bulmada benim için başlangıç noktası olmuştu. Anzarut-Turner ailesini 1700'lere, Halep ve Doğu Akdeniz'e dayandırırken, büyük büyükannesi Leon David Anzarut ile evlenmiş bir İstanbullu olan Caroline Melkenstein'dı. Akrabası olduğu Carl Carlman ve Sigmund Weinberg gibi, Caroline Melkenstein da İstanbul'un Almanca konuşan Aşkenaz Musevi cemaatine mensuptu. Melkenstein'lar o zamanlar Yüksek Kaldırım'da bir mağazaya sahip-lerken, Carl Carlman İstanbul'un en geniş büyük mağazalarından biri olan Au Bon Marche'nin sahibiydi.

Bu fotoğraf ve Edna Anzarut-Turner'ın sağlamış olduğu bilgi, öncelikle Sigmund Weinberg'in eşi Caroline Blumberg'in yeğeni Lydia Erdal'ın oğlu Marcel Erdal ile irtibata geçmeme olanak tanıdı. Daha sonra bir de Marcel Erdal'ın bir kuzeniyle, Jak Şalom'la tanıştım. Onlarla birlikte Sigmund Weinberg'in aile üyelerinin bulundukları yeri kestirmeye çalıştık. Başlangıçtaki güçlüklerle rağmen, bir gün onun aile üyelerinden birini çevirim içi arama vasıtasıyla buldum. Marcel Erdal'la birlikte bu bilgiyi doğruladıktan sonra onun aile üleriyle irtibata geçtim. Aralarında, nazik bir biçimde benimle aile arşivlerinden bazı fotoğrafları ve kayıtları paylaştan ve Sigmund

Weinberg'in torunu Israel Herman'ın kızı olan Nili Tal ve Sigmund Weinberg'in diğer torunu Pinhas Herman ile evlenmiş olan Tova Herman bulunmaktaydı. Ne var ki, ellerindeki bazı fotoğraflara ve diğer kayıtlara rağmen Sigmund Weinberg hakkında pek fazla bilgiye sahip değillerdi. Tüm bu diyaloglardan edindiğim şeyler şunlardı: Sigmund Weinberg, Regina ve Elsa Weinberg isimli iki kız çocuğuna sahipti. Elsa, Harry Schneersohn ile Romanya'da evlenmiş ve İkinci Dünya Savaşı'na Bükreş'te ve zaman zaman da İstanbul'da bulunmuşlardı ve ardından çift Brezilya'ya taşınmıştı. Diğer yandan, Regina, Josef Herman ile evlenmişti ve 1920'li yıllarda Filistin'e taşınmıştı. Daha sonra, o sıralarda olasılıkla karı-koca kavgası sebebiyle Sigmund Weinberg'in eşi Caroline de Filistin'e taşınmıştı ve ölümüne dek orada yaşamıştı. Başka bir ifadeyle, aile üyeleri ve Sigmund Weinberg arasındaki bağlantı yaklaşık 1927 yılında kesilmişti.

Evet, bir Sigmund Weinberg vardı. Fakat tam olarak nerede doğmuştu? Nerede ve ne zaman dünyaya gözlerini yummuş ve defnedilmişti? Burçak Evren'in 1995 tarihli kitabının başlığında belirttiği gibi gerçekten de "Türkiye'ye sinemayı getiren adam" o muydu? Weinberg'in İstanbul'daki ilk gösterimlerden sorumluluğu olduğu düşünülürken, 1896 yılında Sponeck Salonu'ndaki gösterimlerin Lumière temsilcilerinden Louis Janin'in eşliğinde D. Henry (Delavallée) tarafından idare edildiği daha sonra belli oldu. Aynı yılın başlarında, Louis Janin, Lumière Kardeşler tarafından İstanbul'a kamera teknisyeni olan ve diğer Balkan ülkelerine yaptıkları ziyaretler sonunda Fransa'ya yanında Janin olmadan dönen André Carre ile birlikte gönderilmişti. Bu en erken gösterimleri gerçekleştirmiş olmasa da, Weinberg yine de İstanbul'daki ilk film gösterimleri tarihi açısından kritik önemdedir. Weinberg, 1908 senesinde Pathé Salonu'nu açmadan önce, daha henüz 1897 senesinde Tepebaşı'nda düzenli film gösterimleri yapmaya başlamıştı. Bu düzenli gösterimlere başladıktan sonra gösterimler için çeşitli projeksiyon cihazları kullandı. Örneğin, 1901 yılında Fransa'dan eter-oksijen yakarak çalışan bir projeksiyon cihazı getirdi. İstanbul'da 1913 yılına dek elektrik şebekesi olmadığı göz önünde tutulduğunda, Weinberg bu erken projeksiyon makinelerini 1901 yılında Petit-Champs Salonu'nda gösterimler yapmak için kullanıyordu. 1902 yılında Taksim Belediye Bahçesi'nde çeşitli yaz gösterimleri yaptı ve bu gösterimler aileler tarafından izlendi. Aynı yılın ilerleyen zamanlarında Weinberg düzenli film gösterimlerine Concordia Salonu'nda devam etti.

Sigmund Weinberg yalnızca gramofon, fotoğraf ve film kameraları ve dönemin diğer ilginç küçük aygıtlarını içeren teknolojik ürünler satmıyordu. Aynı zamanda bir fotoğrafçı ve filmciydi de. Bir fotoğrafçı olarak İstanbul'daki ilk ve en önemli fotoğrafçı değildi. Yine de, İstanbul'da yaşanmış olan büyük olayların yanı sıra yabancı liderlerin Osmanlı Sarayı'na yapmış oldukları çeşitli ziyaretlerin fotoğraflarını çekti. Diğer bir ifadeyle, film kameralarını kullanmaya başlamadan önce bir şekilde resmi olarak onaylanmış bir fotoğrafçıydı. Film yapmaya da başladığı zaman, becerileri arasına sinemayı da ekledi ve çeşitli olayları filme kaydetti. Yakın geçmişte – Peter Kardijilov ve Marian Tutui sayesinde – okuma fırsatı bulduğum bir makalede, 1910 yılında Alman film dergisi Der Kinematograph adına İstanbul'u ve çeşitli Balkan kentlerini ziyaret eden Alman film eleştirmeni Alfred Rosenthal, Weinberg hakkında şunları yazmıştı:

İstanbul'da Sırp Kralı'nı filme alan Bay Weinberg tarafından bir başlangıç yapıldı ancak ilkel donanım nedeniyle muntazam değildi. Bir boğa güreşinin kaydı tamamen başarısızdı. Çalışanlar eğitimsizdi ve bazı yerlerde ışık kaynağı da yeteri kadar güçlü değildi. İstanbul, Edirne ve Filibe de elektrik şebekesi yok ve bu bölgelerde ayrı bir güç kaynağı kullanmak da masraflı (Rosenthal, 1910:89).

Açıkça görülüyor ki, Rosenthal, Sırp Kralı I. Peter'in 1910 yılında İstanbul'a yaptığı ziyaretten bahsediyor. Bu bilgi, Weinberg'in yabancı liderlerin Osmanlı Sarayı'na yaptıkları resmi ziyaretlerde filmler ve fotoğraflar çekmesi için uygun görülmüş olduğu gerçeğinin bir göstergesidir. Bu, aynı zamanda bize Weinberg'in erken yirminci yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu topraklarındaki ilk değilse de İstanbul'daki ilk sinemacı olduğunu öne sürme şansı veriyor. Sigmund Weinberg'in Osmanlı Ordusu Foto Film Merkezi'nin oluşumunda da etkili olmuş olmasının nedeni budur. Üstelik, Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki başka olayları filme almaya devam etti ve elbette Müttefik Kuvvetler'in işgali sırasında İstanbul'da fotoğraflar ve filmler çekmeyi de sürdürdü. Weinberg, 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra da İstanbul'da yaşamayı sürdürdü ve İstanbul'un büyük alışveriş caddesi olan İstiklal Caddesi 152'de (Grand Rue de Pera 467) mağazasını işletti. Daha önceki mağazaları da aynı bölgedeydi, ilki Yüksek Kaldırım 28'de ve ikincisi de Grand Rue de Pera 578'de hemen köşe başındaydı.

Ne var ki, Cumhuriyet dönemi esnasında bir fotoğrafçı ve film yapımcısı olarak ne yapmış olduğu pek açık değildir. Bunun nedeni kısmen eşi ve kızlarının en azından bir tanesi ile bağlantısını kaybetmiş olmasıdır. Kızları arasında mektuplar ve posta kartları formunda yapılmış olan yazışmaların birçok örneğini bulmuş olsam da, 1927 senesinden sonra Sigmund Weinberg ve eşi ve/ya kızları arasında bu türden yazışmalar yoktu. Yine de, Weinberg 1934 yılına dek mağazasının sahipliğini sürdürdü ve onu açık tuttu. Aslına bakılırsa o yıla ait ticari kayıtlar mağazada Elnekave soy ismine sahip bir ortağı olduğunu gösteriyor. Ne var ki, bu bilgi onun nerede ve ne zaman hayata gözlerini yumduğuna dair bir sonuca varılmasına yol açmıyor. Bükreş Yahudi Mezarlığı'ndaki 1936 yılına ait kayıtları bulan Marian Tutui'den almış olduğum bilgi sayesinde, Sigmund Weinberg'in Romanya'da defnedilmiş olduğunu öne sürmek akla yatkın gözüküyor. Ne var ki, bu kayıtlar Sigmund Weinberg ismi dışında başka bir bilgi de olmadığı için bu bilgiyi doğrulamak da şu noktada güçtür.

Netice olarak, şu anda elimde olan şey yapım aşamasında olan bir hikayedir – bir fotoğrafçı, sinemacı, sinema salonu sahibi ve diğerlerinin yanında Lumiere, Pathé, Gaumont ve His Master's Voice gibi şirketlerin temsilcisi olan, Romanya'dan gelmiş İstanbullu bir müteşebbisin öyküsü. Öyküde daha da derinlere indiğimde, farklı zamanlarda beş ayrı kıtaya dağılmış olan aile üyeleriyle karşılaşıyorum: Avrupa, Asya, Afrika, Güney ve Kuzey Amerika. İlginçtir ki, Sigmund Weinberg'den sonra yaşamış olan çeşitli aile üyeleri de bir şekilde kendilerini film işinin farklı düzeylerinde bulmuşlar. Olasılıkla daha önemli bir biçimde, şimdiye dek bulmuş olduğum şey, hikayesi ulusal sinemaların kategorik bir biçimde ayrılmış sınıflandırılmalarına dair söylemimizin altını oyan, sinema tarihinin erken dönemine ait bir figürün öyküsüdür. Sigmund Weinberg, İstanbul'da yaşadı, burada hayatını kazandı ve filmler

yaptı fakat bir Romanya vatandaşıydı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan çok sonra bile bu şekilde kalmış olabilir. Tıpkı Manaki Kardeşler gibi çoklu kimliklere, çoklu aidiyetlere sahipti ve birden çok dil konuşuyordu. Bu durum bize sinemanın Balkanlar'daki ve Orta Doğu'daki erken dönemlerinin ne kadar birbirine bağlı ve farklı olduğunu gösteriyor. Bu öykünün gelişme kaydettikçe ulusal sinemalara dair var olan söylemleri çetrefilleştireceğini ümit ediyorum. Ne var ki, şu anda görünen o ki bu hikayenin yalnızca bir parçası ortaya çıkarılmış durumda. Durum böyle olunca da bize çeşitli sorular sorma olanağı tanıyor. Bu hikaye bu şekliyle halen yapım aşamasında olan bir Sigmund Weinberg hikayesidir!

Kaynakça

- Anzarut-Turner, Edna. 2007. "Anzarut Memories: A Captivating recollection of the Anzarut Families from the Middle East and around the World." <http://www.farhi.org/Documents/Memories.htm>. Retrieved on 21 July 2017.
- Arslan, Savaş. 2011. *Cinema in Turkey: A New Critical History*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Çalapala, Rakım. 1947. "Türkiye'de Filmcilik." *Filmlerimiz*. İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayını.
- Evren, Burçak. 1995. *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Gökmen, Mustafa. 2000. "Sponek Birahanesi." *Klaket* 13: 59–60.
- Güvemli, Zahir. 1960. *Sinema Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Özen, Mustafa. 2007. *De Opkomst van het Moderne Medium: Cinema in de Ottomaanse Hoofdstad Istanbul, 1896–1914*. Tez çalışması, Utrecht: Utrecht University.
- Özön, Nijat. 1962. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Artist Yayınları.
- _____. 1970. *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. İstanbul: Türk Sinematek Dernegi Yayınları.
- Rosenthal, Alfred. 17 August 1910. "Der Kino im Orient." *Der Kinematograph*, n. 190, p. 89.
- Scognamillo, Giovanni. 1998. *Türk Sinema Tarihi: 1896–1997*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Manaki Kardeşler'in Balkan Ülkelerindeki Kültürel Mirasları

Marian TUTUI

Manaki Kardeşler'in Yaratımları Hangi Kültüre Aittir?¹

Yanaki (1878-1954) ve Milton Manaki (1882-1964), Balkanlar'da film yapan ilk kişiler olmasalar bile, birer sinematograf ve sinema salonu sahipleri olarak (1921-1939) -daimi ve uzun bir sinematografik etkinlikte- Balkanlar'da doğmuş olan kesinlikle ilk gerçek film yapımcılarıdır. 1907 senesinin olasılıkla ilkbaharında Avdella'da çektikleri film, büyükanneleri Despina'yı yün ören bir kadın grubunun ortasında gösteriyordu. Bu sürede, fotoğraflık faaliyetleri yaşamları boyunca takdir edildi (Romanya ve Sırp krallarının resmi fotoğrafçıları olarak kabul edilmeleri dahil) ve bu yaşamları son derece yoğun ve uzundu. Milton'ın faaliyetleri 62 senelik bir süreden daha az değildi.

Günümüzde, Yunanistan, Makedonya Cumhuriyeti ve hatta Arnavutluk, Manaki Kardeşler'in kendi ulusal kültürel miraslarının bir parçası olduğunu iddia ediyorlar. Makedonya sinematografisi ve kültürüne olan yakınlıkları ve hatta Yugoslavya'ya olan yakınlıkları daha ziyade Bitola'nın Makedonya'nın bir parçası olması gerçeğiyle ve hatta doğup büyüdüğü köy Avdella'nın tarihsel Makedonya'nın bir parçası olması gerçeğiyle meşrulaştırılıyor. Dahası, Milton bir Makedonya vatandaşı oldu ve fotoğraf ve film arşivleri koleksiyonunu Makedonya arşivlerine sattı. Manaki Kardeşler'in çalışmalarının konuları da temel olarak Makedonya ile bağlantılıdır. Makedonya Cumhuriyeti'nde, bu iki fotoğrafçı ve film yapımcısı haklı olarak bu topraklarda doğmuş olan en büyük yaratıcılar arasında görülüyorlar. Makedonyalı araştırmacılar sıklıkla onların uyruklarının (Vlak) ve çalışmalarının Balkan milletlerinin ortak mirası olduğunu vurguluyorlar.

İki kardeş kendilerini Romanyalı olarak gördüler. Yanaki'nin oğlu gibi onlar da Rumen okullarında eğitim aldılar. Yanaki diğerlerinin haricinde Yanya, Bitola ve Selanik olmak üzere çeşitli Rumen okullarında öğretmenlik yaptı. Aslına bakılırsa, sinema salonlarını yok eden yangını takip eden iflaslarından sonra, Yanaki tekrar bir Rumen lisesinde öğretmenlik yapmak için ve Yugoslavya'daki Rumen okulları ilga edildiğinden dolayı oğlunun Rumence eğitim alması için Selanik'e gitti. Yanaki, fotoğraf stüdyosunu yakınlarında evlenmiş olan ve başka bir iş yapmayı bilmeyen kardeşine bıraktı.²

Yunanistan Manaki Kardeşler'i sahipleniyor çünkü doğup büyüdüğü köy Avdella günümüzde Yunanistan topraklarında yer alıyor. Diğer yandan, Yanaki ömrünün son

1 Igor Stardelov da Manaki isimli kitabının ilk bölümlerinden birinde aynı soruyu sorar. Bkz: "Ha koja balkanska nacionalna kultura i pripadaat bratata Manaki?", s. 55.

2 Igor Stardelov bu konuda benimle hemfikirdir. Bkz. s. 55-59.

yıllarını Selanik'te geçirdi. Aynı zamanda, Yunanlılar Vlakları Rumen ya da başka bir millet olarak değil Rumenleşmiş Yunanlılar olarak görüyorlar. Son ama son derece önemli olarak şunu belirtmek gerekir ki, *Tezahürler* (1908 -1909) ve *Grebene Piskoposu Emilianos'un Defni* (1911) isimli filmler Yunanca ara görüntülere sahipler.

Manaki Kardeşler aynı zamanda çalışmış oldukları Avdella, Grebene, Yanya ve Bitola imparatorluğun bir parçası olduğu ve kardeşler 1913 yılına dek Osmanlı tebası oldukları için Türkiye tarafından da sahiplenilebilirler.

Anastase Hâciu, Romanya'da 1936 yılında iki savaş arası dönemde, içinde Manaki Kardeşler'in sinematografik faaliyetlerini vurguladığı Vlaklar hakkında bir kitap yazdı.³ Bu sıralarda çeşitli Rumen dergileri onların fotoğraflarını yayımladı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, temelde Komünist yetkililer yurtdışındaki Rumenlerin sorunlarını hemen hiç ele almadıkları için iki kardeş Romanya'da neredeyse unutuldu. Constantin Săvulescu, 1985 yılında Rumen fotoğrafçılığının kısa tarihi içinde Yanaki'nin fotoğraflarından ilk basılmış fotoğraflar olarak bahsetti.⁴ Diğer yandan, 1989 yılında Cristina Corciovescu ve Bujor T. Rîpeanu onların öncü sinematografik faaliyetlerinden⁵ Roger Boussinot'nun "Sinema Ansiklopedisini"⁶ kaynak kullanarak bahsettiler.

1950'lerin sonunda, Yugoslavya Manaki Kardeşler'i sahiplenmeye başladı ve bu bilgi Roger Boussinot'nun ansiklopedisi üzerinden dünyanın her tarafına yayıldı. Hırvat yönetmen Branko Ranitovic, 1958 yılında içinde Sırp-Hırvatçası dilinde Milton'la bir röportaj yaptığı, onun faaliyetlerini incelediği ve nihayetinde onu Balkanlar'daki ilk sinematograf ilan ettiği *Kamera 300* isimli filmi çekti.

Çağdaş Yunan gazeteleri Yanaki'nin en azından fotoğrafik faaliyetleri hakkında bilgi sahip olsalar da, onu el üstünde tutmak yerine bir Rumen milliyetçisinin menfur faaliyetleri olarak reddettiler. Nitekim, *Epirus'un Sesi (Foti ti Ipirou)* gazetesi onu bir "fitneci" ya da "maymun" olarak görürken *Pirrhos* "Avdella'nın fotoğrafçısı" *Mücadele (O Agonas)* gazetesi ise onu bir "fotoğrafçı ve propagandacı" olarak görüyordu.⁷

Yunanlılar, Manaki Kardeşler'in faziletlerini ancak 1971 yılında, Kostas Stamatiou onlara *Ta Nea* gazetesinde yayımlanan bir yazı dizisi ithaf ettiğinde anlamaya başladılar.⁸ Ne var ki, buradaki bilgi yine Roger Boussinot'nun ansiklopedisindendi ! 1978 yılında Nikos Zervos ve Christos Christodolou *Kuzey Yunanistan'ın Film Yapımcıları (Kinimatographis tis voriou Elladas)* başlıklı bir televizyon belgeseli yaptılar. İki sene sonra, T. Papayannis onlara *Siz, Grebene'nin Dağları (Vouna ton Grevenon)* isimli bir diğer televizyon belgeselini ithaf etti. Fotos Lambrinos ve L.Loisos da 1984 tarihli *Yüzyılın Panoraması (Panorama tou aiona)* isimli belgesellerinde onların filmlerinden görüntüler kullandılar.

3 Anastase Hâciu.

4 Constantin Săvulescu, s.11.

5 Cristina Corciovescu, Bujor T. Rîpeanu, s. 10- 11.

6 L'Encyclopédie du Cinéma.

7 Christos K. Christodoulou, s. 22, 23 vs.

8 Takis Galatissis.

Manaki Kardeşler’in Çalışmalarına Sahip Olan Film Arşivleri, Kütüphaneler, Koleksiyoncular ve Ülkeler

1990’ların başlarında, Arnavut Film Arşivi direktörü Abbas Xoxha, Manaki Kardeşler’in Arnavut olduğunu iddia etmeye başladı.⁹ Yanaki ile birlikte bir fotoğraf çekirmiş olan ve Manakilerle Arnavutça (!) konuştuğunu iddia eden Irfan Tershana isimli yaşlı bir öğretmene atıfta bulundu. 1999 yılında Tirana’da düzenlenmiş olan Manaki Kardeşler fotoğraf sergisi vesilesiyle Irfan Tershana ile tanıştım ve onunla konuştum. Yaşlı adamın Manakiler’in iki kardeşten oluştuğunu bilmediğini fark ettim. Diğer yandan, yaşlı adam Makedonca, İtalyanca ve hatta Rumence konuşabiliyordu ve “Manakilerle” hangi dilde konuşmuş olduğundan pek emin değildi. Ne var ki, daha sonra www.imdb.com iki kardeşin Arnavut olduğunu yayımlarken ve hatta filmlerinin bazılarının isimleri Arnavutça’ya çevrilirken, Arnavutluk Film Arşivi’nin bir sonraki direktörü de aynı iddiada bulundu. 2000 yılı ertesinde, www.imdb.com adresinde yer alan bilgiyi ben kendim düzeltmek istedim. Bana bu bilgiyi bir kurumdan aldıkları cevabını vermelerinin ertesinde bu durumu Makedonya Sinematek’indeki meslektaşlarıma dikkatine sundum. İki kardeşin “etnik Makedonlar” olduklarının anlaşılabilceği kısa bir biyografinin yanı sıra filmlerin Makedonca isimlerini sunabildiler.¹⁰

Dolayısıyla insan Arnavutluk’ta Irfan Tershana’nın aile koleksiyonunda Manaki Kardeşler’in bir fotoğrafını bulabilir. Olasılıkla insan aynı zamanda Aralık 1999 tarihinde Tirana’daki sergide Arnavut tebaanın 20 kopya fotoğrafını da bulabilir. Bazıları Arnavut dili için Latin alfabesinin benimsenmesine karar verilen ve bir Arnavut devletinin ilk adımlarının atılmış olduğu Debar Kongresi’ne (20-23 Temmuz 1909) ait fotoğrafları içermektedir. Sergideki tüm fotoğraflar Romanya Akademi Kütüphanesi koleksiyonundaki fotoğrafların kopyalarıdır.

Milton Manaki, 1952 yılında fotoğraf koleksiyonunu Makedonya Ulusal Arşivleri Bitola Şubesi’ne sattı ve 1963 yılında da filmlerini Makedonya Sinematek’ine miras bıraktı. Sinematek, 2013 yılında 1,460.5 metre uzunluğunda filmin, 42 ayrı filmin ve 70 dakikalık materyalin restorasyonunu Budapeşte’de yer alan Macaristan Film Laboratuvarı’nda tamamladı.¹¹ Makedonya Sinematek’i Manaki Kardeşler’in sinematografik çalışmalarından istifade etmek için etkileyici çabalar göstermiş olsa da, bazı filmlerin mekânlarını ve tarihlerini belirleyememiş olduklarını ve hâlâ bazı hatalı bilgiler kullandıklarını fark edebiliyoruz. En önemli hata, Manaki Kardeşler’in 1905 yılında ilk filmlerini milli gurur sebebiyle yaptıklarına ilişkindir. Aslına bakılırsa bu imkânsızdır. Yanaki, Bioscope kamera no.300’ü almak için 1906 yılında Paris’e gitti. Diğer yandan, ilk filmin yapılmış olduğu mekân olan Avdella köyü Aziz Demetrios’dan sonra (26 Ekim) halihazırda terkedilmişti. Avdella, küçük Grebene kasabasına taşındıktan sonra çobanlar tarafından Aziz Demetrios ertesinde terk edilmiş olan, 1400 metre rakıma sahip bir dağ köyüdür. Aynı zamanda, Manaki ailesi hem Avdella’da hem de Grebene’de birer eve sahipti. Bitola’da yer alan Ulusal Arşivler’in yayımladığı belgeler, 1906’nın sonbaharında Yanaki’nin Eğitim Bakanı’na Bitola

9 Abaz Xoxha, s. 21.

10 Milton Manaki Biyografisi.

11 Sinematek Manaki Kardeşler’in filmlerinin Yeniden Düzenlenmiş DVD’sini sunuyor.

Lisesi'ndeki iznini uzatmak ve Romanya Kralı I. Carol'ın ona önermiş olduğu Avrupa gezisine devam etmek için bir mektup yazmış olduğunu ispatlıyor.¹² Diğer yandan, Milton bir röportajda ilk olarak bir filmi 1906 yılında Bükreş'te görmüş olduğunu ve ertesi gün kardeşinin bir kamera alma hayali kurmaya başladığını belirtir.¹³

Makedonya Sinematek'i Manaki Kardeşler'in bırakmış oldukları filmlerin sayısı ile ilgili yayımlarında tutarsızdır. Örneğin, bir katalogda¹⁴ *Makedonya'da Bakan İstrati'nin Ziyareti (Poseta na ministerot Istrati vo Makedonija)* isimli filmi 216 metre uzunluğunda bulabiliriz. 2013 yılında yaptıkları DVD'de bu film üç ayrı filme dönüşür: *Romanya Delegasyonu Bitola'yı Ziyaret Ediyor (Romanska delegacija vo poseta na Bitola)*, *Romanya Delegasyonu Gopes'i Ziyaret Ediyor (Romanska delegacija vo poseta na Gopes)* ve *Romanya Delegasyonu Resen'i Ziyaret Ediyor (Romanska delegacija vo poseta na Resen)*. Bu, Romanya Film Arşivi'nde muhafaza edilen ve Manaki Kardeşler'in kendilerinin *Türk Makedonyasına Bir Seyahat (Excursie în Macedonia turcească)* ismini verdikleri 1911 tarihli aynı filmidir. Jeneriğin ve ara görüntülerin Rumence olduğu düzenlenmiş kopya 168 metre uzunluğundadır.¹⁵

Bitola'da yer alan Ulusal Arşivler, 5,000'den fazla fotoğrafa ve Yanaki'nin Paris'ten aldığı Bioscope Camera no.300'e sahiptir.

Romanya Film Arşivi'nde Manaki Kardeşler tarafından yapılmış iki kurgulanmış film bulunabilir. Jenerikler ve açıklayıcı ara görüntüler, 20'inci yüzyılın karakteristiği olan sentaksıyla birlikte Rumen dilindedir. Filmler, 160 ve 168 metre uzunluklarındaki *Pindus'taki Vlakların Yaşamlarından Görüntüler (Scene din viața aromânilor din Pind)*¹⁶ ve *Türk Makedonyasına Bir Seyahat ((Excursie în Macedonia turcească)* isimli filmlerdir. Makedonya Sinematek'i her bir makaranın kendi başlığına sahip bir film olduğunu düşünürken, aslına bakılırsa ilki bu filmde epizotlar hâline gelmiş olan orijinal altı makaranın içeriğini yeniden üreten kurgulanmış materyaldir. Epizotlar şunlardır: *Bir Vlak Panayırından Şölen Sahnesi (O scenă de petrecere la un bâlcu aromânesc)*, *Pindus'ta Vlaklarla Birlikte Yapılan Ulusal Çember Dansı (Hora națională la aromânii din Pind)*, *Veria'daki Vlaklarla Yortu Kutlaması (Serbarea Bobotezei la aromânii din Veria)*¹⁷, *Vlak İlk Öğreniminden Bir Sahne, Abella Köyü, Epirus (O scenă din învățământul primar aromânesc. Comuna Abella. Epir)* ve *Pindus'ta Vlak*

12 The Creation of the Manaki Brothers, s.68.

13 "Romanya'nın başkentinde, İngiltere ve Fransa'da <hareketli> fotoğraflar yapan kameralar satıldığını öğrendik. O zamanlar bizim için bu türden bir haber inanılmaz hatta akıllara ziyandı. Ancak kısa bir film gösterimi izlediğimiz için bundan kuşku duymadık. İnsanlar kukla gibi gözüküyorlardı, hareketleri âdeta burunları ve ellerinden sicimlerle bağlanmış gibi sarsaktı. Bu durum, bu sihirli güç tarafından sarhoş edilmemizi, ona esir olmamızı ve onun tarafından büyülenmemizi engellemedi. Yanaki hemen Bitola'ya beraberinde bir kamerayla gelme düşüncesinden kurtulamıyordu. Rüyasında bile onun için yanıp tutuşuyordu. Ben eve döndüm ancak o bir Bioscope kamera almak için Londra'ya gitti". Bkz. Dimitar Dimitrovski – Takets s.18.

14 Katalog na natsionalniot filmski fond 1905-2000, s. 4.

15 Silvia Borcan, Bujor T.Rîpeanu, s. 10.

16 Silvia Borcan, Bujor T.Rîpeanu, s. 132.

17 Veria aynı zamanda Ber (Makedonca) veya Karaferye (Türkçe) olarak adlandırılır. Bkz: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Karaferye>. [12 Ekim 2017].

*Kadınlarının Ev Yaşamı (Viața casnică la aromâncele din Pind)*¹⁸ Her bir çerçevenin alt kenarında Rumence olarak şunu okuyabiliriz: “‘F-ții Manakia. Pindo-Balkan Film’”. Bunun tercümesi şudur: “Manaki Kardeşler, Pindo-Balkan Film”.

Türk Makedonyasına Bir Seyahat (Excursie în Macedonia turcească) isimli film de altı epizottan oluşmaktadır ve Rumence açıklayıcı görüntülere sahiptir ancak bu filmde *Pindus'taki Vlakların Yaşamlarından Görüntüler* isimli filmde olduğu gibi yapımcıların ya da stüdyonun ismi belirtilmemiştir:

1. Bitola Kasabasından önceki Pelagonya Ovasında; Süvarilerin Öncüleri, Ziyaretçilerle ve Bagajlarla Dolu Arabalar
2. Ziyaretçilerin Türk Yetkililer ve Bitola'daki Hıristiyan Topluluklar Tarafından Seyir Mesiresinde ve Birlikte Kabul Edilişleri.
3. Resen'e Giden Yol.
4. Ziyaretçilerin Niazi Bey Tarafından Memleketi Resen'de Kabul Edilişleri.
5. Bukova Semeri'nin Yukarısındaki Ormanlık Yol.
6. Ziyaretçilerin Selanik'e Gitmek Üzere Ayrılışları. Bitola Demiryolu.

Eski Rumen sineması uzmanlarından ve kataloğun ortak yazarlarından olan Bujor T. Rîpeanu'nun Ion Voinescu isimli yapımcı üzerine kuşkuvarını ifade etmiş olması ilginçtir.¹⁹ 1994 senesinde Üsküp'te Makedon sürümü izledikten sonra filmin yapımcılarının Manaki Kardeşler olduklarını ispatlayabildim. Ion Voinescu, Rumen delegasyonunun resmi fotoğrafçısıdır ve iki kardeş Voinescu ile olasılıkla birlikte fotoğraf ödülü aldıklarında tanışmışlardır. Elimizdeki bilgiye göre, Voinescu ilk filmini 1913 yılında İkinci Balkan Savaşı esnasında çekmiş: *Rumen Ordusunun Bulgaristan'daki Operasyonu (Operațiunea armatei române în Bulgaria)*.

Romanya'daki birçok kurum ve özel koleksiyoncu, onların fotoğraflarını ve içinde “etnografik içeriğe sahip filmler satıyoruz” yazan tanıtlarını yayımlamış olan kitap ve dergilerin yanı sıra, Manaki kardeşler tarafından hazırlanmış olan fotoğraflar ve kartpostallara sahipler. Romanya Akademisi Kütüphanesi Yanaki tarafından 1906 yılında bağışlanmış olan fotoğraf albümlerine sahiptir: “Makedonya'dan Yüzler ve Manzaralar” (Chipuri și vederi din Macedonia), “Rumen Yerleşimlerinden Manzaralar, Yüzler ve Sahneler (1906)” (Macedonia. Vederi, figuri, scene din aşezările românești), “Türkiye'den Vlak Eğitim Kadrosu” (Corpul didactic aromânesc din Turcia), “Makedonya. 1900'lerde Rumenler Tarafından İskân Edilmiş Bölgelerden Türler, Kostümler ve Görünümler” (Macedonia. Tipuri, costume și vederi din regiunile locuite de români pe la 1900), “Makedonya'dan Manzaralar ve Hatıralar. 10 Temmuz 1908” (Vederi și amintiri din Macedonia. 10 iulie 1908). Albümler Romanya Akademisi'ne Yanaki tarafından 29 Haziran 1907 tarihinde bağışlanmışlardır.

18 Makedonya Sinematek'i bu epizotları şu ayrı filmler olarak düşünüyor: Veria'da Panayır (Panagur vo Ber), Vlak Çember Dansı (Vlashko oro), Yortu (Voditsi), Açık Havada Okul (Uchilishte na otvoren prostor) ve Dokumacılar (Predilki). Aslında Büyükanne Despina'yı da ekleyebiliriz. Bkz: http://www.imdb.com/name/nm1046054/?ref_=nv_sr_1 [12 Ekim 2017].

19 Silvia Borcan, Bujor T.Rîpeanu, s. 10.

200'ün üzerinde fotoğraf, Bükreş'teki Rumen Köylüsü Müzesi koleksiyonunda cam plakalarda muhafaza edilmiştir. Müzenin ilk direktörü olan Alexandru Tsigara-Samurcas, bunları 1906 yılında Yanaki Manaki'den satın almış.

Rumen gazetesi *Universul*, 1093 yılında, bazı açıklayıcı bilgilere göre olay yerinde çekilmiş ve özellikle Aziz Elias Ayaklanması dahil olmak üzere Balkanlar'daki olaylara atfedilmiş reproduksiyon fotoğraflarından oluşan bir dizi illüstrasyon yayımladı. Onlardan biri olan ve 77. sayıda 20 Mart 1903 Perşembe günü yayımlanmış olan "Hora nationala a aromanilor din Avdella, din Macedonia" (Makedonya, Avdella'da Aromanların Milli Çember Dansları) şu açıklamaya sahiptir: "Avdella köyünden Aroman bir fotoğrafçı olan Bay Manaki tarafından olay yerinde çekilmiş bir fotoğraftan yeniden üretilmiş olan bugünkü illüstrasyonumuz, Avdella'daki bir grup Aromanı milli çember danslarını yaparken temsil ediyor". Rumen fotoğraf tarihçisi olan Constantin Săvulescu, bunun Romanya'da işlenerek basılmış ilk fotoğraflarından biri olduğunu düşünüyor.²⁰ Ayrıca, Romanya'da çinkografi ile yeniden üretilmiş ilk fotoğrafın da Sidoli Sirki'nin yazmanı olan D.Theodorescu'nun 1909 yılında çekilmiş ve yine *Universul*'da basılmış olan portresi olduğunu belirtiyor. Bir sanat baskısı araştırmacısı olan Mircea Tomescu'ya göre, 1902 senesinde Romanya'da beş adet taş baskı stüdyosu, iki çinkografi atölyesi ve temelde ahşapla çalışan 17 gravürcü bulunmaktaydı.

Universul'a daha yakından bakıldığında, Manaki Kardeşler tarafından çekilmiş fotoğrafların en az iki farklı reproduksiyonunun daha olduğunu fark edebiliriz: 61. sayı 4 Mart'ta "Makedonya Bitola Kasabası" ve 76. sayıda 19 Mart'ta "Makedonya, Rumen Avdella Köyü". Bu iki illüstrasyon, Manaki Kardeşler'in Romanya Akademisi albümlerinde yer alan fotoğraflarıyla dikkat çekici bir biçimde benzerlik göstermektedir. Yanaki'nin fotoğrafları kendisinin Bükreş'e getirmiş olmasından ziyade bu fotoğrafları postalamış olması daha akla yatkındır. İzah edilebilir sebeplerle sahiplerine dair bir bahis olmasa da, çatışma bölgesinden raporların yanı sıra fotoğraflara ilişkin açıklamalar önemlidir. Esasen başlangıçta Aziz Elias Ayaklanması'nı üzücü bir olay olarak sunduğu gerçeği nedeniyle *Universul*'un "muhabirinin" açık bir biçimde bir Vlak olduğunu varsayabiliriz; daha sonra isyanın nedenine ilişkin sempatisi ve aynı zamanda da tarafsız ve doğru bilgisi hissedilebilir. 1903 olaylarına ilişkin diğer Rumen mecmualarında yer alan bilgi diğerlerine kıyasla daha az detaya sahiptir. Bu açıdan, *Universul*'da yer alan diğer fotoğraflar (açıklamalara göre) şunları gösterir: "101. sayıda Ipek'teki (Eski Sırbistan, şimdiki Kosova) Arnavutlaştırılmış Sırpların Kostümü", 59. sayıda "Selanik Vilayetindeki (Makedonya) Bulgar Köylüler", 80. sayıda "Arnavut Bir Kız", 60. sayıda "Hristiyan Arnavut Bir Kadın", 95. sayıda "Manastır Vilayetindeki (Makedonya) Sırp Köylüler, 95.sayıda "Evlere Saldıran Makedonyalı İsyancılar", 78. sayıda "Bulgar Birlikleri Tarafından Yakalanan Makedon İsyancılar" ve son olarak 26. sayıda "Türklerin Makedonya'daki Eylemleri". Bunların dışında Makedonya'daki yedi bölgenin farklı 11 fotoğrafı bulunmaktadır. Ayrıca Epirus, Yunanistan, Sırbistan, Kosova'dan fotoğraflar, Osmanlı yüksek yetkililerinin fotoğrafları ve bunların yanı sıra Makedonya, Epirus ve Kosova'daki dini anıtların fotoğrafları bulunmaktadır. Ocak-Şubat döneminde, Makedonya'daki Aziz Elias

20 Constantin Săvulescu, s. 11.

Ayaklanması'nın haberleri ve illüstrasyonları ile yalnızca İtalyan-Türk savaşı, Sırp kralı ve kraliçesine yapılan suikast gibi Balkanlar'da gerçekleşen olaylar ve aslında Balkanlar'ın dışında yer alan bir olay –Güney Afrika'daki Boer Savaşı– rekabet eder. Yazarların Türk misillemelerine atıfta bulundukları anın istisnası dışında açıklamalar-daki tarafsızlık fark edilebilir. Daha şaşırtıcı olarak, büyük bir tarihsel beklenti kapasitesine işaret ettikleri için Arnavutlar ve Kosova'daki Arnavutlaştırılmış Sırp lar ya da Makedonya'daki Müslüman Bulgarlar (Pomaklar) arasında ayrımlar bulunmaktadır ve yazılarda da İç Makedonya Devrimci Örgütü (VMRO) temsilcileri ve Bulgarlar arasında bir ayrım bulunmaktadır. Birçok kişi için bu türden ayrımlar üçüncü milenyumda dahi pek açık değildir fakat bir Vlak bu ayrımları daha henüz 1903 yılında yapabilmıştır! Ne yazık ki “Makedonya'daki emsalsiz muhabirin” ismini bilmiyoruz fakat en azından kısmen fotoğrafların Manaki Kardeşler'e ait olduğunu bildiğimiz için muhabirlerin ya da en azından savaş fotoğrafı gazetecilerinin onlar olduklarını varsaymak çok fazla riskli değildir.²¹

Koleksiyonumda, 1907 yılında Paris'te Yanaki Manaki tarafından basılmış albüm bulunmaktadır: “Makedon-Rumen Etnografik Albümü, Aromanların Türleri, Kostümleri ve Köyleri (Albumul etnografic macedo-român. Tipuri, porturi și localități ale aromânilor).²²

Yugoslavya Sinematek'inin birincil varisi olan Sırbistan Sinematek'i, koleksiyonunda Manaki Kardeşler tarafından yapılmış pek çok filmin güvenli kopyalarına sahiptir. Makedonya Sinematek'i ancak 1974 yılında finanse edilmiştir. Bu koleksiyon aynı zamanda Milton'ın konuşurken görülebileceği yegâne film olan *Kamera 300* isimli belgeselin (1958 yılında Hırvat yönetmen Branko Ranitovic tarafından yönetilmiştir) negatifine de sahiptir. Manaki Kardeşler tarafından çekilmiş ve Yugoslavya dergilerinde yayımlanmış olan pek çok fotoğraf birçok kütüphanede bulunabilir.

Voyvodina'daki Vrsac isimli küçük kasabada yer alan Bocsan ailesi, Milton Manaki tarafından öğretmen Nicolae Bocsan'a 1951 yılında yazılmış bir mektuba sahiptir. Bu mektup önemlidir çünkü Rumence yazılmıştır ve Milton mektupta Rumen olduğunu ve Rumen kültürüne ilgili duyduğunu yazmaktadır. 1951 yılında mektubu gönderdiği sırada, Romanya ve Yugoslavya arasındaki ilişki Romanya Komünist lideri Gheorghe Gheorghiu Tito'yu bir Batı ajanı olmakla suçlaması ve Stalin ile Tito arasında yaşanan çatışma nedeniyle gergindi. 6 Şubat 1951'de, *Libertatea*²³ gazetesinde Nicolae Bocșan'ın Branislav Nusic'e ait (1864-1938) “Kabine Bakanının Eşi” isimli oyununu Rumence olarak Rumen lisesinde sahneleyeceğini okuduğunda, Milton öğretmen Bocșan'a şunları yazdı: “Ben bir Rumen'im ve Rumenlerin kültür bakımından ilerleme kaydettiklerini gördüğümde ve okuduğumda memnuniyet duyuyorum ve yüreğim sevinçle doluyor”. Aynı mektupta Branislav Nusic'in bir fotoğrafını yolladı ve Nusic ile 1912 yılında Nusic Bitola Sırp konsolosluğunda yazmanken tanıştığını yazdı.

21 Marian Țuțui, s. 26-17.

22 Vlaklar aynı zamanda Makedon-Rumen ya da Aroman olarak adlandırılır. Onlar kendilerini Aromâni olarak adlandırırlar.

23 *Libertatea*, Yugoslavya, Voyvodina'daki Rumen azınlığın gazetesiydi. 1945 senesinden sonra Yugoslavya, Yunanistan ve diğer Balkan ülkelerindeki tüm Vlak dergileri ve gazeteleri varlıklarına son verdiler. Dolayısıyla 1951 senesinde Milton'ın okuyabildiği tek Rumence mecmua buydu.

Nusic'in "saf bir Rumen köyü olan Klisoura'dan bir Rumen çiftin" oğlu olduğunu ekledi.²⁴ Mektubun sonunda gururlu bir şekilde "sultanla ilgili filmim Yugoslavya'nın her yerinde gösterildi" diye belirtiyordu. Mektubu "Milton Manaki" diye imzaladı.²⁵

Yunanistan'da Manaki Kardeşler'in orijinal görüntüleri bulunamıyor. Yalnızca özel koleksiyonlarda yer alan fotoğraflar ve kartpostallar bulunabiliyor.

Manaki Kardeşler tarafından üretilmiş olan fotoğraflar ve kartpostallar muhtemelen diğer Balkan ülkelerinde ve Balkanlar'ın dışında da bulunabilirler. Örneğin, Alman süreli yayınının *Dreizehnter Jahresbericht für Rumänien Sprache (Rumen Dili Üzerine Dresden Raporu)* isimli sayısı, Alman dilbilimci Gustav Weigand tarafından Rumen diyalekti üzerine yazılmış ve çeşitli fotoğraflarla örneklenmiş makaleleri içeriyor. 1907 senesindeki "Bulgaristan'daki Rumenler ve Aromanlar" (Rumanen un Aromunen in Bulgarien) isimli çalışması Manaki Kardeşler'in tanıyabilmiş olduğum en az bir fotoğrafını içeriyor.²⁶

Sonuç

Manaki kardeşler belirli bir noktaya kadar ulusal bir kültüre ait olmuş olsalar da –Rumen ve Yunan değilse Makedon kültürüne–, Balkanlar'a ait oldukları büyük bir kesinlikle söylenebilir. Bunun nedeni yalnızca Balkanlar'daki sınırların sıklıkla değişmiş olması ve Manaki Kardeşler gibi insanların yaşamları boyunca en az üç tane vatandaşlığa sahip olmaları değildir. Bunun nedeni aynı zamanda sinemanın başlangıçta ulusal bir fenomen olmaması, sessiz olduğu için herhangi bir dile bağlı olmaması ve sinemanın bir çok öncüsünün bir ülkeden diğerine yolculuk etmiş olmasıdır. Galiba Manaki Kardeşlerin *avant la lettre* Avrupalı sanatçılar olduklarını iddia edebiliriz.

Geçtiğimiz yüzyıl bize diğerlerinden yalnızca kronolojik olarak değil ama aynı zamanda ışığa duyarlı filmin aralarında Manaki Kardeşler'e de ait olan görüntüleri de saklamış olması nedeniyle daha yakındır. Balkanlar'da savaşlar sürdürdüler, sınırlar çizdiler ve hükümdarların hoşlarına giden tarihler yazdılar ancak gümüş nitrat üzerinde yer alan bazı fotoğraf ve görüntüler büyükanne ve büyükbabalarımızın, geçmişimizin görüntülerini doğrulukla muhafaza ettiler. Zaman, acayip bir antikacıdır: Geçmişte bireyler tarafından düzenlenmiş olan birçok fotoğraf şimdi patrimonial varlıklardır; 80-90 sene öncesinin gösteriştense uzak filmleri birçok insan tarafından, çokça parayla yapılmış ve sanatsal gösterişe sahip filmlerden daha değerlidirler. Milenyumlar ölçeğinde bakıldığında, belki de Manaki Kardeşler nesillerine 20'inci yüzyılın en az Herodot ya da Strabo kadar önemli bir görüntüsünü bırakmışlardır. Ne var ki, onların fotoğraflarına bakarken ya da filmlerini izlerken bizi etkileyen şey, onların sözcüğün her iki anlamıyla da Balkanlar'da hareket eden şeylere ilişkin ilksel bir görüye sahip olmalarıdır.

24 Milton, pek çok tarihçi ve dilbilimci gibi Vlakları Rumen olarak görüyordu.

25 Mektubun bir kopyasını alıcısıyla tanışmış olan film yönetmeni Pompiliu Gâlmeanu'dan aldım.

26 Marian Țuțui, s. 27.

Kaynakça

- Borcan, Silvia, Rîpeanu, Bujor T. (1981), Catalogul filmelor documentare românești 1897- 1948, Bucharest: Arhiva Națională de Filme.
- Boussinot, Roger (1967), L'Encyclopédie du cinema. Paris: Bordas.
- Christodoulou, Christos K. (1997), The Manaki Brothers. The Greek Pioneers of the Balkanic Cinema. Thessaloniki: Thessaloniki Organization for the Cultural Capital of Europe.
- Cinematheque Presents DVD of Remastered Manaki Brothers' Movies, 25 Ekim 2013, <http://www.mia.mk/en/Inside/RenderSingleNews/61/132099467>. [Erişim: 12 Ekim 2017].
- Corciovescu, Cristina, Bujor T. Rîpeanu, Bujor T. (1989), Secolul cinematografului. Bucharest: Editura Științifică și Enciclopedică.
- The Creation of the Manaki Brothers (1996), Skopje: Matitsa makedonska.
- Dimitrovski- Takets, Dimitar (1977), Manaki i Bitola, Bitola: Rabotniceskijot univerzitet Krste P. Misirkov.
- Galatissis, Takis (2017), Αφοι Μανάκια - Οι Κλεισουριώτες που ξεκίνησαν την κινηματογράφηση στα Βαλκάνια!
<http://oladeka.com/2017/08/αφοι-μανάκια-οι-κλεισουριώτες-που-ξεκ/>. [Erişim: 12 Ekim 2017].
- Hâciu, Anastase- (1936), Aromânii. Comerț, industrie, arte, expansiune, civilizație. Focșani: Tipografia Cartea Putnei.
- Katalog na natsionalniot filmski fond 1905-2000 (2001). Skopje: Kinoteka na Makedonija.
- Milton Manaki Biography, : http://www.imdb.com/name/nm1046054/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. [Erişim: 12 Ekim 2017].
- Săvulescu, Constantin (1985), Cronologia ilustrată a fotografiei în România. Perioada 1834-1916, Bucharest.
- Stardelov, Igor (2003), Manaki. Skopje: Kinoteka na Makedonija.
- Țuțui, Marian (2010), Frații Manakia și imaginea Balcanilor. București: Noi Media Print.
- Xoxha, Abbas (1994), Art i shtate ne Shqiperi, Tirana: Albin.

Film Araştırmalarında Gazete İlânlarının Rolü

Kaya ÖZKARACALAR

Gazete arşivlerinin giderek dijitalleştirilmesi ve onlara çevrimiçi erişim, film tarihi çalışmaları için mühim, yeni araştırma kanalları açmaktadır. Bu yazının ilk kısmında, gazetelerdeki film ilânları ve sinema gösterim programlarını incelemenin potansiyel yararları genel hatlarıyla tartışılacak, ikinci kısımda ise Türkiye’de film dağıtım tarihinin özel bir dönemine dair bir değerlendirme, o dönemde çıkan bir gazetede ki film ilânları analiz edilerek ortaya konulacaktır.

Sözde “dijital devrim”in bir neticesi, gazete arşivlerinin dijitalleştirilmesi olmuştur. Dijital devrimin en aşikâr ve dolayısıyla en çok tartışılan tesiri, bir yandan basılı gazete tirajının azalması ve bu gazetelerin çevrimiçi yayın gelirlerine günbegün daha çok bel bağlaması, öte yandan sadece internette ortaya çıkan diğer haber şirketlerinin dışı dokunur bir kitleyi cezbetmesiyle basılı medyaların küçülmeye gitmesiye, gazetelerin önceki basılı nüshalarının dijitalleştirilmesi de tüm dünyada yükselişe geçmiştir. Bazı gazeteler şimdiye dek bu trende ayak uydurmaktan kaçınırken, birçoğu arşivlerini dijitalleştirmiş ve çevrimiçi kullanıcılar için ya ücretsiz ya da ödemeli servislerin bir parçası olarak yararlanılabilir hâle getirmişlerdir. Bunun yanında, tek bir ücret karşılığında çeşitli gazetelerin arşivlerine topluca erişim sunan birçok web sitesi, en önde geleni newspapers.com olmak üzere, ortaya çıkmıştır.

Türkiye’de kimi üniversite kütüphaneleri bazı tarihî gazetelerin, sınırlı dönemleri kapsayan kısmî arşivlerini dijitalleştirmiştir. Günümüz gazetelerinin neredeyse hepsinin çevrimiçi sürümleri varken, bu zamana kadar *Cumhuriyet* ve *Milliyet* dışında hiçbir birikmiş arşivlerini dijitalleştirmemiştir. 1924’te kurulan, Türkiye’nin en eski ve hâlâ basılan gazetesi *Cumhuriyet*, 1930’a kadar uzanan birikmiş eski sayılarını dijitalleştirmiştir, ki bu Türkiye’de Arap alfabesi yerine Latin alfabesinin kabul edildiği zamana denk düşer. *Cumhuriyet*’in çevrimiçi arşivi, küçük resimler temin eden gelişmiş arama seçeneklerini ücretsiz olarak sunuyor, fakat tüm haber içeriğine erişim içerik başına ya da çeşitli abonelik seçeneklerinin bir parçası olarak ödeme gerektiriyor. Diğer taraftan *Milliyet*, günlük gazete olarak kurulduğu 1950’ye dek uzanan arşivini basitçe, bir email adresiyle kaydolan herkese ücretsiz olarak sunuyor.

Arşivlere çevrimiçi erişim sadece, halk kütüphanelerine ya da gazetelerin kendi merkezlerine gidip zaman geçirmek yerine araştırmacının kendi evi veya ofisinden arşivlere kolayca erişimini sağladığı için değil, aynı zamanda ve daha çok, anahtar kelime gibi dijital arama mekanizmaları sayesinde, araştırmacıya aradığı verilere ulaşabilmek için daha etkin arama deneyimi sunması açısından da elverişlidir. Her ne kadar böylesi arama mekanizmaları, dijitalize edilmiş basılı materyalin kimi bölümleri fiziksel olarak bozulduğunda, örneğin solduğunda veya daha az bilinen tipografi ve fontlarla basıldığında, ilgili haber içeriklerini ıskalayabildikleri için henüz mükemmel değillerse de, çevrimiçi aramanın faydaları kesinlikle, basılı sayfaların üzerinden gitmenin faydalarına ağır basar, özellikle araştırılan tarihsel sürenin kapsamı ve

dolayısıyla araştırılan nüsha sayısı büyük olduğu zaman. Gazete arşivlerine çevrimiçi erişim, film tarihi çalışmaları için de önemli yeni araştırma kanalları açmaktadır. İlk olarak bunun en bariz yararı, şimdiye dek günümüz araştırmalarının radarına girmemiş, sinemayla ilintili haber içeriklerine, röportajlara ve film eleştirilerine ulaşmaktır. Gelgelelim, gözden geçirilecek böylesi, son derece çeşitli ve genel materyalin yanı sıra gazeteler, daha kendine özgü ve birbiriyle ilişkili türde, film tarihi araştırmaları için azami öneme haiz iki materyal daha içerirler: sinemalarda gösterilen ve aynı zamanda "gelecek" programda gösterilecek filmlerin özgün ilânları ile sinemaların ve bu sinemalarda gösterilen filmlerin gazeteler tarafından derlenmiş genel gösterim programları.

Kuşkusuz, filmler için hazırlanan gazete ilânları her şeyden önce, ilânlarında ön plana çıkan sloganların, illüstrasyonların veya fotoğrafik karelerin incelenmesi vasıtasıyla bu filmlerin gösterime girdikleri zamanda nasıl tanıtıldığına dair kavrayışlar kazandırır. Filmlerin gazete ilânlarının incelenmesi yoluyla yürütülen araştırmaların bu yönünün, film posterlerinin incelenmesi yoluyla da yürütülebileceği doğrudur. Gelgelelim, birçok vakada filmlerin gazete ilânlarının görsel (illüstrasyonlar, ön plana çıkan fotoğrafik kareler) ve metinsel (göze çarpan sloganlar, vb.) materyalleri, posterlerindekiyle özdeş değildir ve dolayısıyla ekstra malzeme sağlarlar.

Buna ilaveten ve daha da önemlisi, filmlerin gazete ilânlarının, posterlerde yer almayan kendine özgü üç niteliği vardır ve bu sayede gazete ilanları film posterlerine nazaran daha mühim bir içgörü kazandırır. İlk olarak, ki filmler için tasarlanan gazete ilânlarının en aşikâr yönüdür, ilânlar çoğunlukla sözü edilen filmin gösterildiği sinemalara, hatta ekseriyetle gösterim saatlerini de içererek, yer verirler. İkincisi, gazete ilânları boyutları açısından çeşitlenir ve bir film için hazırlanmış ilânın boyutu, o filme dağıtımıcılar tarafından yapılan tanıtımın ölçeğini hatırı sayılır derecede gösterir. Ve son olarak tüm bunların yanında, doğası gereği tarihli günlük gazetelerde basılmış olmaları sayesinde gazete ilânları, tam da yayımlandıkları güne tarihlenmiş olmanın ayrıcalıklı özelliğini taşırlar; öte yandan film posterleri nadiren tarihlidir ve tarihlen-dikleri ender durumlarda, basılı tarihler sadece basıldıkları yıla atıfta bulunurlar.

Bu son boyuta bir kenar notu mahiyetinde eklenebilir ki, gazete ilânları ve gösterim programlarının araştırılması tarihsiz posterleri tarihlemeye de yardım eder. Örneğin, *Son of Frankenstein*'ın (1939) *Frankeştainin İntikamı* adıyla Türkiye çıkışlı bir posterini mevcuttur. Dikkatli bir inceleme, posterin 1939'dan ya da 1940'ların ilk yıllarından gelebileceği gerçeğini su yüzüne çıkarır, çünkü poster yalnız 1950'lerde faal olmuş bir şirketin, Milli Film'in logosuna Türk dağıtımıcı olarak yer vermiştir. Gelgelelim, salt posterin incelenmesi vasıtasıyla, filmin gösterime girişinin kesin tarihine, sözü edilen filmin gecikmiş bir ilk gösterim tarihine sahip olup olmadığına yahut sözü edilen posterin sadece yeniden gösterime girdiği zamana tekabül edip etmediğine karar verilemez. Bu sorular, *Cumhuriyet*'in çevrimiçi arşivindeki film ilânları ve gösterim programları araştırılarak yanıtlanabilir: gazete ilanları ve gösterim programları *Son of Frankenstein*'ın Türkiye'de ilk kez ABD'deki gösteriminden on bir ay sonra *Frankeştain'in Oğlu* adıyla 11 Kasım 1939 tarihinde gösterime girdiğini ve *Frankeştainin İntikamı*'nın ise 1950'lerdeki gösterim için yeniden verilmiş bir ad olduğunu göstermektedir.

Ayrıca gazetelerdeki film ilanları ve özellikle sinema-film gösterim programları, Türkiye'deki ve Türkiye gibi tarihin birçok uzun döneminde, sadece sinemanın başlangıcına ilişkin en erken dönemde değil, 1980'ler gibi görece oldukça yakın dönemlerde de, gişe hasılat verileri mevcut olmayan diğer ülkelerdeki film tarihi araştırmaları için ekstra bir alan açmaktadır. Türkiye'de gişe hasılatlarının sistematik olarak derlenmesi, ABDli büyük şirketlerin Türkiye pazarına doğrudan dağıtımçı olarak girişiyle birlikte, ancak 1980'lerin sonlarında başladı. Bundan önce, yıllık toplam ulusal seyirci rakamları sadece 1970 yılı için ve 1978'ten itibaren mevcuttur. Ayrıca, İstanbul için yıllık toplam seyirci rakamları 1929'dan 1967'ye uzanan bir müddette mevcuttur. Söz konusu olan sadece herhangi bir numerik verinin uzun dönemler boyunca, 1968-69 ve 1971-77 yılları arasında, noksan olması değildir, aynı zamanda mevcut yıllık rakamlar, söylendiği gibi, toplam yıllık rakamlardır; yani her bir film için ayrı ayrı seyirci rakamları 1980'lerin son yıllarına kadar mevcut değildir.

Türk gazetelerindeki sinema-film gösterim programlarının titiz bir incelemesi, böylesi bir verinin yokluğunu kısmen telafi edebilir. Bir filmin kaç sinemada ve kaç kafta gösterildiğinin gazete ilânları ve gösterim programları aracılığıyla diğer filmlerle kıyaslamalı olarak incelenmesi, her bir filmin popülerlik derecesini ve piyasadaki genel dağıtım modellerini kavramak için bazı içgörüler kazandırabilir. Fakat böylesi bir çalışma, ciddi kısıtlara da sahiptir. İlk olarak, birçok durumda, dijital arşivler bahsedilen gazetelerin sadece İstanbul baskılarını içermektedirler ve bu yüzden, yalnız İstanbul'daki sinemaların gösterim programlarını sergilerler. Ayrıca, gazete gösterim programlarının, İstanbul'daki tüm sinemaları fiilen kapsama anlamında eksiksiz olduğuna dair bir garanti elbette yoktur.

Bunun yanı sıra, *Milliyet*'teki gösterim programları gözden geçirilerek yapılan bir araştırma, gösterim programlarının 1978'den itibaren bu gazetede yer almadığını gösterir, hangi filmin hangi sinemada gösterildiğine dair bir yönlendirme sağlamak için sadece film ilânlarını bırakarak; ki 1980'lerin ikinci çeyreğinde neredeyse tamamen yok olup, yine 1980'lerin son yıllarında tekrar ortaya çıkan ilânlar da, boyut ve sayıca küçülmüştür. Bu eksikliğin kendisi Türkiye'de bu dönemde sinemanın krizi ve çöküşünün bir göstergesi hâline gelir; 1980'lerin ikinci çeyreğinde film ilânlarının küçülmesi ve nihayetinde kaybolması, Türkiye'de videonun yükselişi ile eş zamanlıdır ki bu fenomen aynı dönemin gazetelerindeki ilgili haber içeriklerini ve video ilânlarını inceleyerek de gözlemlenebilir.

Bir Vaka Analizi: 1970'ler Türkiye'sinde Büyük Bütçeli Hollywood Filmlerinin Yokluğu, Türkiye Pazarına 1979-82 Yılları Arasındaki Gecikmeli Girişleri ve Bu Yeniden Canlanmanın Ardından Gelen Çöküş

Bu yazının geri kalan kısmında büyük bütçeli Hollywood filmlerinin 1970'ler Türkiye'sindeki yokluğunun, bu filmlerin Türkiye pazarına 1979-82 yılları arasındaki gecikmeli girişinin ve bu kısa yeniden canlanma döneminin ardından gelen çöküşün ana hatlarını, bu dönemde çıkan *Milliyet* gazetesindeki film ilânlarını gözden geçirerek ele alacağım. Bu çalışma elbette sadece gazete arşivlerinin incelenmesine yaslanmayacak, aynı zamanda gazetelerdeki film ilânlarının incelemesiyle edinilen veri ve içgörülerin hâlihazırda mevcut bilgilerle birbirine nasıl temas ettiğini, Türkiye film

piyasasının tarihindeki bu dönemlere dair mevcut bilgi boşluklarını nasıl doldurduğunu veya mevcut bilgileri nasıl derinleştirip genişlettiğini de gösterecek.

Batılı ülkelerle kıyaslandığında Türkiye, televizyon sistemlerinin haneye nüfuz etmesi açısından geç kalmış bir ülkeydi. Televizyon yayıncılığı İstanbul'da 1971'de başladı, fakat o zamanlarda dâhi yayınlar yalnız günde birkaç saatle değil, aynı zamanda haftanın birkaç günüyle sınırlandırılmıştı. Hafta boyu yayınlar, tüm gün olmasa da, ancak 1974'te başladı. Türk film tarihi yazımında, televizyonun seyircileri, özellikle aileleri sinemadan çekerek sinemaya gitme edimine olumsuz bir etkisi olduğu genel bir kabuldur. Sağduyuya dayalı bu argüman hâlâ niceliksel olarak açıklığa kavuşturulmayı beklerken, başlangıçta ithal edilip sonradan ulusal olarak da üretilen *sexploitation* (seks-sömürüsü) filmlerinin Türk sinema perdelerinde aynı dönemde sergilenmeye başladığı da bir gerçek. "Aileler" televizyon izlemek için evde kalmayı giderek daha çok tercih etmeye başlamışken, *sexploitation* filmlerinin bir boşluğu doldurduğunu varsaymak anlamlıdır. Eklenmelidir ki ülkenin ekonomisinde tırmanan kriz ve bununla beraber sokaklarda artan politik şiddet, ailelerin "evde kalma" tercihi için aynı derecede önemli faktörler olabilmekteydi. Her ne olursa olsun, aynı dönemde Türkiye perdelerinde ana akım Türk filmlerinin de sürekli boy gösterdiği gerçeğinde açıkça görüldüğü üzere "aileler" sinemaları hemen ve topyekûn terk etmemişti (aslında, bugün şefkatle-hatırlanan popüler ana akım Türk filmlerinin birçoğu, örneğin *Hababam Sınıfı* serisi tam da, "seks filmleri" tarafından domine edildiği öne sürülen bu dönemdendir).

1970'lerin ortalarından itibaren Türkiye sinema salonları genel olarak, bir taraftan ulusal ve ithal *sexploitation* filmleri diğer taraftan ana akım Türk filmleri tarafından domine edilmişken, ABD'de aynı dönemde Hollywood'a yeniden can veren "büyük bütçeli" Hollywood filmleri Türkiye sahnesinde büyük ölçüde yoklardı: *The Exorcist* (1973), *The Sting* (1973), *The Man with the Golden Gun* (1974), *Jaws* (1975), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), *Rocky* (1976), *The Omen* (1976), *King Kong* (1976), *Star Wars* (1977) ve *Grease* (1978); bu filmlerin hepsi Türkiye'de 1970'lerde gösterime girememiş filmler olarak kaldılar. Çünkü ekonomik kriz koşulları, Türk lirasının devalüasyonu ve özellikle yabancı para birimlerinin kıtlığı, Türk film ithalatçılarının ABDli film ihracatçılarına olan borçlarını ödeyememelerine ve dolayısıyla "pahalı" ABD filmlerinin Türkiye'ye ithalatında fiilen bir kesintiye sebep olmuştu.

Bu dönemin *Milliyet* gazetesindeki film ilânlarına bakmak, Türk dağıtımçıların Türkiye'ye ithal edilmese de haklarındaki haberlerden bilinen Hollywood hitlerinin yokluğuyla başa çıkma amacındaki ilginç girişimlerini ortaya çıkarır. İyi bilinen, ya da daha çok kötü şöhretli bir örnek, yerel bir prodüksiyon olan ve Hollywood versiyonunun dayandığı orjinal romanın Türkçe çevirisinin ismini taşıyan, *The Exorcist* taklidi Şeytan'dır (1974). Gelgelelim film ilânları, ithal edilmemiş "ünlü" filmlerin ulusal taklitlerini üretmenin, Türk dağıtımçılarının özgün Hollywood hitlerinin yokluğunda sıklıkla başvurduğu tek numara olmadığını gösterir: bir çok durumda çoğunlukla Avrupa menşei farklı yabancı filmler ünlü Hollywood filmlerinin bizzat kendisiymiş izlenimi veren aldatıcı ilânlarla birlikte gösterime sokulmuştur. Örneğin Belçika yapımı *Au service du diable* (1971), Türkiye'de 1974'te gösterime girdiğinde Şeytanların Hizmetinde adı verilmiştir ki bahsedildiği gibi *The Exorcist* romanının Türkçe ismi olan "Şeytan" sözcüğü bu filmin gazete ilânlarında büyük harflerle

yazılmış hâldedir. Ayrıca sözü edilen filmin ihraç edilirkenki resmî İngilizce adı *The Devil's Nightmare* iken ilânda (*Exorcist's*) *Nightmare* olarak değiştirilmiş ve ünlü Hollywood yapımının özgün versiyonu olduğunu izlenimini güçlendirmek için ilânda söz konusu film “bütün dünyayı dehşetten titreten bir film” olarak lanse edilmiştir. Keza aslında kendisi de yapımcıları tarafından *Jaws*’ın popülaritesinden nemalanmak amacıyla çekilmiş düşük bütçeli bir Amerikan köpekbalığı filmi olan *Mako: The Jaws of Death* (1976) ve İtalyan köpekbalığı belgeseli *Uomini e squali*’nin (1976) her ikisi de 1976’da Türkiye’de vizyona girdiklerinde gazete ilanlarında *Jaws* olarak lanse edilmişlerdir. Bir diğer örnekse, orjinal adıyla 1962’de Türkiye’de zaten gösterime girmiş olan İngiliz dev goril filmi *Konga*’nın (1961) 1977’de *King Kong* adıyla tekrar gösterime sokulması durumudur; filmin bu dönemki gazete ilânı, özellikle bu film için dağıtımıcısı tarafından güçlü bir uğraş verildiğini ortaya çıkarır çünkü Türkiye’de o zamanlarda ender rastlanan bir uygulama olarak filmin biletleri peşinen ön satışa sunulmuştur.

Hollywood hitlerinin Türkiye sahnesindeki yokluğu, Türkiye’de 1979-80 sezonunda gösterime giren *Superman* (1978), *Avacı* (*The Deer Hunter*, 1978) ve *Kıyamet* (*Apocalypse Now*, 1979) filmleriyle son bulmuştu. Bu ani dönüşün nasıl gerçekleştiği araştırılması gereken bir konudur, çünkü ekonomik kriz hâlâ tam kapasite iş başındaydı. Her ne olursa olsun, sadece yeni Hollywood hitleri Türkiye’ye birkaç yıl gecikmeyle ulaşmaya başlamamış, aynı zamanda önceki on yıldaki hitler de gösterime girmiştir artık: 1980’de *Kehanet* (*The Omen*, 1976) ve *Star Wars* (1977), 1981’de *Şeytan* (*The Exorcist*, 1973), *Jaws* (1976), *Guguk Kuşu* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), *Altın Tabancalı Adam* (*The Man with the Golden Gun*, 1974), *Jaws* (1975), *Grease* (1978), 1982’de *Rocky* (1976). 1980-82 arası dönemde Türk film seyircilerinin, Fransız film seyircilerinin II. Dünya Savaşı sonrası yıllarda yaşadıkları söylenen deneyimin bir benzerini yaşadıkları söylenebilir: mahrum kaldıkları eski, önemli Hollywood filmlerine yoğun biçimde maruz kalma.

Bu dönemde Özen film gibi majör ithalatçıların artık iç pazara sel gibi akıttığı pahalı Hollywood ürünlerini elde edemeyen minör Türk dağıtımıcılar, 1970’lerde uyguladıkları eski numaralara başvurarak seyircileri baştan çıkarmaya çalışmışlardır. Mesela, *Jaws 2*’nin (1978) *Milliyet*’te 1981 yılında “gelecek program” olarak ilânı yapıldığında, İtalyan *Jaws* taklidi *L’ultimo squalo* (1981), *Son Jaws* adıyla aceleyle perdeye taşınmıştı.

Neticede, başat Hollywood ürünlerinin Türkiye sinemalarında 1979-82 yılları arasındaki ani çoğalışı, Türk filmlerine giden seyirci sayısı istikrarlı bir biçimde düşerken yabancı filmlere giden seyirci sayısındaki beklenmedik ve başka türlü açıklanamayan artışa tekabül eder. Türk filmlerine giden seyirci sayısı 1978’te 58 milyonken 1982’de 34 milyona düşmüş, aynı dönemde yabancı film seyirci sayısı ise 23 milyondan 35 milyona yükselmiştir.

Seyirci rakamlarındaki bu ani yükselişin itici gücü Hollywood filmleriymiş gibi görünürken, film ilânlarından yola çıkan bir araştırma bize, başka hangi filmlerin Türkiye’de gösterildiğini ve Hollywood filmlerinin dağıtımının rakiplerine nazaran nasıl görüldüğünü söyleyerek o yıllarda Türkiye’deki film sahnesinin “büyük resmine” dair daha net bir fikir verebilir. Bu dönemin ortasından rastgele bir örnek olarak Ocak, 1981 ayını ele almak, bir Hollywood ürünü olan *Saturn 3*’ün (1980), ayın

büyük bölümü boyunca en büyük ilâna sahip olduğunu gösterir. Filmin ilânları, şehrin muhtelif yerlerinde (en az) yedi sinemada eş zamanlı olarak gösterime girdiğini ve bu sinemaların şehrin merkezinde konumlanmış (en az) ikisinde, art arda dört hafta boyunca gösterimde kaldığını meydana çıkarır. Sexploitation filmleri, erotik Avrupa filmi *Fransız Usûlü...*'nün (*Un amour comme le notre*, 1974) bir sinemada, peş peşe dört ay gibi şaşırtıcı derece uzun bir dönem boyunca gösterimde kaldığı gerçeğinde açıkça görüldüğü gibi, yok olmamıştır; fakat, önceki aylardaki ilânlarla göz atmak, sözü edilen filmin hep değilse bile çoğunlukla sadece aynı sinemada gösterildiğini su yüzüne çıkarır; başka bir deyişle, film geniş bir dağıtım ağına sahip olmamış gibi görünmektedir ve dolayısıyla görece “niş bir pazar”a işaret eder. Öyle ya da böyle, filmi gösteren sinema (Saray), şehir merkezinde konumlanmıştı ve ayrıca, koltuk sayısı açısından İstanbul’un en büyük sinemalarından biriydi, dolayısıyla erotik filmlerin azımsanmayacak bir seyirci kitlesi besbelli ki yine de vardı.

Bu dönemde her hafta sadece bir ya da iki ilân Türk filmlerini tanıtır, bunlardan bir tanesi, görece bir sanat filmi olan, uluslararası festivallerden aldığı ödüllerin haberlerini ilânlarında gururla sunan *Hazal*’dır. Türk filmleri için verilen diğer ilânlar, çoğunlukla ya melodram ya da komedi olan farklı bir Türk filmine aittir, söz konusu filmler haftada bir değişerek daima aynı, sayıca bir düzine kadar sinemayı kapsayan bir sinema zincirinde gösterime girmektedir. Bu ana akım Türk filmleri için verilen ilânlar, söz konusu filmlerin yabancı filmlere, örneğin *Saturn 3*’e nazaran çok daha fazla sinemanın gösterim programında yer almasına rağmen daima küçüktür. Ana akım Türk filmlerini ve büyük Hollywood filmlerini gösteren sinemaların gösterim programlarına daha yakından ve karşılaştırmalı bir bakış, Türk filmlerini gösteren sinemaların çoğunun İstanbul’un düşük gelirli semtlerinde olduğunu ortaya çıkarır, sadece bir tanesi (Lale) şehir merkezindedir, Hollywood filmleri için ise tam tersi bir model iş başındadır. Türk filmleri Hollywood filmlerine kıyasla çok daha fazla sinemada gösterildiği hâlde, Hollywood filmlerinin kelimenin ilk anlamıyla “merkez”de yer almasıyla birlikte, şehrin “periferisinde” bırakılmışlardır. Türk filmleri arasında büyük ilânlarla sahip olan ve Hollywood filmleri için ayırılmış sinemalarda gösterime giren tek istisna “ödüllü” *Hazal*’dır.

Bu yazının ilk bölümünün sonunda temas edildiği gibi, film ilânları 1983 yazından itibaren *Milliyet*’ten elini eteğini çekmiştir, film ilânlarına ayrılan sayfa alanının boyutlarında hızlı bir küçülmeye gidildikten sonra. Bu durum, yabancı filmler için 1983’e kadar yükselen seyirci rakamlarındaki düşüşle uyum içindedir. Yabancı filmler için 1983’te 45 milyon olan yıllık seyirci rakamları, 1984’te 30 milyona, 1986’da 20 milyona ve 1988’de 13 milyona düşmüştür. Yukarıda söylendiği gibi, bu düşüşün asıl değilse de önemli bir nedeni, video patlamasına yönelik haber içeriklerinden ve bunun yanı sıra *Milliyet*’te film ilânları azalırken boy gösteren video ürünlerine dair ilânlardan çıkarsanabilir.

İzleyici sayıları için kaynak:

Özkaracalar, Kaya. ‘Türkiye Sinemasının Geçmişine Dair Seyirci Sayıları’, *Yeni Film*, no. 41-42 (2016): 33-36.

Cevher ve Zanaat Sergisi: 550 Yıllık Zanaat Geleneğinin Tasarım Değerinin Şifrelerinin Çözüldüğü Disiplinlerarası bir Platform

Ayşe COŞKUN ORLANDI

Türkiye, 2000’li yıllarla birlikte altını işleyip mücevher olarak satan ülkeler arasında öncü olmaya başlar. Mücevher sektörünün başarısının arkasındaki en önemli kaynak Türkiye’nin çok katmanlı kültür mirasının uzantısı olan değerli maden işleme becerisidir. Kapalıçarşı, Osmanlı İmparatorluğu’ndan itibaren özgün ve en yeni el işçiliğinin merkezi olarak kimliğini Anadolu’nun farklı bölgelerinden gelip kendi atölyelerini kurarak bir arada üretim yapan zanaatkârlara borçludur. Kapalıçarşı, İmparatorluk döneminden bu yana saray dışındaki ustalığın değişmeyen merkezidir. Çeşitli yörelerden gelen ustalar Kapalıçarşı ve etrafındaki hanlarda tezgâh kurmuş, saray dışında hayat bulan kuyumculuk geleneğinin baş aktörleri olmuşlardır. Bir usta(lık) kaynağı olarak Kapalıçarşı’nın başta Fransa, İngiltere ve ABD olmak üzere dünyanın birçok ülkesine usta ihraç ettiği, dünya kuyumculuk tarihinde iz bırakan bazı ünlü kuyumcuların İstanbullu Rum ve Ermeni ustalar olduğu bilinmektedir.

Kesintisiz 550 yıldır kuyumculuk geleneğini sürdüren Kapalıçarşı ile çevresindeki hanlarda yapılan mücevher üretiminin endüstri ölçeğine ulaşması 1990’lı yıllarda gerçekleşir. Ağırlıklı olarak geleneksel el işçiliğine dayanan üretim teknikleri gelişen bilgisayar teknolojilerine teslim olurken, paha biçilmez ‘biricik’ mücevher el değmeden makinede üretilir olur. Bu süreçte üretimde roller tanım değiştirir. Ustadan çırağa aktarılan üretim geleneği iktisadi ve toplumsal dönüşümden doğrudan etkilenmiştir; Zanaat geleneği çözülmüştür, usta-çırak ilişkisi zayıf yaşamsal işaretler vermeye başlar. Bu çerçeveden bakıldığında İstanbul kuyumculuğunun geleceğine ilişkin çok temel soruları sormak kaçınılmazdır; *555 yıllık geleneksel üretim teknolojik gelişmeler karşısında nasıl ayakta kalacaktır?... Kapalıçarşı kuyumculuğu çağdaş tasarımı dilini nasıl yakalayacaktır?...TÜBİTAK tarafından desteklenen “Yaratıcı Ekonomi Kaynağı Olarak Somut Olmayan Kültür Varlığı Kapsamında Zanaat-Tasarım İnovasyon İlişkileri: Kapalıçarşı’nın ‘Yaşayan İnsan Hazine’leri”* başlıklı bilimsel araştırma projesi, endüstriyel tasarım ve kültürel miras ara kesitinde kurgulanmıştır. Bu ara kesitte Kapalıçarşı’nın geleneksel yapısı içinde yer alan iş hanlarındaki üretim modellerinin, üretim tekniklerinin ve inovasyon potansiyelinin ortaya çıkartılması, ‘Kapalıçarşı Kuyumculuğu’ olarak bilinen zanaat kültürünün çağdaş tasarım bağlamındaki katma değerinin ölçülmesi amaçlanmıştır.

15 Şubat – 31 Ekim 2017 tarihleri arasında Rezzan Has Müzesi’nin ev sahipliği yaptığı “Cevher ve Zanaat: Kapalıçarşı Ustalarının İzinde“ sergisi, Kapalıçarşı’nın ruhunu taşıyan ustaların görünür kılınması, geleneğin yaşatılması çabasının bir ürünüdür. Serginin kavramsal kurgusu yukarda bahsedilen bilimsel araştırma projesinden

elde edilen sonuçlara göre şekillenmiştir. Sergi, Kapalıçarşı kuyumculuğunun kimliğini bulmasında en büyük katkıyı sağlayan, geleneksel üretim teknikleriyle üretim yapmaya devam eden son nesil kuyumcu ustalarının atölyelerinin sır perdesini aralayarak mücevher tasarımına güncel bir bakış sunmak üzere tasarlanmıştır. Bu makale/sunum, bahsedilen araştırma projesinin disiplinlerarası kurgusunun kavramsal olarak nasıl bir sergi deneyimine dönüştüğünü aktarmayı amaçlar. Diğer taraftan da; Cevher ve Zanaat sergisi küratöryel sürecinde tasarlanan ve uygulanan somut olmayan kültürel mirasın görünür kılınması hedefiyle sergide kullanılan işitsel ve görsel mirasın işlevine ve içeriğine de ışık tutmaktadır.

İstanbul'da Kuyumculuk: Osmanlı Dönemi

Kuyumculuk, Osmanlı Dönemi'nde gelişimini sarayda ve saray dışında olmak üzere iki yönde sürdürmüştür. Osmanlı'da usta-çırak üretim sistemi, Ehl-i Hıref zanaat ustaları grupları aracılığıyla gerçekleşmekteydi. Ehl-i Hıref sistemi içinde, acemilikten ustalığa, eğitim sürecine bağlı olarak meslek ustası yetişmekteydi.

"Bir kimse hizmete alındığından itibaren çok az gündelik alır, sanatında ilerledikçe becerisine göre gündeliği arttırılır, giderek kalfa ve usta olurdu. Bunlar arasında yer alan kuyumcular Topkapı Sarayı'nın Orta Kapısı ile Akağalar Kapısı arasında kalan Bîrun denilen bölümde yaşamaktaydılar. Âmirlerine kuyumcubaşı denirdi. Kuyumcular, devşirmelerin kabiliyetlilerinden yetiştirilirdi. Kuyumcubaşı bunlar arasından yetiştirilmiyip, saray dışındaki kuyumcu esnafının usta, ihtiyar ve mutemetlerinden tayin olunurdu. Bunlar saray kuyumcularına nezaret ederler ve onları yetiştirirlerdi." (Ülgen, 1999: 235)

Kuyumculuk özellikle Sultan Selim (1512–1520) ve Kanuni Sultan Süleyman (1520–1566) dönemlerinde tanınmaya başlamıştır. Evliya Çelebi (2014) bunun sebebinin her iki sultanın da kuyumculuk eğitimi almış olmasına bağlar. Osmanlı'da kuyumcular *esnaf-ı zergerân* adı ile anılmaktaydı. *Kamus-ı Türki*'de (1901) *zerger* kelimesi 'altını işleyen, altından şeyler yapan adam, kuyumcu' olarak tanımlanmıştır. Zergerin sonunda –an eki, Türkçe'deki –ler, –lar çoğul ekinin karşılığıdır. Kuyumcuların iki farklı meslek grubuna mensup olarak faaliyet gösterdikleri söylenebilir: Bunlardan birincisi saray dışında üretim yapan ve Kapalıçarşı ve çevresinde örgütlenen kuyumcu esnafı, diğeri ise saray atölyelerinde çalışan ve Ehl-i Hıref teşkilatı içinde yer alan saray kuyumcularıdır. Ehl-i Hıref organizasyonunda kuyumculuğun farklı dallarıyla uğraşan çeşitli bölükler bulunmaktadır. Bunlardan altın işiyle uğraşan, 'Zergerân' bölüğüdür. Yeşim, nefes ve maden eserler üzerine altın kakmacılığı yapanlara 'zernişâni', taş yontucu ve işlemecilere 'hakkâkân', taş foya yapanlara ise 'foyager' denilmektedir (Ülgen, 1999: 235). Saray kuyumculuğunu idare eden 'kuyumcubaşı'dır. Kuyumcu başı, sarayda üretilecek her türlü mücevher, takı ve eşyayı üretmek üzere, maden ve değerli taşları temin eden ustadır (Kuşoğlu, 1994: 144). Osmanlı İmparatorluğu'nda kuyumculuğa verilen önem, kuyumcu başına yapılan ödemelerden okunabilmektedir. Ehl-i Hıref ustalarına yapılan ödemeler arasında kuyumcubaşına yapılan ödeme en yüksek seviyededir (Küçükerman ve Mortan, 2007: 151).

Osmanlı toplumunun multi-etnik yapısı kuyum üretimine de yansımıştır. Kanuni Sultan Süleyman döneminde, Ehl-i Hıref topluluğunda Tebrizli, Bosnalı, Horasanlı, Arnavut, Rus, Gürcü, Üsküplü, Akkermanlı, Çerkes, Hersekli, Rum usta ve çırakların bulunduğu aktarılmaktadır. Geç Osmanlı Dönemi'nde ise, saray dışında Türk ustaların yanı sıra çok sayıda Ermeni kuyumcu ustasının olduğu, tüccarların ise Yahudi olduğu aktarılır (İrepoğlu 2000: 103-104).

Kapalıçarşı: Saray Dışı Kuyumculuğun Merkezi

Kuyumcu esnafının İstanbul'daki faaliyetinin ve örgütlenmesinin ana eksenini Kapalıçarşı'dır. Mekânsal olarak İç Bedesten (Cevahir Bedesteni olarak da anılır) ve Sandal Bedesteni etrafında şekillenen Kapalıçarşı, Osmanlı Dönemi'nde bu çarşıda kümelenmiş olan kuyumcu esnafının örgüt yapısına da işaret eder. Buna karşın saray ile çarşı kuyumculuğunun birbirinden kopuk olmadığı anlaşılmaktadır. Özellikle çarşının araçlar yoluyla (bu kişiler doğrudan çarşı esnafından, Osmanlı tebaası Yahudi, Rum kişiler olabildiği gibi, bu kişilerin bağlantıda olduğu İngiliz, Fransız vatandaşları da olabilmekteydi¹ saraya ürün sattıkları bilinmektedir.

Kapalıçarşı'nın en eski kısımları, isimleriyle iki duvar taşı *bedestanları*, yeni dönüştürülmüş Ayasofya Camii için bir gelir kaynağı sağlamak amacıyla, 15. yüzyılda Fatih Sultan Mehmed tarafından kurulmuştur. Zaman içinde, bu yapıları çevreleyen açık pazarlar kapatıldı ve sonunda Kapalıçarşı oluşturulmuştur. Aynı pazarın Bizans kökenli açık pazarın yerini aldığı düşünülmektedir. 17. yüzyılda yıkıcı bir yangın sonrasında, ahşap çatıların yerini duvar kubbelerine bırakmıştır. Kapalıçarşı'nın etrafında hanlar bulunur; bazıları sadece Kapalıçarşı'dan erişime açık, diğerleri ise bağımsız girişlere sahiptir. Son haliyle Kapalıçarşı, 30.7 hektarlık alan ve 61 sokağı kaplar. (Gülersoy 1994: 424). Mevcut sokak isimleri kuyumculuktaki uzmanlık çeşitlerini vurgulamaktadır. 15. yüzyılda başladığına inanılan lonca sistemi 1914 yılında kaldırılmıştır ve hala Ticaret Odası himayesinde faaliyet gösteren işçi dernekleri haline gelmiştir. (Gülersoy 1994: 423). Kapalıçarşı'nın mücevher bölgesi yalnızca sergilenmekle kalmamış aynı zamanda üretim merkezinin kalbi olmuştur. Ancak, günümüzdeki araştırmalara göre mücevherat üretiminin, şimdilerde perakende satışta daha fazla rolü olan Kapalıçarşı'dan koptuğu belirtilmektedir. Bu değişim, mağazaların mekânsal kullanımını ve sahiplik durumunu değiştirmiştir. Dükkânlar başlangıçta bir vakfa aitti ve zamanla özel mülk haline gelmiştir. Kökleri lonca sistemine dayanan bu düzenleme yapısı, on beşinci yüzyıldan beri süren bir kümelenme modeline dayanarak günümüzdeki ağ yapısını oluşturmuştur. On yedinci yüzyılda Evliya Çelebi, 5.000 esnafın kuyumculuk alanında çalıştığı 3.000 dükkânın bulunduğunu gözlemlemiştir (Çelebi 2011: 238).

Kapalıçarşı ve çevresi, Sanayi Devrimi öncesinde en rafine el takı üretiminin değişmeyen bir merkezi olmaya devam etmiştir ve Ehl-i Hıref'in himayesinde bir araya gelen profesyonellerden oluşan bir model aracılığıyla Sanayi Devrimi'nden sonra

1 Yahudilerin Saraya mücevher ya da değerli taş satışı hakkında bkz. Russo-Katz. İngiliz, Fransız vatandaşlarının saraya mücevher satışı hakkında bkz. (BOA, Tarih: 21/S /1275 (Hicri) Dosya No: 265 Gömlek No:6 Fon Kodu: A.}MKT. NZD.)

da ortaya çıkan değişikliklere adapte olmuştur (Küçükerman & Mortan 2010: 90). Kapalıçarşı Esnaf Birliğinden edinilen bilgilere göre çarşıda yaklaşık 1.800 kuyumcu ve atölye faaliyet göstermektedir. Bu atölyeler ölçekleri ve üretim ağları nedeniyle farklı üretim şekillerine sahiptir. Bu üretim ağının ana aktörü madene şekil veren “*Sadekâr*” dır. Üretim ağının merkezinde sadekâr olmasına rağmen, küçük işletmeler de değerli madenlerden mücevher üretiminin şekillenmesinde önemli rol oynar. Zanaat geleneğinin önemli bir yansıması olana mikro ölçekli üretim atölyelerindeki iş birliği ve güven çarşığı önemli bir üretim kümesi olarak karşımıza çıkarır (Coşkun Orlandi, 2009).

Günümüzde geleneksel üretimin kendini seri üretime teslim etmiş olması sonucu yeterli çırak olmaması ve bu bağlı olarak da bilgi aktarımı hızının azalıyor olması, 550 yıllık geleneğin tehdit altına olduğu hipotezini güçlendirerek bu makalede bahsedilen araştırma projesinin dayanağı olmuştur.

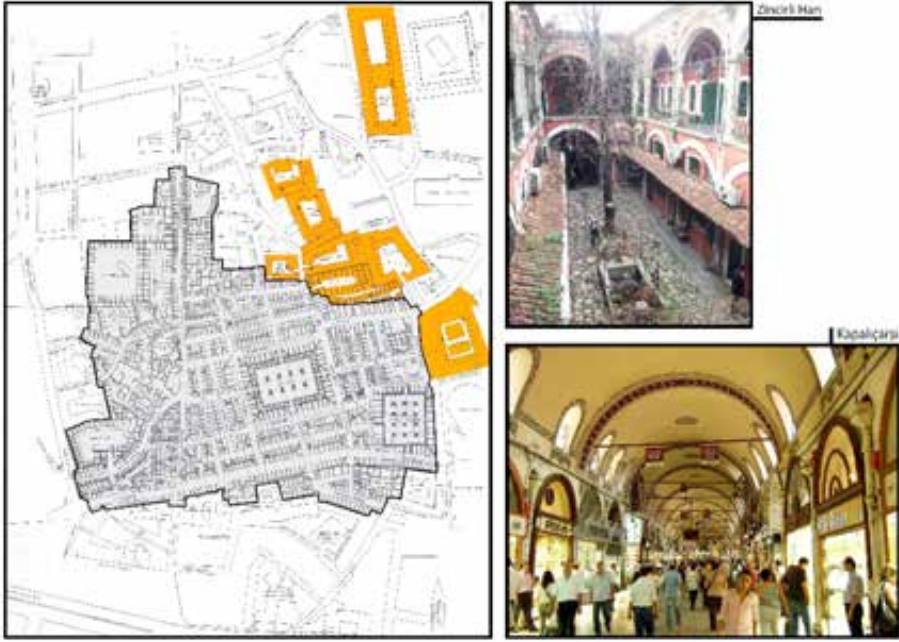
Kapalıçarşı Üretim Kültürünün Yenilik (İnovasyon) Potansiyeli Üzerine Kalitatif Bir Saha Araştırması

Yöntem ve Araştırma Araçları

Kapalıçarşı kuyumculuğunun geleceği üzerine sorduğumuz soruların yanıtlarının izinde şekillenen “*Yaratıcı Ekonomi Kaynağı Olarak Somut Olmayan Kültür Varlığı Kapsamında Zanaat-Tasarım İnovasyon İlişkileri: Kapalıçarşı’nın ‘Yaşayan İnsan Hazine’*”² başlıklı bilimsel araştırma projesi TÜBİTAK tarafından desteklenmiş, endüstriyel tasarım ve kültürel miras ara kesitinde kurgulanmıştır. Bu ara kesitte Kapalıçarşı’nın geleneksel yapısı içinde yer alan iş hanlarındaki üretim modellerinin, üretim tekniklerinin ve inovasyon potansiyelinin ortaya çıkartılması, ‘Kapalıçarşı Kuyumculuğu’ olarak bilinen zanaat kültürünün çağdaş tasarım bağlamındaki katma değerinin ölçülmesi ve tespiti yapılan ürün, üretim teknikleri ve işçiliği kültürel miras kapsamında değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Kapalıçarşı ve kuyumculuk üretiminin yapıldığı çevre hanlar, şehir bölge planlama, mimarlık tarihi, sanat tarihi ve çevre mühendisliği gibi çeşitli bilim alanlarının kendi uzmanlıkları dâhilinde çalışıla gelmiş, ancak bölgenin üretim potansiyelini yaratıcılık, özgünlük ve inovasyon bağlamında değerlendiren akademik, ya da sektörel sivil toplum örgütleri tarafından yapılmış güncel bir araştırma, belgeleme veya arşiv çalışması yürütülmemiştir. Bu çerçevede, zanaat kökenli kuyumculuk geleneğinin yenilik yapma becerisine ne oranda sahip olduğunun saptanması için kalitatif bir saha araştırması tasarlanmıştır. İki yıl olarak tasarlanan projede nitel araştırma yöntemleri kullanarak, programlı atölye ziyaretleriyle yüz yüze görüşmeler yapılmakta, yapılan görüşmelerde i) Ürüne, ii) *Mekâna*, iii) *Tezgâh-teçhizata*, iv) İnsan faktörüne ait veri toplanmaktadır. Mayıs 2013’de aktif olarak yürürlüğe giren ve Mayıs 2015’te tamamlanan araştırmada toplanan verinin kaynağı, veri toplama ve değerlendirme yöntemleri Tablo1’de gösterilmektedir.

2 TÜBİTAK Proje Arşivi No. 112K221



Şekil 1 – Kapalıçarşı ticari sahası ve üretim ağında önemli rol oynayan hanlar.

Sahada toplanacak veri kaynağı	Veri toplama yöntemi	Veri değerlendirme yöntemi
Ürün (birim atölyede üretilen ürün-ara ürün-parça-işçilik)	Gözlem Fotoğraf Video	1. Ürüne ait A Grubu parametrelerin değerlendirilmesi 2. Ürüne ait B Grubu parametrelerin değerlendirilmesi
Mekân (üretimin yapıldığı mekânın özellikleri ve konumu)	Gözlem Fotoğraf Video Davranış haritaları	Atölye konumunun atölyeden çıkan ürünün genel üretim akış şemasındaki sırasıyla karşılaştırmalı olarak, coğrafi bilgi sistemleri yardımıyla üretim davranış haritalarının oluşturulması
Tezgâh-teçhizat (birim atölyede üretimde kullanılan teknik donanım)	Gözlem Fotoğraf Video	Üretimde kullanılan teknik donanımın özelleşmişlik derecesinin kutupsal gösterge çizelgesi üzerinden, sürekli ölçekle değerlendirilmesi
İnsan faktörü (üretimi gerçekleştiren usta-çırak)	Gözlem Yarı yapılandırılmış görüşmeler: ses kaydı	1. Üretimde insan faktörüne ilişkin A Grubu parametrelerin değerlendirilmesi 2. Üretimde insan faktörüne ilişkin B Grubu parametrelerin değerlendirilmesi

Tablo1. Araştırma projesinde kullanılan veri kaynakları, veri toplama ve değerlendirme yöntemleri

Tablo1’de gösterilen, ürüne ait A Grubu parametreler, birim atölyenin ürettiği ürün-ara ürün-parça-işçilik gibi veri kaynaklarının, yüzey özellikleri, biçimsel hassasiyeti vb. fiziksel özelliklerinin (finiş) ürün-işçilik kalitesi algısına etkilerini ölçmek üzere, ürün analizleri vasat ve mükemmel değerleri arasında kutupsal gösterge çizelgesi üzerinden, sürekli ölçekle değerlendirilmektedir. Ürüne ait B Grubu parametreler, birim atölyenin ürettiği ürün-ara ürün-parça-işçilik gibi veri kaynaklarının karmaşıklık düzeyini ölçmek üzere, ürün analizleri standart ve eşsiz değerleri arasında kutupsal gösterge çizelgesi üzerinden, sürekli ölçekle değerlendirilmektedir. Diğer taraftan, üretimde insan faktörüne ilişkin A Grubu parametreler, birim atölyedeki üreticinin ustalık derecesi kutupsal gösterge çizelgesi üzerinden, sürekli ölçekle değerlendirilirken, insan faktörüne ilişkin B Grubu parametreler, ustanın geleneği sürdürme konusundaki hassasiyetinin, ustalığının seviyesini geliştirmeye yönelik eğilimlerinin, ustalık seviyesine erişmek için geçtiği eğitim sürecinin yarı yapılandırılmış sözlü görüşme tekniğiyle elde edilmesi sürecini kapsamaktadır. Kapalıçarşı geleneksel kuyumculuğunu güncel tasarımı ortamında inovasyon potansiyelinin ölçülebilmesi için belirlene ölçütler şöyledir:

- *Tek ve eşsiz parça*
- *Ürün karmaşıklık seviyesi (teknik olarak)*
- *İşçilik kalitesi*
- *Yüksek sembolik ve duygusal değer taşıma*
- *Ürün kimliği: kendi kişisel çizgisiyle biçim yaratma (Stil ve eğilimler önerme)*
- *Geleneksel üretim teknikleriyle çağdaş ürün dilleri oluşturma amaçlı araştırma ve geliştirme yapabilme*
- *Dışarıdan gelen girdilerle (pazar bilgisi, tüketici grubu gibi) kendi yaratıcılığını ifade edebilme*
- *Çağdaş ürün dili taşıma (geleneksel üretim tekniğinin doğrudan biçime yansıtılmadığı, ürün odaklı farklılaşmaya olanak tanıyan biçim-malzeme-kullanım ilişkisi)*

Saha Araştırması Bulguları

Veri ve İstatistikler

Proje döneminde sahada aktif olarak veri toplama, 27 Ekim 2013–27 Mart 2015 tarihleri arasında yapılmıştır. Sahada veri toplanacak kişilere ulaşmak için kartopu örneklem oluşturma yöntemi benimsenmiştir. Kartopu örneklem metoduyla, başlangıçta 4 ‘Tetikleyici Bilirkişi aracılığıyla toplamda 57 kişiye ulaşılmıştır. Sahada görüşülen kişilere çalışmanın amacı ve kapsamı açıklanarak, i) yarı yapılandırılmış mülakat yöntemi çerçevesinde ses kaydı yapılmış, ii) üretim süreçleri ve ürünler fotoğraflanarak görsel dijital veri olarak toplanmış, iii) gerekli görüldüğü durumlarda üretim süreçleri ve ürünler için video kaydı yapılmıştır. Tüm ziyaretler, atölye sahibinin izni ve onuru alınarak yapılmıştır. Sahada aktif geçirilen süre sonunda, sahaya toplamda 48 kere gidilmiş, 59 atölye ziyaret edilmiş ve toplam 57 usta veri toplama tekniklerinin

tümü kullanılarak kayıt altına alınmıştır. Toplam 48 saha ziyareti süresince 14 saat 22 dakika 26 saniye süren görsel hareketli veri toplanmış, usta portresi, üretim süreci, ürün ve mekânı belgelemek üzere toplam 7.880 kare fotoğraf çekilmiş, toplam 50 saat 26 dakika 48 saniye ses kaydı yapılmıştır.

Zanaat Karşısında Yenilik / Miras Karşısında Tasarım

Türkiye coğrafyasında uygarlık kurmuş her medeniyet günümüze önemli bir kuyumculuk mirası bırakmıştır. Erken dönem Tunç Çağı'ndan itibaren Anadolu'da var olan tüm medeniyetler mücevher üretiminde değerli madenleri kullanmalarıyla nam salmışlardır. Türkiye coğrafi sınırları içinde yer alan madencilik (altın, gümüş, bronz) kültürel mirasının izi 5000 yıl öncesine kadar izlenebilmektedir. Bugün Kapalıçarşı bağlamında izlediğimiz miras ise Osmanlı İmparatorluk mirasının bir uzantısıdır. Bu çok kültürlü coğrafi geleneğe ek olarak, Türkiye'de mücevher tüketimi, geleneksel bir ürün çizgisini ve kimliğini beraberinde getirmemiştir: eklektiktir. 1990'lı yıllarla birlikte sektörleşen üretim uluslararası pazarlarda önemli fikri haklar sorunlarıyla karşı karşıyadır. Tasarım vizyonu ile ilgili eksiklikler zanaat kökenli bu endüstriye tedarikçi rolü biçmiş olur. Türkiye 5000 yıllık mirası arkasına alarak küresel pazarlarda özgün tasarımıyla rekabet etme şansını kaybetmiştir. Bugün öncü konumdaki bine yakın üreticinin arasından iyi tasarım ve ürün kimliğiyle öne çıkan markalar bir düzineyi geçecek kadar bile değildir.

El İşçiliği Karşısında Makineleşme

Zanaat geleneğinin dönüşümüne şahitlik ettiğimiz bu dönemde ağırlıklı olarak geleneksel el işçiliğine dayanan üretim teknikleri gelişen bilgisayar teknolojilerine teslim olurken, paha biçilmez 'biricik' mücevher el değmeden makinede üretilir olur. Bu süreçte üretimde roller tanım değiştirir. Ustadan çırağa aktarılan üretim geleneği iktisadi ve toplumsal dönüşümden doğrudan etkilenmiştir; Zanaat geleneği çözülmüştür, usta-çırak ilişkisi zayıf yaşamsal işaretler vermeye başlar. Saha araştırması, piyasanın el üretiminin katma değerini takdir kabiliyetinin azalmakta olduğunu göstermektedir. Bu da el üretimi yapan ustaları seri üretime, dolayısıyla kar odaklı bir yaklaşıma yönlendirmektedir. Tespit edilebilen örneklerde yerli piyasa için üretilen malların, dış piyasa için üretilenden farklılaştığı gözlenmiştir.

Lonca: Güven ve İşbirliği

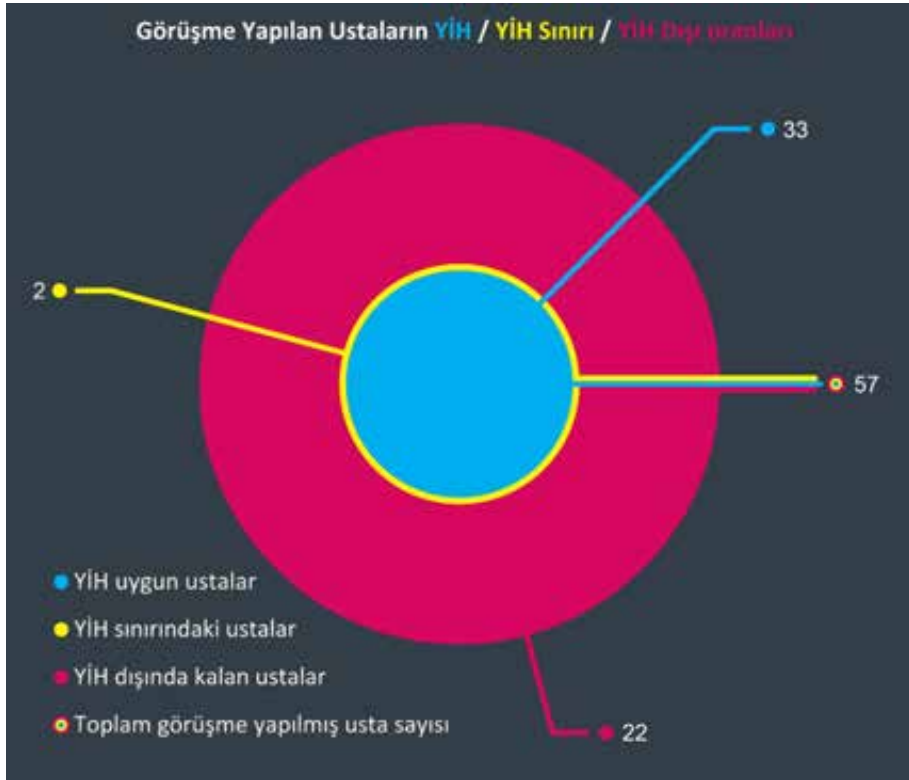
Kapalıçarşı'da güven ve işbirliğine dayalı bir kümelenme modeli izlenmektedir. Geleneksel üretimin merkezinde belli bir teknikte uzmanlaşan ustanın atölyesi yer alır. Mikro ölçekte uzmanlaşan atölyeler karşılıklı güven esasıyla ağ içinde var olur. Kapalıçarşı kümesi içinde tüm uzmanlık alanlarını tek çatı altında toplayan atölye neredeyse hiç yok denecek kadar azdır. Saha araştırması sırasında bu özellikte sadece bir atölye kayıt altına alınmıştır. Saha araştırmasında kartopu yöntemi ustaların UNESCO'nun Yaşayan İnsan Hazine'ni saptamada faydacı bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Yaşayan İnsan Hazinesi kriterlerini karşılayan ustaların araştırma ekibini çeşitli uzmanlık alanlarında yine YİH kriterlerini taşıyan ustalara yönlendirmesi ustaların bu ağın birer parçası olduğu gerçeğine işaret eder.

Kapalı Yapı: Fiziksel ve Kişilerarası

Kapalıçarşı kuyumcu ustaları kapalı bir grup olarak karşımıza çıkar. Bu da araştırmacılar için sınırlayıcı ve zorlu bir veri toplama sürecini doğurmuştur. Bir atölyeden diğerine gönderilen ufak bir cevher pahada ağır olduğundan, ortaklıklar, işbirliği ve çıraklık müesseseleri hassas birer konudur. Bu güvene dayalı ağ içinde aile bağları önemli bir etnografik faktör olarak karşımıza çıkar. Kartopu örneklem toplama yöntemi bu sorunun üstesinden gelmek için bir önemli bir yöntem olmuştur. Araştırma başında aktif olan tetikleyici kilit kişiler “gizli hazine” olarak nitelenebilecek diğer bağlantılarla iletişimi sağlamışlardır. Bu yöntem sayesinde görüşülen 57 kuyumcudan 33’ünün UNESCO’nun Yaşayan İnsan Hazine kriterlerine uydukları saptanmıştır.

Tasarıma Dayalı Yenilik ve Yaşayan İnsan Hazine kriterlerinin Bileşenleri

Yukarıda açıklandığı şekliyle; Yaşayan İnsan Hazine kriterlerini karşılayan ustaların aynı zamanda inovasyon potansiyellerinin de yüksek olduğu tespit edilmiştir. Bu karşılaştırmalı saptamada, hiçbir biçimsel ve teknik yoruma maruz kalmadan işlene ürünler geleneksel ürün olarak nitelendirilirken, geleneksel yöntemleri kullanmakla beraber malzemede, biçimde ve ürün dilinde arayış içinde olan ürünler çağdaş tasarım olarak sınıflandırılmıştır.



Şekil 2- Saha araştırmasında kayıt altına alınan ustaların YİH kriterlerine uygunluk oranları

Araştırma projesi göstermiştir ki; UNESCO “Yaşayan İnsan Hazinesi” kriterlerini karşılayan ustaların çoğunluğu aynı zamanda inovasyon yapma potansiyeli de taşımaktadırlar.

Kapalıçarşı’nın “Yaşayan İnsan Hazinesi”

Zanaat olarak mücevher, toplumun en zengin manevi unsurlarından biridir. Bu geleceği canlı tutmak için, üretimin geleneksel biçimine hakim ustaların rolü çok önemlidir. Endüstriyel tasarım ile kültürel miras arasındaki ara kesitte ele alan bu projenin bir başka amacı ise, geleneksel üretim tekniklerini kullanan ve bunları UNESCO’nun Somut Olmayan Kültürel Miras Envanteri için aday olanabilecek ustaların saptanmasıdır. Bu şekilde, yerel üretim özelliklerini belgelemekte ve bir tekniğin / tasarımın coğrafi bir gösterge olarak tescil edilmesine zemin hazırlamasını mümkün kılınmaktadır. Bu şekilde, araştırma projesi, geleneksel teknikleri kullanan ve yenilenemez insan kaynağı olarak tanımlanabilecek günümüzün usta kuyumcularını belgelemeye çalışmaktadır. Buna ek olarak, bazı yazarlara göre Kapalıçarşı’daki seri üretime karşı geleneksel üretimin ayakta kalabilmesi ancak yenilikçi güç ile olabileceğinden, yenilikçiliğe oranla geleneksel kuyumculuğun haritasını oluşturmaktır.

Son on yılda UNESCO, kültürel miras tanımını genişletmiş ve Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesinin (2003) 2. Maddesinde belirtildiği üzere geleneksel zanaat bilgisi dahil olmak üzere somut olmayan mirası da bünyesine eklemiştir. Kamu onayının yanı sıra sistem, önlem olarak, Yaşayan İnsan Hazinesi’nin Somut Olmayan Kültürel Miras üzerine sorumlulukları ve korunmaları için özel hibe ve ödenek yardımları da içermektedir. Bu projeden elde edilen veriler sayesinde, UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesi programına dahil olabilecek üretim / işçilikle ilgili belgeler, verileri sınıflandırmaya yardımcı olabilir. UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesi programı, Türkiye’de ulusal bir sistem çerçevesinde kurulmuştur. Programın amacı “tarihi, sanatsal ve kültürel bir değere sahip somut olmayan varlıkları yaratmak, yeniden canlandırmak ya da yeniden yaratmak”tır (Kasapoğlu Akyol 2013: 83-89). Yaşayan İnsan Hazinesi programına yerleştirilmek için kriterler bir devlet düzenlemesinde tanımlanmıştır. Koşullara göre böyle bir kişi veya kişi grubu şu niteliklere sahip olmalıdır (ARAGEM: 2014):

- Belirli bilgi ve beceriye mükemmel seviyede hakimlik;
- Büyük özveri göstermek;
- Bilgi ve becerilerini daha da geliştirebilecek olmak;
- Acemilere kendi bilgi birikimini aktarabilecek olmak.

Cevher ve Zanaat Sergisi: Kütüröryel Süreç Ve Somut Olmayan Mirasın Görsel-İşitsel Temsili

Cevher ve Zanaat: Kapalıçarşı Ustalarının İzinde sergisi bu makalede / sunumda tasvir edilen araştırma projesinin sonuçlarına dayanmaktadır. 15 Şubat-31 Ekim 2017 tarihleri arasında İstanbul’da Rezan Has Müzesi ev sahipliğinde 10.000’den fazla ziyaretçi ağırlamıştır. Sergi, geleneksel teknikler kullanarak üretmeye devam eden son nesil ustaların atölye çalışmalarının gizemini ortaya çıkararak mücevher tasarımında

modern bir perspektif sunma ve Kapalıçarşı kuyumculuğunun karakterine ve özüne sonsuz katkıda bulunma amacıyla tasarlanmıştır.

Serginin bağlamsal ve fiziksel düzenlemesi üç ana taşıyıcı üzerinde yapılandırılmıştır: *zanaatkâr, zanaatı ve yer*. Bu kavramsal yaklaşım fiziksel mekâna da yansıtılmıştır. Sergi tasarımı izleyiciyi zanaatkârın gizli, esrarengiz mikro ortamına doğru yolculuğa çıkarmayı amaçlamıştır. Bu nedenle, mekânın dikdörtgen ana planı mekândan ürüne ve daha sonra insana dönen kavramsal bir spiral izini takip eder. İzleyici, öncelikle tarihi bir perspektiften Osmanlı-öncesi ve Osmanlı dönemlerini kapsayan İstanbul'daki mücevher üretiminin izlerini takip sürer. İstanbul'da kuyumculuk üretimin yoğunluğu Çarşı'nın etrafındaki hanlarda toplandığından, sergi, izleyiciyi kuruluşundan bu yana kuyumculuk üretiminin devam ettiği iki önemli hana götürmeyi amaçlar: 18. yy'da inşa edilen Çuhacı Han ve Zincirli Han. Bu bölümde, alışa geldiği gibi, yerin fiziksel özelliklerini tasvir etmek yerine, üretim aşamalarının atmosferini sunmayı amaçladık.



Şekil 3-Cevher ve Zanaat sergisi, RHM, 2017. İstanbul İşi Mücevher Bölümü.

Görsel-İşitsel Miras # 1. Dokümantasyon, Sözlü Tarih ve 'Genius Loci-Yerin Ruhu'

Sergide yer alan ilk görsel-ışitsel belge bu bölüm için tasarlanmış ve üretilmiştir: "Çarşıda İki Han" (2017). Bu belge Serkan Bayraktaroğlu'nun 9'lu 20'li tek kanallı stop motion animasyon videosudur. Film, iki bölümden oluşmaktadır: Haçık Usta (Usta Haçık Kelleci) tarafından anlatılan Çuhacı Han ve Berç Usta'nın (Berç Kazanacı) anlattığı Zincirli Han. Her iki zanaatkârın da erken yaşta çıraklığa başladıkları, ustalığa geçtikleri ve kariyerlerine 50 yıldan uzun süre devam ettikleri bu han

ile derinden bir bağları vardır. Her iki animasyon da durağan görüntülerden oluşan stop-motion videodur. Her bir animasyon daha sonra bir sözlü tarih çalışması olan ve her ustanın mekânla olan ilişkisini aktaran bir anlatımla senkronize edilmiştir. Çuhacı Han animasyonu 250 hareketsiz görüntüden oluşuyor; Zincirli Han, yapının içinde ve dışında, yukarıdan aşağıya doğru tam bir tur sağlayan bir sıklıkta 168 resim üretmiştir.



Şekil 4-5 “Çarşıda İki Han” için fotoğraf çekimi (2017), Zincirli Han, Kapalıçarşı

“Şimdi Kapalıçarşı kuyumcularla yakınlığı olan bir yer. Kapalıçarşı’nın bu bölgesi öyleydi eskiden. E dolayısı ile ne oldu, hep burada kaldı. İyi mi oldu kötü mü oldu tartışılır, çünkü sıkıştı kaldı burada. Ama büyük firmalar ne yaptılar? Büyüdüler farklı yerlere gittiler. Çalışma ortamları daha... Benim dükânım yine aydınlık, daha kötü yerler de var. Yani o şartlarda da çalışıyoruz ama biz alıştık böyle yerlerde çalışmaya. Biz 5-10 kişi çalışıyorduk öyle yerlerde ama mutluyduk. Mühim olan o keyfin olması. Yani o güzellik... Ustalardan bir şeyler alabiliyorduk yani dinlerdik, konuşurduk. Ne bileyim, müzik dinlenirdi. Politikaysa politika, düzgün bir şekilde kulağımıza girerdi. Bir taraftan da böylece kendimizi yetiştirdik. Yani tamam okul okumadık ama yani birçok alanda da kulağımız doldu çünkü ustalar hakikaten okul gibiydi. Şimdi öyle ortalık ıvrır zıvrır adamlara kaldı yani konuşacağın kimse kalmadı ki. Ben sabah geliyorum bir de akşam gidiyorum evime. Yabancı oldum yani, ben bu çarşıda yabancı oldum. Kapalıçarşı yani bu bölgede kurulmuştur. Kuyumculuk bu

*bölgede başlanmıştır yani böyle devam ediyor yani. Belki farklı bir yere taşın-
sa gidilir mi bilmiyorum ama benim ayağım gitmez herhalde. Artık, buradan
gideriz nereye gidersek..." Berç Usta, Görüşme Tarihi: 03.03.14*

İki hanın sunumundan sonraki bölüm, üretim gereçlerinin ve geleneksel üre-
tim tekniklerinin aktarıldığı bölümdür: "*Geleneksel Üretim Teknikleri ve Uzmanlık Alanları*". Bu bölümde, Eski Mısır'da kullanılmış olan ve halen Kapalıçarşı'nda kul-
lanılan antik bir tekniğe atıf yapılmıştır. Güherse tekniği ile mikro ölçekli bir altın
küre yapma üzerine kısa bir belgesel ile gösterilmiştir.



Şekil 6- Cevher ve Zanaat Sergisi, RHM, 2017. Geleneksel Üretim Teknikleri ve Uzmanlık Alanları Bölümü

Görsel-İşitsel Miras #2. Zanaat Dokümantasyonu

Kuyumculukta 'güherse' madenin üzerine kristal maden kürecikleri uygulayarak oluşturulan bir yüzey işleme/bezeme tekniğidir. Bu tekniğin en erken örnekleri, M.Ö. 2500 yılında Mezopotamya'da görülmüştür. Mezopotamya'dan Akdeniz Havzasına

doğru yayılmış olan bu teknik zamanla bir üretim biçimi ve mücevher üretimi tarzı haline gelmiştir. Bugün Türkiye'nin de dahil olduğu Akdeniz havasında çeşitli bölgelerde hala uygulanmaktadır. Saha araştırması sırasında 59 atölye arasında sadece bir tanesi tekniği çağdaş tasarımlarda kullanma uzmanlığına sahip olarak kaydedilmiştir.



Şekil 7- “Güherse Tekniği: Küre Yapımı” alıntı video. (2015) TÜBİTAK 112K221 Proje Arşivi.

Serginin kavramsal sarmalı içe doğru daraldıkça, izleyiciler zanaatkârlarla tanışacakları çekirdeğe ulaşırlar. Bu bölüm için seçilen zanaatkârlar son derece yenilikçi vizyon ve çağdaş tasarım kapasitesi ile LHT kriterlerini karşılayan ustalar arasından seçilmiştir. Seçilen 21 esnafın kişisel olarak resmedildiği koridor, ustaları 550 yıllık geleneğin aktarımı için kuluçka makinesi olarak kullanan hanların dinamik ağının labirent benzeri gizli yapıya görsel olarak referans verecek şekilde tasarlanmıştır. Her bir zanaatkâr, ustalığını komşu atölyelerle yakın işbirliği içinde ve kendi evreninde yerine getirmektedir ve asla diğerleriyle rekabet içinde değildir. Bu kavramı fiziksel olarak görünür kılmak için yarı saydam perdeler kullanılarak ayrımı ve bütünlük bir arada görselleştirilmiştir



Şekil 8- Cevher ve Zanaat sergisi, RHM, 2017. *Kapalıçarşı'nın "Yaşayan İnsan Hazinesi"*

Görsel-İşitsel Miras #3. Zanaat Dökümantasyonu

Serginin çekirdeğine ulaşan izleyici, ustaların hikâyeleriyle ve her birinin kendi tezgâhından çıkan ürünleri aracılığıyla onların ustalığıyla tanışır; değerli yüksek mücevherlere ek olarak el çizimleri, eskizler, mum döküm ya da balmumu işçiliği gibi örneklerle her bir usta özeldir. Bu bölümde, 18 mücevher tasarımcısı/kuyumcu/usta toplam 38 değerli mücevher ile 3 mihlama ustası da ustalıklarıyla temsil edilmiştir. Mihlayıcılık sadekârlıktan farklı bir uzmanlık alanıdır, destekleyici bir uzmanlıktır ve nihai ürünle temsil edilmeleri mümkün değildir. Bu nedenle, bu karmaşık-mikro zanaatkârlığın belirlenmesi için proje arşivinde kaydedilen üretim filmleri yeniden işlenmiş ve zanaat dokümantasyonu olarak sergilenmiştir.

Görsel-İşitsel Miras #4 Zanaat Dökümantasyonu: Ses Manzarası

Ceren Yantaçarol'un "550 Yıllık Zanaatın Ses Manzarası" (2017), Bir atölyenin mekânsal konseptini destekleyen başka bir unsur olarak serginin ana mekânına entegre edilmiştir. Küratöryel süreç boyunca ziyaret edilen atölyelerde yontma, zımparalama, delme, parlatma ve ocakta döküm gibi madene şekil verme esnasında kullanılan tüm aşamaların teknik sesleri kaydedilmiştir. Ham ses kaydı 5 saat civarındadır ve sonradan sergi mekânında sürekli devir daim eden bir ortam yaratacak şekilde düzenlenmiştir.



Şekil 9- Cevher ve Zanaat Sergisi, RHM, 2017. Kapalıçarşı'nın “Yaşayan İnsan Hazine” Mihlayıcılar. “Mıhlama İşi” Alıntı ve editlenmiş video (2015) TÜBİTAK 112K221 Proje Arşiv



Şekil 10- “550 Yıllık Zanaatin Ses Manzarası” için ses yerleştirilmesi ve sound-check süreci
“550 Yıllık Zanaatin Ses Manzarası”, 2017

Görsel-İşitsel Miras #5. Dökümantasyon: Sözlü Tarih ve “Genius Loci-Yerin Ruhı”

Son görsel-ışitsel sunum serginin son bölümü için tasarlanmış ve üretilmiştir: “Çarşı’nın Sekiz Ustası” (2017) Serkan Bayraktaroğlu’nun tek kanallı videosu, 90’ 20”. Bu videoda, Çarşı’nın son yaşayan zanaatkârlarına beden ve ruh katmak üzere en yaşlı esnaflardan sekizi seçilmiştir. Röportaj sırasında şu sorulara yanıt vermeleri beklenmiştir: i) Tekrar dünyaya gelseniz, yine kuyumcu olur muydunuz? Ve ikinci olarak, ii) Kapalıçarşı sizin için ne ifade ediyor? Video, dramatik bir ritimle, rasgele birbiri ardına akan siyah-beyaz kısa görüşmelerle en temel ve aynı zamanda en duygusal yanıtın izni sürer.



Şekil 11- “Çarşı’nın Sekiz Ustası” (2017) Tek Kanallı Video, 9’ 20” Serkan Bayraktaroğlu

Bu kavramsal ve mekânsal tasarım sayesinde *Cevher ve Zanaat. Kapalıçarşı Ustalarının İzinde Sergisi*, 21 zanaatkâr, 38 parça mücevher, 64 antika kuyumcu aleti, 35 görsel malzeme, iki tarihi belge ve altı farklı disiplinden uzmanlaşmış dört filme ev sahipliği yapmıştır.

Kaynakça

- ARGEM. Yaşayan İnsan Hazineleleri Ulusal Envanteri [Online]. Available: <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,12929/yasayan-insan-hazineleleri-ulusal-envanteri.html> [Accessed 18 Mar 2014.]
- Çelebi, E. (2011) *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Coşkun Orlandi, A. E. (2009) “21.YY. da Türkiye Mücevher Endüstrisinde Katma-Değer Dinamiği Olarak Endüstri Tasarımı ve Küresel Rekabet: ‘Made in Italy’ Örneği Üzerinden Bir Model Önerisi”. Unpublished PhD Thesis, Sinan Güzel Sanatlar University.
- Gülersoy, Ç. (1994) “Kapalıçarşı”. in: Akbayar, N., Işın, E., Sakaoğlu, N., Baydar, O., Tanman, B., Koz, S. M., Batur, A. & Yusufoglu, Y. (Eds.) *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 1 Ed. Kültür Bakanlığı / Tarih Vakfı, İstanbul.
- İrepoğlu, G. (2000) “Bir İmparatorluğun Görkemi: Osmanlı Mücevheri”. *P Dergisi*, 100-111.
- Kasapoğlu Akyol, P. (2013) “Türkiye’nin Yaşayan İnsan Hazineleleri Programı”. in: Öcal, O. M. (Ed.) *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Geleceği Türkiye Deneyimi*. Ankara: UNESCO Türkiye Milli Komisyonu.
- Kuşoğlu, M. Z. (1994) ‘Kuyumculuk’, in *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, p. 568. Available at: <http://books.google.com.tr/books?id=NE6pngEACAAJ>.
- Küçükerman, Ö. & Mortan, K. (2010) *Çarşı, Pazar, Ticaret ve Kapalıçarşı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Küçükerman, Ö. & Mortan, K. (2007) *Çarşı, Pazar, Ticaret ve Kapalıçarşı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- UNESCO, Intangible Cultural Heritage 2003 “Article 2.2”. *Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, The General Conference of UNESCO, Paris. (<https://ich.unesco.org/en/convention>)
- Ülgen, A. (1999) “Osmanlı: Kültür ve Sanat”. *Osmanlı Kuyumculuğu*. Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

YILDIZ TOZU
ALANLARI:
Şehirler ve
Sinemaları

Gaziantep'te Sinema (1923-1975)

Ali Sait LİMAN

Yedinci sanat olarak bilinen ve icadından kısa bir süre sonra Türkiye'ye gelen sinema, toplumsal alanla etkileşim halinde olan bir sanat dalı ve kitle iletişim aracıdır. Gerek sinema seyirci ilişkileri açısından gerekse bu alanda yapılan üretimin ekonomik koşulları üzerindeki etkisi bakımından sinemanın içinde var olduğu toplumsal yapıdan soyutlanarak ele alınamayacağını söylersek yanlış olmaz. Toplumsal tarihi yansıtan görsel bir bellek niteliği taşıması, toplumsal değişimde öncü rol oynaması, önemli kültürlerarası iletişim kanalı olması sinemayı; filmlerin sadece birer eğlence-lik olarak tüketildiği bir ortam olmaktan çok, toplumsal yaşamın ve değişimin nabzının attığı, seyircinin sosyalleşmesine olanak tanıyan etkin bir konuma taşır.

Batı'da ve Amerika'da kentleşme ve sanayileşmenin sonucu olarak ortaya çıkan sinema ilerleyen süreçte, bir sanat olmanın yanında toplumsal olarak tüketilen önemli bir eğlence aracı haline gelmiştir. Bu bağlamda sinema, farklı toplumsal sınıflara ait bireylerin birlikte paylaştığı seyir mekânları ve seyir deneyimi yoluyla, sosyo-kültürel bellek içinde aidiyet duygusu oluşturan önemli bir kurum olarak nitelendirilebilir. Belirtilen işlevleriyle sinemanın belirli bir dönemde, Türkiye genelinde ya da Gaziantep özelinde toplumsal alanda iz bıraktığı söylenebilir.

Yukarıda belirtilen bakış açısıyla Gaziantep'te sinemanın geçmişteki görünümü ve sinema kültürünün Gaziantep halkı üzerindeki etkileri; yürütücülüğü tarafımdan yapılmış, "Gaziantep'te Sinema" başlığı altında bir bilimsel araştırma projesi kapsamında ele alınmıştır. Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü öğrencileri ve öğretim elemanlarıyla birlikte 2012-2013 yıllarında yürüttüğümüz bu proje kapsamında ayrıca -yaklaşık bir saatlik- bir belgesel film hazırladık, "Büyülü Fener: Gaziantep'te sinema" adıyla.

Gaziantep'te sinema sanatının gelişim sürecini ele alan bu proje aynı zamanda tarihsel olarak Gaziantep'te sinema kültürünün ortaya çıkışında ve bu kültürün yaygınlaşmasında etkili olan Gaziantepli sinemacıların araştırılmasına ve belgelenmesine de olanak sağlamıştır. "Gaziantep'te Sinema" adıyla yola çıktığımız bu araştırma kapsamında Gaziantep'te sinema kültürünün geçmişteki durumdan mevcut duruma ulaşma süreci tarihsel, toplumsal, teknik ve ekonomik etkenler ışığında incelenmeye çalışıldı.

Projenin, (Türk sinema tarihi alanında yapılan yazılı ve sözlü tarih çalışmalarının içerikleri incelenerek) bir kentin sinemasal geçmişini sinema-toplum ilişkileri bağlamında ele alan özgün bir çalışma olması hedeflenmiştir. Bu kapsamda Gaziantep'te sinema olgusu, 1923'ten 1970'lerin ortalarına kadar ele alınmıştır. Buna göre, Gaziantep'teki ilk sinemacılar, ilde kurulan ilk sinema salonları, salonların teknik ve ergonomik durumu, sinema filmlerine izleyicinin ilgisi, ilk filmler, filmlerin dönemin seyircisi ile ilişkisi araştırılmıştır.

İlk Yıllar, İlk Gösterimler, İlk Müteşebbisler

Bilindiği üzere Sinema, Lumière kardeşlerin Paris'te yaptığı ilk gösterimin hemen ardından, 1896'da Türk topraklarına da giriş yapmıştır. Önce sarayda daha sonra İstanbul'un belirli semtlerinde varlık gösteren sinemanın, Anadolu'ya ancak 1920'li yıllarda ulaştığı söylenebilir. Osmanlı topraklarında kısa sürede ilgi gören ve teknolojiye bağlı olarak gelişmesini sürdüren sinema, bir yandan da dönemin siyasi ortamından etkilenmiştir. Osmanlının çöküş dönemi ve yeni Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşu sürecinde bir avuç girişimcinin omuzlarında yavaş yavaş yükselen bu yeni eğlence aracını Anadolu insanı da heyecanla karşılamıştır. Bu heyecana ortak olan kentlerden biri de Antep'tir.

Sinema'nın Gaziantep seyircisiyle buluştuğu 1923 ve sonraki yıllar aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ve yapılanma dönemidir. Bu yıllarda sinema, seyirci için yeni bir eğlencedir ve henüz sanatsal bir kimliği yoktur. Başlangıçta sadece İstanbul, İzmir gibi büyük kentlerin belirli bölgelerinde var olan sinema, yavaş yavaş Anadolu'ya da yayılır ve II. Dünya savaşının başlangıcına kadar ithal filmlerin yanında Muhsin Ertuğrul'un çektiği az sayıdaki yerli filmlerle beslenir.

'Gaziantep'te Sinema' projesi kapsamında gerçekleştirilen görüşmeler ve yazılı kaynaklardan elde edilen bilgilere göre Gaziantep'te halkın o zaman "canlı fotoğraf" (Tokuz, 2004: 312) olarak adlandırdığı ilk sinema gösterimleri 1923 yılında yapılmıştır. (Gökoğlu, 2011; Köylüoğlu, 2011)

Bey Mahallesi'nde, günümüzde "Eski Sinema Sokak" olarak bilinen yerde, yetim ve öksüz çocukların barındığı bir mekanda, Dâr-ül Eytam'da (Yetimler yurdu/okulu) haftada bir defa yapılan bu ilk gösterimlerin daha çok eğitim amaçlı olduğu söylenebilir.

"1923 yılında mülkiyeti İl Özel İdareye ait eski Öksüzler Yurdu'na (Dâr-ül Eytam Mektebine) ilk sinema makinesi getirilmiştir. Bey Mahallesi, Eski Sinema Sokağı'nda bulunan eski bir kilise olan Öksüzler Yurdu'nda haftada bir gün, daha çok eğitim amaçlı filmler gösterilmiştir. Dâr-ül Eytam Mektebinin başka bir ile nakledilmesi üzerine, mülkiyeti Özel İdareye ait olan bu bina, sinema olarak kullanılmak üzere Giritli Hasan Çavuş, Dişçi Hayri Altınöz ve Çobanbey emekli nahiye müdürü Niyazi Bey tarafından kiralanmıştır. El ile çevrilen ve sadece alt yazılı, sessiz filmlerin gösterilebildiği bu ilkel makineyle Gaziantep'in ilk sineması hizmete açılmıştır." (Tokuz 2004, 312)

Gaziantep'li araştırmacı-yazar Akten Köylüoğlu'nun verdiği bilgilere göre; o dönemde filmlerin sessiz oluşu, salon işletmecilerini altyazıyı okumakta güçlük çeken izleyici için çözüm üretmeye zorlamıştır. Yabancı altyazılı filmleri Ali Bey isimli İngilizce bilen bir kişi tercüme ederek bir -huni aracılığıyla- salondaki izleyiciye aktarmıştır.

Bu ilk gösterimlerin ardından, sinemayı kentte popüler hale getiren ve sonraki yıllarda da adından çokça söz ettiren bir girişimci olan Nakıp Ali ile birlikte Gaziantep'te sinema olgusu yavaş yavaş canlanmaya başlar.¹

1 Gaziantep'te sinemanın ilk yıllarından 1940'lara kadar kentte sinema adına hatırlanan en önemli kişi olan Nakıp Ali'nin bu alandaki etkinliği (1924-1969) ayrı bir çalışma konusu olacak kadar zengindir. Konuyla ilgili olarak 2005 yılında çekilen "Sinema Bir Mucizedir" (Yön. Memduh Ün-Tunç Başaran) filmi, Nakıp Ali'nin sinema alanındaki serüveninin yanı sıra sinemanın Gaziantep'teki serüvenini de içerir. Filmin adının daha sonra değiştirildiğini belirten Memduh Ün, filmin ilk adının 'Büyülü Fener' olduğunu, Antep'te o yıllarda (1950'lerde) sinemanın 'Büyülü Fener' olarak da adlandırıldığını vurgulamıştır. (Ün, 2012)

Dönemin eğlence hayatında saz işletmecisi olarak yer alan Ali Nakıpoğlu'nun 1924'te sinemayı ilk işletmecilerden devralması ve “çalgılı sinema”ya dönüştürmesi “Nakıp Ali”nin bu alandaki ticari zekasının da göstergesidir. Yazar Haydar Gökoğlu'na göre bu yöntem o yıllarda Suriye'de de uygulanmaktadır:

“Ben bunun örneğini Suriye’de de gördüm. Çalanlar önde, sahneye bir kız çıkar okur söyler belli bir saate kadar; ondan sonra hepsi bitiyor, film başlıyordu. Sazlı sözlü bir sinema bu. Nakıp Ali bu tarzı bir ara denedi.” (Gökoğlu, 2011)

Türkiye’de sinemanın teknik, ekonomik yetersizlikler ve sansür baskısı içinde üretim yapmaya çalıştığı 30’lu yıllarda, dublaj sayesinde yabancı film izlemenin ve yerli film yapımının görece kolaylaşması sinemanın daha da yaygınlaşmasına katkı sağlar. Bu gelişmelere o yıllarda ithal edilen ve gişede başarılı olan Mısır filmleri de eklenir (Gökoğlu, 2011; Özuyar, 2011: 312-313). Bu filmler, dönemin tanıklarından Yaşar Özen’in de belirttiği gibi, Gaziantep seyircisinden olumlu tepki alır:

Daha çok Mısır filmleri rağbet görürdü, o Abdolvahap’lı filan şeyler filmler büyük ilgi görürdü. O filmler rekor denecek seyirci toplardı. Diğer Amerikan filmleri kısmen yani bir Mısır filmi kadar değilse bile en çok iki hafta o da çok eğer şey olmuşsa tabi, dilden dile dönmüşse filmin güzelliği, herkes giderdi. (Özen, 2011)

Halkevi binasındaki bir-iki yıl süren sinema faaliyetleri dışında, Gaziantep’te 1920’lerden 1940’a kadar sinema işletmeciliği sadece Nakıp Ali tarafından yürütülür. Bu süreçte 1930’da sineması, çıkan bir yangın nedeniyle kullanılamaz hale gelse de, Nakıp Ali bu alandan uzaklaşmaz. Yine sinemaya yatırım yapar:

“1930 yılı sonlarına doğru *Asri Sinema* adıyla yeni bir sinemayı, günümüzde Gaziantep Öğretmenevi’nin bulunduğu yerde faaliyete geçirir. (Tokuz 2004: 315). Sesli film gösterimi yapılabilen bu sinemada seyirciyle buluşan ilk sesli film “Aşkım Günahımdır-My Love is My Foul” adlı film olur (Gökoğlu, 1966: 43). Nakıp Ali’nin bu alandaki kararlı tutumu ve sinemanın ticari bir yatırım alanı olarak görülmesi sonucu 1934’te ortaya yeni müteşebbisler çıkar:

“Gaziantep’te ikinci sinema; 1934 yılında üç ortak, Ahmet Barlas, Attar oğlu Ahmet Atalar ve Mamat Ağazade Ali Efendi tarafından Asri sinemanın yanın-da şimdi Şahinbey Milli Eğitim Müdürlüğü Toplantı Salonu olarak kullanılan o zamanki Halkevi Binası kiralanarak açılır. Açılan bu sinema birkaç yıl sonra kapanır. 1940 ve 1941 yıllarına gelindiğinde Gaziantep’in üçüncü sineması, Dumlupınar Sineması Belediye Hanı civarında Abdullah Bey tarafından açılır” (Tokuz, 2004: 315).

Bu arada 1945’te Nakıp Ali *Asri Sinema*’yı kapatır, yerine *Nakıp Ali Sineması* açılır. Mehmetpaşa Camii bitişiğindeki park alanında altı sinema üstü otel olarak yapılan (Haydar Gökoğlu ile görüşme, 23.12.2011), bu sinema “Gaziantep’te yaptırılan ilk sinema binasıdır ve 1990’lı yıllara kadar etkinliğini sürdürür.” (Tokuz, 2004: 315) Bu sinemaya dair yaptığımız araştırmalarda, ne yazık ki bir iki fotoğraf dışında günümüze ulaşan bir görsel belge yoktur.

Bu bölümü bitirmeden önce Gaziantep ile ilgili birkaç istatistiki bilgiye değinmek yerinde olacaktır. 1935’te yayınlanan “Gaziantep Halkevi Broşürü”nde sıralanan

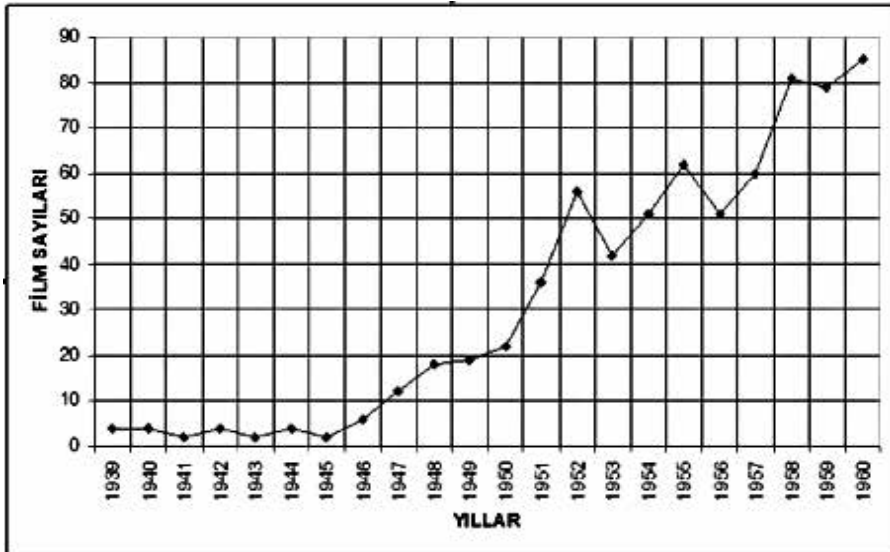
esnaf cemiyetleri ve meslek grupları içinde sinema ile ilgili bir veriye rastlanmamıştır (1935: 310). Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık İstatistik Genel Müdürlüğü tarafından 1937’de yayınlanan “Gaziantep Genel Nüfus Sayımı” sonuçlarına göre; 1935’te toplam nüfusun %52.1’i erkek, % 47.9’u kadındır. Kent merkezinde yaşayanların ilin toplam nüfusu içindeki oranı ise %31’dir. (DİE 1937: 131).

İlerleyen yıllarda kent ekonomisinde tarımın payı ve tarım alanında çalışan nüfus azalmış, sanayi ve hizmet sektöründe belirgin bir artış kaydedilmiş, 1945’e gelindiğinde tarım alanında çalışan nüfus oranı %12’ye düşmüş; sanayi sektöründe çalışanların toplam çalışan nüfus içindeki oranı %50.7’ye yükselmiştir (Özlü, 1999: 70). Çalışan nüfus içinde memurların oranı 1927’de %13.7 iken bu oran 1935’te %26.9, 1945’te %22.3 olarak kaydedilmiştir (Özlü 1999:71).

Gaziantep’te 1950 sonrasında, tarım kent ekonomisindeki önemini yitirirken, ticaret ve sanayi alanlarında gelişmeler yaşanmış ve hizmet sektöründe büyüme görülmüştür. (...) 1955-1975 yılları arasında yapılan sanayi geliştirme projeleri ve sanayi bölgesi kurma altyapı çalışmaları ticari sermayenin sanayi sermayesine dönüşümünün koşullarını hazırlamıştır. (Karadağ, 2011: 396-397)

1950 ve Sonrası: Sinemanın Yaygınlaşması, Film Üretiminde Artış, Sinema-Seyirci İlişkilerinde Canlanma

Sinema tarihine ilişkin kaynaklarda da görüleceği üzere 1950’lerden itibaren sinemanın Türkiye genelinde yaygınlaşmaya başladığı söylenebilir. Özellikle 2. Dünya Savaşı’nın ardından ortaya çıkan yeni ekonomik, teknolojik, politik ve toplumsal koşulların belirlediği bu durum, aşağıdaki grafikte de görüldüğü gibi, 1950’li yıllardan itibaren film üretiminde belirgin bir artışa yol açmıştır. Diğer yandan bu süreç, aynı zamanda Türk sinemasının en verimli dönemi olarak anılan, 1960–1975 arası dönemin temellerinin atıldığı yıllardır. Aynı dönem, Gaziantep’te de sinemanın toplumsal alanda en popüler olduğu yıllardır.



Yukarıda da belirtildiği gibi İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye’de çok partili siyasal sisteme geçilmesi ve 1950’de iktidarın el değiştirmesiyle, sosyo-ekonomik ve kültürel açıdan yeni bir süreç başlar Gaziantep’te. Ekonomik alanda olduğu kadar kentin sosyo-kültürel yaşamı açısından da dönüm noktası sayılan bu yıllarda göç olgusuna bağlı olarak ortaya çıkan bir başka olgu da gecekondulaşmadır. Bu durum aynı zamanda kentsel nüfusun artışı anlamına gelmektedir. Diğer yandan bütün bu gelişmeler, kentte sinema seyirci sayısının artması ya da sinemanın cazip bir yatırım alanı gelmesi olarak da yorumlanabilir.

1954 yılında Şehir Sinemasının ortaklarından Lütfi Yüksekbilgili, kendine ait otobüs garajını sinema salonuna dönüştürür ve Saray sinemasını açar. Saray sineması işletmecisi Lütfi Yüksekbilgili’nin oğlu Lütfü Yüksekbilgili’nin, babasının sinema salonu açmasının nedenine yönelik paylaştığı bilgi, sinema salonu işletmeciliğinin o dönem “kâr” açısından taşıdığı öneme vurgu yapması bakımından iyi bir örnektir:

“Babam ilk sinemacılığa Nakip Ali’den görerek başlamış. Sinemaya gittiğinde, (...) o zaman mecidiye dönemi gümüş paralar varmış. Sinemaya gitmiş işte, parayı vermiş sinemaya girmiş. ‘Teneke ağzına kadar doluydu’, demiş yani. O zaman rahmetli dedemin otobüs işletmesi varmış. Otobüs işletmesinden bu işe dönelim demişler. Yani sinemacılık güzel iş, para kazanıyor diye..” (Yüksekbilgili, 2011) 1961 yılında daha önce pavyon olarak işletilen bir mekân, Abdülkadir Çimen ve arkadaşları tarafından “Marmara Sineması” adıyla sinema salonuna dönüştürülür. 1962 yılında Mehmet İyiköşker’in işletmeciliğini yaptığı “Büyük Sinema” faaliyete geçer. Marmara Sineması ile aynı binada yer alan Büyük sinemada yabancı filmler gösterilirken, Marmara sineması tercihini yerli filmlerden yana kullanmıştır

1967’den sonra Ses, Arı, Eti, Kent sinemaları, Gaziantep’te peş peşe açılan sinema salonlarıdır..

Özellikle yerli filmlere seyirci talebinin oldukça yoğun olduğu 60’lı yıllarda Adana bölgesine bağlı olan Gaziantep, Adana Film işletmecileri açısından oldukça iyi hâsılat getiren, sinema-seyirci ilişkilerinin oldukça sıcak yaşandığı bir şehir olmuştur. Öte yandan 1940’lardan 70’li yılların sonlarına kadar Nakip Ali ve Baydar sineması ağırlıklı olarak yabancı film gösterimi yapan sinemalardır.

50’lerden itibaren sinema-seyirci ilişkilerinde gözlemlenen hareketlilik, yerli film üretimine de yansır. Film üretiminin 50’lerde canlanmaya başlayıp 60’lı yıllarda bölge işletmeciliğine dayalı bir yapının belirleyici olduğu Türkiye’de sinema, 70’lerin ortalarında krize girene kadar seyirci için başat eğlence kaynaklarından biri olmuştur.

Bu yıllarda seyirci ve salon sayısındaki artışa paralel olarak sinemalar arasında da belirli kategoriler oluşmaya başlar. 60’lı yıllarda Gaziantep’teki sinemaların Adana bölge işletmesine bağlı olarak çalıştığını belirten sinema işletmecisi Mustafa Bakkaloğlu bu süreci şöyle açıklar:

“Sinemacının elinde olmayarak, sinemalar ikiye bölündü. Neden ikiye bölündü? İthal filimler çok kısıtlı ve iki firma; Emek ve Fitaş film şirketleri.. Koçanga ondan sonra çıktı, üç oldu. Buna rağmen bu üç firmanın filmlerini devamlı Nakipali Sineması ve Baydar Sineması, daha sonra açılmış olan Ses Sineması.. Bu üç sinema arasında bölüşüldüğü için, yerli filmleri diğer

sinemalar paylaşmak mecburiyetinde kalırlardı.(...)Ancak hatırladığım kadarıyla 70, 72 yıllarında bu alışkanlık kendiliğinden kalktı. Çünkü hem yerli hem yabancı filmler karışık olarak gösterilmeye başlamıştı.” (Bakkaloğlu, 2011)

Yerli ya da yabancı film gösteren sinemalarla yerli ya da yabancı film tercih eden seyirci kitlelerinin belirginleşmesinin yanı sıra seyircinin 1940’ların ortalarından itibaren belirli bir sinema kültürü edinmeye başladığı söylenebilir. Buna göre seyircinin sinemada izleyeceği filmleri oyuncusu ya da türlerine göre seçerek sinemaya gittiğini belirten yazar Ülkü Tamer’in aşağıdaki açıklamaları, konuyla ilgili görüşülen diğer kişilerin anlattıklarıyla da örtüşmektedir:

“Çarşamba hangi sinemaya gideceğimize pazartesiden karar verirdik. Errol Flynn’in, Gary Cooper’in, Tyrone Power’in ya da John Wayne’in bir filmi oynuyorsa sorun yok. Laurel Hardy oynuyorsa da sorun yok. “Tekmili birden”-lerden ne olursa olsun yine sorun yok. Frankenstein, Kurt Adam filmlerinden de. Arap filmiyse, bir bakalım. Emine Rızzık’sa değmez. Yusuf Vehbi’den zaten usandık. Onlar Cumartesi’ye kalsın. Ama Leyla Murat kaçırılmaz.” (Tamer, 2002: 2)

1960-1975: Yazlık-Kışık Seyir Ortamı İçinde Sinemanın Toplumsal Alanda Yükselişi ve Kriz

Gaziantep’te sinema’ya dair etkinliklerin önemli bir ayağını da yazlık sinemalar oluşturur. 1940’ların ortalarından itibaren yazlık sinemalar da kışık sinemalar kadar önem kazanmıştır. Hemen her kışık sinemanın en az bir yazlık mekânı bulunurken, salon açma imkânı olmadığı için yalnız yazın yazlık sinema işleten sinemacılar da bulunmaktadır. 1960’lı yıllarda mevcut sinemaların dışında açılan yazlık sinemalar; Çiçek, Lale, Çamlı, Atlas, Yurt ve benzerleridir. Yazlık sinemalar o yıllarda Alleben deresi ve İstasyon Caddesi adı verilen bir noktalarda yoğunlaşmıştır. Gazinolar, çay bahçeleri ve yazlık sinemaların yer aldığı bu mekanlar Gaziantep halkı için önemli bir eğlence merkezidir. Diğer yandan dönemin tanıkları, kendileriyle yaptığımız görüşmelerde, yazlık sinemaların kışık sinemalara oranla daha çok rağbet gördüğünü belirtmişlerdir:

“Yazlık sinemalarda film seyretmenin ayrı bir tadı vardı. Mesela akşama doğru bahçe sulanır, mis gibi toprak kokusu yayılır, makinist erken gelerek akşamları çalacağı plakları çalmaya başlar, sinemanın önü renkli ampullerle aydınlatılır, satıcılar yavaş yavaş yerlerini alırlar, sinemanın önü sanki bir panayır gibi olurdu. Ailelerden, çevreye rahatsızlık vermeyen yemekler getirenler de olurdu tabi. Neredeyse her semte sonraları bir yazlık sinema kuruldu. Geceleri evin bahçesinde ya da evin damında yatarken o yazlık sinemalardan gelen film seslerinden herkes mest olurdu adeta., (Çakar, 2011)

Anadolu’daki diğer kentlerinde olduğu gibi Gaziantep’te de sinema seyirci kitlesinin önemli bir kısmı ailelerden oluşmaktadır bu yıllarda. Gaziantep’lilerin aylık aboneliklerle sinemayı önemli bir eğlence mekânı olarak gördüğü 1950-70 arası dönemde

sinema-seyirci ilişkilerinin bu denli sıcak oluşunda -Nakıp Ali örneğinde olduğu gibi- sinemacıların da etkisi vardır:

“Biz sinemacıları ticaret adamı gibi görmezdik. Halkla bütünleşen insanlar gibi görürdük. Bilhassa Nakıp Ali bunun örneğini iyi vermiştir. Yüksekbilgili ailesi çalıştırırды Saray Sineması’nı, Şehir Sineması’nı. Baydar Sineması’nın da sahipleri akrabamızdı, Biz onları hiçbir zaman ticaret adamı gibi görmezdik. Gayet güzel davranırlar halka; ticaretten çok halkı mutlu etmeye çalışırlardı.”(Kazaz, 2012)

60’lı yıllarda Gaziantep’in yaşam alanında giderek öne çıkan sinema olgusu ve seyircinin izlediği filmlerle olan etkileşimi, dönemin tanıklarının aktardıklarına göre; halkın giyim kuşamından saç modellerine, makyajlarına ve yaşam tarzlarına kadar gözlemlenebilir hale gelmiştir:

“Mesela gençlerimiz briyantın kullanmaya başladı. Saçlarını jön olarak oynayan kişiler; Ayhan Işık, İzzet Günay gibi taramaya başladılar. Genç kızlarımız kendilerine makyajı daha iyi yapmaya başladılar. Giyim tarzına gelince etkilendik. Hepimiz etkilendik. Kravat bilmeyen kravat taktı. Elbise türünü ona göre seçmeye başladı. Renkleri ona göre seçmeye başladı. Sinema kültürü bizim yaşam tarzımızı tamamen etkiledi. Her yönüyle... Hatta oturup kalkmamızı bile etkilemişti. İki kişinin karşılıklı çay içmesini bile sinema etkilemiştir. Sinema buna yön vermiştir. Sinema topluma birçok şey kazandırmıştır. Aile fertlerine hanımlara mutfakta davranışı, masa düzenini kurması, servisi yapmayı öğretmiştir.” (Bakkaloğlu, 2011)

Dönemin bir başka tanığı Halit Ziya Biçer ise bu konuda şunları aktarmıştır:

“Antep’te sinema seyrederek yetişen nesiller en çok Amerikan filmlerinden etkilendiler. O tarihlerde giyim kuşamımız, gençlerin sokaktaki tavırları o filmlerdekilere benzerlerdi. (...) İnkâr edemeyiz, çok şey öğrendik onlardan..İkinci Dünya Harbi’ni gördük, 1. Dünya Harbi’ni gördük..Biz daha Fırat’ı görmeden Arizona nehrini gördük.” (Biçer, 2011)

Bu yıllarda kentteki sinema mekanlarının film gösterimleri dışında farklı sanatsal kültürel etkinliklerde de kullanılıyor olması, toplum ile sinema arasında sıcak bir bağ kurulmasında etkili olmuştur. Nakıp Ali’nin oğlu Doğan Nakıpoğlu’nun bu bağlamda yaptığı açıklamalar şöyledir:

“Şimdi gerek Gaziantep’te salon yokluğu, gerekse de halkın isteme ve arzusuna bağlı olarak sinemalarda; konser, tiyatro, parti kongreleri, efendim hatta düğün Gaziantep ağızıyla gelinci diye tabir ettiğimiz gündüz düğünleri olur. Halk gelir, sinema salonunun içinde ikramları yer, içer, oturur, eğlenir. Kalkıp oynar. Sinemanın sahnesinde de daha önceki şov programlarına sanki bir öncülük etmiş olan saz heyeti vardır. O zamanlar tabi biraz daha mutaassıp olduğu için saz çalanlar erkek olduğu için önlerine bir perde çekilmiştir. Onlar perdenin gerisinde saz çalmış, gelin sahneye konan bir koltukta, bir köşede oturmuştur.

Oynamak isteyenler de yine gelinin yanına çıkıp sahnede oynamışlar, böyle gündüz eğlencesi şeklinde düğünler yapılmıştır.” (Nakipoğlu,2011)

Salonların yapısal özelliklerine bakıldığında ilk sinema salonlarının ve 1950’li yıllardan sonra açılan diğer salonların okul binası, ev, pavyon, otobüs garajı gibi film gösterme amacından uzak yapıların dönüştürülmesi ile oluşturulduğu görülmektedir. Görüşmecilerden alınan bilgilere göre kışlık salonlar belli bir süre konfordan uzak, tahta sandalyelerin yerleştirildiği, ısınmak için soba, serinlemek için önüne buz kalıpları konulan havalandırmaların kullanıldığı mekânlardır.

1950’lerden sonra salon sayısının artmasıyla başlayan rekabet, salonların iç düzenlemelerinden, gösterilen filmlere kadar yansımıştır. 1960’lı yıllardan sonra tahta sandalyelerin yerini maroken adı verilen koltuklar almış, salonlarda havalandırma ve kalorifer olması tercih sebebi haline gelmiştir.

Bu yıllarda sinemalarda vizyona girecek filmlerin Gaziantep seyircisine tanıtım yöntemleri de dönemin sinema-seyirci ilişkileri açısından önemlidir. Film tanıtım etkinlikleri kapsamında, üzerlerine astıkları afişlerle filmleri tanıtan gezici elemanların tutulduğu, bir süre sonra sabit ya da seyyar hoparlörlerin de devreye girdiği bu yıllarda gazetelere verilen ilanların yanında, kent merkezinde hazırlanan büyük panolara film afişlerinin yerleştirilmesi gibi yöntemler kullanılmıştır.

Gaziantep’te sinema olgusu bağlamında sinema-seyirci ilişkileri açısından buraya kadar özetlenen yapı; ülkede çeşitli ekonomik, toplumsal, siyasal çalkantıların yaşandığı, televizyonun ülke çapında yaygınlaşmaya başladığı 1970’lerin ortalarından itibaren eski niteliğini sürdüremez.¹ Türkiye’de sinema alanına da yansıyan bu değişim Gaziantep’e de yansır. Sinema krize girer. Ailelerden oluşan seyirci kitlesi salonlardan uzaklaşmaya başlar:

“70’li yıllarda halen güzel filmler geliyordu; 50’nin 60’ın izleri sürüyordu. 70’ten sonra sinema yozlaşmaya başladı çok; o bizim çocukluğumuzda olan kaliteli filmler azalmaya başladı. Daha çok böyle açık seçik filmler müstehcen konuşmalar. O zaman, böyle aileler gitmemeye başladı, 70’lerden sonra.” (Kazaz, 2012)

“Uzun süre sinema salonları televizyona karşı direnç gösterdi. Uzun süre dayanmaya çalıştık. Ancak, beyaz cama mağlup olduk. Salonlar bir bir kapanmaya başladı. Seyirci kitlesi yavaş yavaş eridi. Herkes evine kapanıp televizyon seyretmeye başladı.” (Bakkaloğlu, 2011)

Yine de bu süreçte sinemalar, arabesk filmler ve erotik filmlerle krize direnmeye çalışır.

“70’li yıllarda Ferdi Tayfur’lar Orhan Gencebay’ların filmleri vardı. Zaten onlar geldi mi yer yerinden oynardı. Dolayısıyla 75’e kadar bu böyle gitti, harikaydı. 75’ten sonra televizyonla videonun yaygınlaşmasından dolayı sinema seyircisinde bayağı bir eksilme oldu, sinemacılık kör noktaya geldi; artık para kazanamaz olduk.” (Tamçelik, 2012)

Böylece 70'lerin sonuna gelindiğinde; “1979 verilerine göre ilde 15 kapalı 4 açık (yazlık) sinema salonu bulunmaktadır. Kapalı sinemalarda gösterilen filmlerin sayısı 1.246 olarak saptanmıştır. Bunların büyük bir bölümü yerli yapımdır (1.050 yerli, 196 yabancı). Aynı yıl, filmleri izleyen 2.004.928 kişiden 1.394.681'i yerli, 610.247'si yabancı filmleri yeğlemiştir.” (Yurt, 1982: 3074)

Sonuç bölümüne geçmeden önce Gaziantep'te Sinema'nın sadece popüler/ticari filmler ve yaklaşımlarla sınırlı olmadığını belirtmek yerinde olacaktır. Sinema işletmeciliğinin piyasa koşullarına bağımlı olduğu, popüler anlatı kalıplarına bağlı yerli ve yabancı filmlerin seyirciden ilgi gördüğü bu yıllarda kentte bir sinematek kurulması Gaziantep'te sinema açısından dikkat çekici bir gelişmedir. Avukat Orhan Barlas, Ülkü Tamer, Rauf Kutlar tarafından ‘Gaziantep Sinema Tiyatro Derneği’ adıyla kurulan dernek, Gaziantep’li şair-yazar Ülkü Tamer’e göre Türkiye’de kurulan ilk sinematektir. Derneğin ilk etkinliği; Carol Reed’in ‘Adalar Sürgünü’ adlı filmini göstermek olmuştur.” (Tokuz, 2004: 315) . Sinema-seyirci ilişkileri açısından da önemli olan bu sürece dair bilgi veren sinema işletmecisi Mustafa Bakkaloğlu, ‘Gaziantep Sinema Tiyatro Derneği’nin kuruluş tarihini 1962 olarak belirtir ve kuruluş gerekçesini şöyle açıklar: “Sinemalardaki filmler, bazı münevver insanlarımızı, kayda değer düşünce sahiplerimizi, sanatkârlarımızı, filozof, bilgin insanlarımızı tatmin etmedi. Sinemalar o tarihte sadece gelir getiren filmler getiriyorlardı. Onlar da bize bir takım şeyler aşılamadığı için arkadaşlar oturdular Sinematek’i kurdular. ” (Biçer, 2011). Derneğin faaliyetlerinin 1965’e kadar sürdüğünü belirten Mustafa Bakkaloğlu, kendisinin de kurucuları arasında olduğunu belirttiği Sinematek’in –ya da o zamanki adıyla ‘Gaziantep Sinema Tiyatro Derneği’nin- kuruluş ve çalışma sürecine dair şunları aktarmıştır:

“Gaziantep’te sinematek 1962 yılında kuruldu ve tahminim 3 yıl kadar devam etti. Filmleri İstanbul’da Onat Kutlar ağabeyimiz bize temin ederdi. Fransız kültür merkezi ağırlıklı filmlerimiz gelirdi. Sanat ağırlıklı ve haftada 1 gün üyelerimize gösterirdik. Sinematek’in üye sayısı 200 ile başladı, 1000’e kadar çıktı. Salonun alabileceği kadar üye kaydedebiliyorduk. Çünkü haftada 1 defa ve 1 seans gösterme imkânımız vardı. Onun için üye adedimizi kısıtlı tutardık. Uzun sürede Sinematek’i Antep’te yaşattık. Neden azaldı? Hep aynı siyah beyaz ve İngilizce ve Fransızca gelen filmler üyelerimizi sıkıya başladı. Sinematek’in bir kuralı vardır. Sanat ağırlıklı olduğu için konular ağır. Biz üyelerimiz azalınca sıkıntıya girdik, salon parasını ödeyemedik. İnanır mısınız Nakıp sineması bizden uzun süre salon parası almadı. Makinistini tahsis etti. Biz üyelerimize yine gösterimde bulunabildik” (Bakkaloğlu, 2011)

Sonuç

Zengin bir tarihsel mirasa ve eğlence kültürüne sahip olan Gaziantep’in sosyo-ekonomik ve kültürel yapısı ile ilişkilendirilerek ele alındığında; sinemanın kente geldiği 1923’ten 1970’lerin ortalarına kadar kentten eğlence kültüründe önemli bir yer tuttuğu söylenebilir. Bunda, Cumhuriyet sonrası şehrin yeniden imarı ve yapılan modernist reformların yanında, 1950’lerden itibaren kent nüfusunun göç nedeniyle artışı,

tarımsal nüfusun önemli bir bölümünün kentte gelişen ticaret ve sanayi olanaklarına yönelmesi, dış göç, gecekondulaşma gibi olgular etkili olmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ve yapılanma dönemini kapsayan ilk yıllarda sinema, Gaziantep halkı için saz, pavyon v.b. diğer eğlence etkinliklerinden farklı olarak kadın, erkek, çocuk herkesin birlikte paylaştığı yeni bir eğlencedir ve henüz sanatsal bir kimliği yoktur.

Gaziantep'te sinema, II. Dünya savaşının başlangıcına kadar yabancı filmler ve Muhsin Ertuğrul'un çektiği az sayıdaki yerli filmlerle beslenir. 1930'lu yıllardan itibaren dublaj sayesinde yabancı filmlerin altyazı engelini aşır seyirciyle konuşmasıyla yeni bir sürece girilir, kentte sinema olgusu yaygınlaşmaya başlar. Bu süreçte adı günümüz Gaziantep'inde sinema markası haline gelen Nakıp Ali'nin ticari zekâsı ve kişisel gayretlerinin etkili olduğu söylenebilir.

Ülkede 1940'ların sonlarında başlayıp 50'lerin ilk yarısında gerçekleşen bir dizi teknik, ekonomik, siyasal gelişme, sinemayı ve dolayısıyla sinemanın Gaziantep'teki serüvenini de olumlu yönde etkiler: Farklı iş alanlarına mensup sermayedarların sinemayı cazip bir yatırım aracı olarak gördüğü, şehirde yeni sinema salonlarının açılmaya başladığı bu dönemde sinema, seyirci için gündelik yaşamın önemli bir etkinliği haline gelmeye başlar.

Kırsal kesimde yaşayan nüfusun azalmasına paralel olarak kent nüfusunun arttığı 1950-1970 yılları arasında, ilde çalışan nüfusun tarımsal faaliyetlerden çok kentteki sanayi, ticaret ve hizmet sektörüne ait iş alanlarına yönelmesi, sinemaların seyirci potansiyelini de artırmıştır. Bu yıllarda Gaziantep'teki yazlık-kışık sinemalarda film izleyen seyirci kitlesinin önemli bir bölümü ailelerden oluşmaktadır.

Türkiye'de sinemanın popüler hale geldiği 1960-75 arası dönem Gaziantep'te de sinemanın en canlı dönemidir. Hollywood filmlerinin yanında, yıldız oyuncuların belirli anlatı kalıpları içinde belli türlerle ve seslerle özdeşleştiği yerli filmler, seyircinin kültürel yaşamında yeni pencereler açar. Sinema giderek popülerleşir. İlde çekilen filmlerin yanı sıra dönemin ünlü oyuncularının katılımlarıyla şehrin sinemalarında gerçekleştirilen film tanıtımları ve galalar, sinema-seyirci ilişkilerini daha da pekiştirir. Yazlık kışık sinemaların kendine özgü seyir koşulları ve sokaklara, caddelere yansıyan sinema atmosferinin seyircinin belleğinde mekân kurduğu bu süreçte Gaziantep de sinemaya mekan olur. Gaziantep'i perdeye yansıtan sinema filmleri çekilmeye başlanır. Kentteki yazlık-kışık sinemaların sayılarının artmasıyla gelişen bu süreç, kent kimliğinin ve kentsel mekânın dönüşümünde de etkilidir.

Birer kamusal mekân olarak sinemaların film gösterimi dışında tiyatro, konser, düğün, müsamere gibi etkinliklere de ev sahipliği yapması, sinemanın bu yıllarda Gaziantep kültürel yaşamındaki yeri ve işlevleri bakımından önemlidir. Ayrıca bu dönemde ticari/popüler filmler dışında sanat sinemasına ait örnekleri seyircisiyle buluşturmak ve kentin sinema kültürünü geliştirmek amacıyla -henüz Türkiye'de herhangi bir yerde sinematek faaliyetleri başlamamış iken- kentte bir sinematek açılması, gerek ülke sineması gerekse şehrin sinemasal birikimi adına önemli bir gelişmedir.

Son olarak sinemanın Gaziantep'teki serüveninin kente özgü boyutları, özellikleri olsa da, genel olarak sinemanın Türkiye'deki iniş çıkışlarını, temel karakteristiğini

yansıtan bir seyir izlediği söylenebilir. Ele alınan zaman dilimi içindeki teknik altyapı yetersizliğinin insanüstü çabayla aşılmaya çalışılması, sinemanın toplumla yaz-kış iç içe olması, seyircinin bölge işletmesi kanalıyla film yapımındaki etkin rolü, yıldız oyuncu sistemine dayalı üretim yapısı, belirli dönemlerde ortaya çıkan film furyaları buna örnek gösterilebilir.

Kaynakça

- Gökoğlu, H. (1966). *Gaziantep'te Sinemanın Kuruluşu ve Gelişmesi*. Gaziantep Kültür, cilt: 9, 43-44.
- Karadağ, M. (2011). *Gaziantep'te Kentsel Mekanın ve Kültürel Coğrafyanın Değişimi*. Mehmet Nuri Gültekin (Edited by), "Ta Ezelden Taşkıdır" Antep (393-411). İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZGÜÇ, Agah (1997), *Türk Filmleri Sözlüğü*, Cilt: 1, Sesam Yayınları, İstanbul.
- Özlü, Z. (1999). *Gaziantep'in 120 No'lu Şer'ie Sicili-Transkripsiyon ve Değerlendirme*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özuyar, A. (2011). *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)*. İstanbul: Doruk Y
- Tamer, Ü.(2002, Aralık 14). 'Siz de mi Film Seyircisi' Oldunuz. *Radikal-Cumartesi*, 2
- Tokuz, G. (2004). *20. Yüzyılda Gaziantep'te Eğlence Hayatı*. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Basımevi.
- Gaziantep Halkevi Broşürü. 1935. *Gaziantep Halk Fırkası Matbaası*.
- Genel Nüfus Sayımı Gaziantep Vilayeti Kati ve Mufassal Neticeler*. 1937. İstanbul: Hüsniyatıat Basımevi.
- 15.Cumhuriyet Yılında Gaziantep*. 1938. Gaziantep Halkevi Yayını.
- "1960 Nüfus Sayımına Göre Türkiye'de Okuyup Yazma Bilenler", (1963). *Gaziantep Kültür*, Sayı: 65, 20-22.

Görüşmeler

- Bilge Kazaz, 09.01.2012.
- Doğan Nakipoğlu, 26.10.2011.
- Günel Tamçelik, 12.01.2012.
- Haydar Gökoğlu, 23.12.2011.
- Halit Ziya Biçer, 27.10.2011.
- Lütfü Yüksekbiçgili, 19.12.2011.
- Memduh Ün, 28.01.2012.
- Mustafa Bakkaloğlu, 15.12.2011.
- Tayfun Çakar, 15.12.2011
- Yaşar Özen, 28.10.2011.

Arkeoloğu Oynamak: Yıldız Sineması'nın Tozları Arasında (İzmir)

Dilek KAYA

Seksenli yılların ortasında, sinemanın sadece filmler, türler ve yönetmenlerle sınırlandırılmayacak kadar kapsamlı ve katmanlı bir toplumsal olay olduğu tezinden hareketle, yeni bir sinema tarihi yazımı düşüncesi ortaya atıldı (Allen & Gomery 1985). Özellikle daha önceki sinema tarihlerinde görmezden gelinen sinema salonları, sinemaya gitme edimi ve izleyici deneyimlerini de araştırma konusu haline getirecek olan bu “yeni sinema tarihi (*new cinema history*)” çağrısı, doksanlı yılların sonundan itibaren Kuzey Amerika, Avustralya ve Avrupa akademik çevrelerinde geniş cevap buldu (Stokes & Maltby 1999a; Stokes & Maltby 1999b; Stokes & Maltby 2001; Stokes & Maltby 2004; Maltby, Biltereyst & Meers 2011; Biltereyst, Maltby & Meers 2012). Bugün, yeni sinema tarihi çalışmaları, görece kısa geçmişine rağmen, önemli sayıda kitap ve makaleyle belli bir olgunluğa erişmiş durumda ve bu üretken araştırma alanının detaylı incelemeleri de mevcut (Biltereyst, Lotze & Meers 2012; Biltereyst & Meers 2016). Alanın olgunluğa ve verimliliğe rağmen, Kuzey Amerika, Avustralya ve Avrupa ötesi toplumlarda sinemanın sosyal deneyimini, sinema salonlarını ve sinemaya gitme kültürünü ele alan çalışmaların halen sınırlı sayıda olduğu gözlemlenmekte. Türkiye’de ise bu yönde yapılmış çalışmalar, yok olmamakla birlikte, henüz gelişim aşamasında (Aydın 2008; Erdoğan 2010; Öztürk 2013; Ertaylan 2013; Akbulut 2014; Liman 2014; Altınöz 2015; Boran 2015).

Yeni sinema tarihinin verdiği ilhamla, kente taşındığım 2013 yılından beri İzmir’de sinema üzerine çeşitli araştırmalar yapmaktayım. İzmir’in eski ve kayıp sinemaları ve kentin bir zamanlar ev sahipliği yaptığı canlı sinema kültürü ile ilgili olan bu araştırmalar, kayıp bir tarihi söylemsel olarak yeniden inşa etme ve bu şekilde toplumsal ve kentsel hafızaya katkıda bulunma çabası olarak görülebilir. Ancak böyle bir çabayı, sürekli olarak arşiv problemi ve arşiv siyasetinden muzdarip (arşivcilik konusunda resmi ve kurumsal ilgisizlik, arşivlerin bozulması ya da yok edilmesi, arşivsel kurumların geçici olarak kapatılması ve bazı arşivlerin yetersiz kataloglama teknikleri yüzünden ulaşılamaz olması vb.) bir coğrafyada sürdürmek kolay değil (Ahıska, 2006; Özel, 2012). Bu makalede, İzmir’in bir zamanlar zengin ama günümüzde kaybolmuş sinema gösterim ortamını kısaca anlatacağım. Bunu, 1953-1988 yılları arasında İzmir’in en popüler sinemalarından biri olan ve günümüzde halı saha, bilardo ve masa tenisi salonu olarak faaliyet gösteren Yıldız Sineması binasında, sinemadan geriye kalan tozlu izler arasında yaşadığım alan deneyiminin bir tartışması takip edecek (Şekil 1). Bu şekilde, Türkiye’de sinema tarihini araştırmanın ve yeniden inşa etmenin güçlüklerinden bir kısmına dikkat çekmeye çalışacağım.

İzmir'in Kayıp Sinemaları

Ege kıyısındaki konumuyla İzmir (eski Smyrna), on sekizinci yüzyıldan itibaren Küçük Asya'nın en önemli ticaret limanlarından (Boubouglatzi, Vamvakidou and & 2013, s. 124) ve geç Osmanlı İmparatorluğu'nun en kozmopolit şehirlerinden birisidir. On dokuzuncu yüzyıldan 1922'deki Büyük İzmir Yangını'na kadar Rum, Türk, Ermeni, Yahudi ve Levantenler (Avrupa kökenli Osmanlı vatandaşları) başta olmak üzere etnik açıdan oldukça zengin bir nüfusa ev sahipliği yapmıştır. Yirminci yüzyılın başında şehrin nüfusu 300.000 kişi olup etnik dağılımı şu şekildedir: 140.000 Rum (110.000'i Osmanlı ve 30.000'i Yunan vatandaşı), 90.000 Türk, 30.000 Yahudi, 15.000 Ermeni ve 10.000 kişilik bir nüfusla İtalyanların başı çektiği 25.000 Avrupalı. 1915'te şehrin nüfusu 500.000'e yükselmiş ancak şehrin etnik yapısı çok değişmemiştir. 1922 Büyük Yangını'ndan sonra Anadolu'yu terk edene kadar Rumlar nüfusun çoğunluğunu (%64) oluşturmuş, bunu Müslüman Türkler (%30), Yahudiler (%4), Ermeniler (%2) ve Levantenler (yaklaşık 200.000 kişi) takip etmiştir (Georgelin 2008, s. 48). Rumlar sadece nüfusa değil ekonomiye de hakim olan gruptur (Boubouglatzi, Vamvakidou & Kyridis 2013, s. 124). Şehrin Frenk/Avrupa, Rum, Ermeni, Türk ve Yahudi mahalleleri olmak üzere farklı bölgelere bölünmüş olması, şehrin kozmopolit bileşimini yansıtan bir başka unsurdur. Frenk mahallesi kentin ticaret ve kültür merkezidir ve Avrupalı veya Avrupalı olmayan ekonomik seçkinlerin ikamet yeridir. Deniz kıyısındaki Kordon bölgesi ise, kafeleri, sosyal kulüpleri, salonları, tiyatroları, otelleri ve konsolosluklarıyla Levanten sosyo-kültürel etkinliklerinin merkezidir. Avrupalı gezginlerin gözünde bu bölge, kentsel dokusu, kozmopolit nüfusu, serbest ve canlı sosyal yaşantısıyla adeta "Doğu'nun küçük Paris'i"dir (Pınar 2001; Kırılı 2007).

Şehirde halka açık ilk film gösterimleri de 1896 yılında, yani sinemanın İstanbul'a gelişiyle aynı yıl ve Lumière Kardeşlerin Paris'teki ünlü Grand Café gösteriminden bir yıl sonra, Frenk mahallesindeki Apollon Kulübü'nde (1892'de kurulan bir jimnastik ve müzik kulübü) gerçekleşir (Beyru 2000, s. 257). Gezici film gösterimlerinin ardından İzmir'in ilk sinema salonları da (İstanbul'un ilk sinema salonu Pathé'nin açıldığı) 1908 yılından itibaren Kordon'da açılır. Sinema salonlarının şehir genelinde hızlı bir şekilde yayılışını "korku verici bir sinematograf seli" olarak tanımlayan 1908 tarihli bir haberde, Kordon'da, "Kraemer Pub ile Sporting Club arasındaki yirmi metrelilik alanda," dört adet sinema salonu bulunduğu belirtilmektedir ("İzmir Haberleri" 1908). Yerel gazetelerdeki sinema haberlerinden ise, 1914 itibarıyla sinemaların Cordelio (Karşıyaka), Kokaryalı (Güzelyalı), Bournabat (Bornova) ve Basmane gibi diğer yerleşim yerlerine de yayılmış olduğu anlaşılmaktadır. Bir ticaret rehberinde belirtildiği üzere, 1914'te İzmir'de 15 sinema ("sinematografhane") vardır ve bunların yarısından fazlası Kordon'dadır. İlk sinema salonlarının tamamı Rumlar başta olmak üzere gayri-müslimlere aittir (Pınar 2001; Kırılı 2005). 1920 yılına gelindiğinde, şehirde 17 sinema faaliyet göstermektedir ve sinemalar kahvehanelerden sonra şehrin en popüler eğlence mekanlarıdır.

Kordon sinemaları, şehrin başta gelen kamusal eğlence mekanları olarak kozmopolit İzmir'in canlı sosyal ve kültürel atmosferi içinde önemli bir yer tutmuştur. Ancak bu atmosfer, 1922'de korkunç ve hala tartışmalı Büyük İzmir Yangını ile sona erer (Kırılı 2005). Yangın, Rum ve Ermeni mahallelerinin yanı sıra, Kordon'un bir kısmı da dahil olmak üzere Frenk Mahallesinin neredeyse tamamını yok eder. Kordon'daki İzmir Tiyatrosu, Café de Paris ve Pathé yangında tamamen kaybolur. Kordon'un yan yana

konuslanmış iki diğer sineması olan Cine Pallas ve Parision ise, yangının bulundukları yere tamamen ulaşmaması sayesinde kurtulur. Ancak yangından fiziksel olarak kurtulmuş olsalar da, her iki sinema da kısa bir süre sonra, şehrin Türkler tarafından yeniden inşası ve idaresi sırasında (mülkiyet ve isim değişikliğiyle) “Türkleştirilerek” simgesel anlamda yok olur. Parision, Sakarya Sineması adını alır. 1943 yılına kadar faaliyet gösterdikten sonra yıkılır ve yerine bir apartman dikilir (Ürük 2011a, s. 61; Ballice 2006, s. 367). İzmirliyle “en değerli sanat ve macera filmleri” ile hizmet veren 700 koltuklu bir sinema olan Cine Pallas ise Parision’dan birkaç yıl daha fazla dayanır. 1926’dan itibaren binanın mülkiyetinin Tayyare Cemiyeti’ne geçmesiyle Tayyare Sineması adını alır (Makal 1999, pp. 198-199; Ürük 2008, s. 236). 1930’lu yıllarda modernist bir yenilemeden geçen bina, zengin bir iş adamı tarafından satın alınıp yıılacağı altmışlı yılların sonuna dek sinema olarak işlev görür. Sinemanın yerine Tayyare apartmanı yapılır (Ürük 2011b, s. 80). Bugün bu gün hala ayakta olan Tayyare apartmanının dış duvarlarından birinde mermer bir plaka asılıdır. Plakada Temmuz 1923’te (Türkiye Cumhuriyeti’nin ilanından iki ay sonra), o zamanlar binanın yerinde olan Cine Pallas’ta sergilenen bir tiyatro oyununda Bedia Muvahhit’in ilk kez sahneye çıkarak Türk kadınına sahneye çıkma özgürlüğünü kazandırdığından bahsedilmektedir. Bu gün Cine Pallas’tan geriye kalan tek iz bu mermer plakadaki ismidir, ki bu isim de söylemsel olarak bir Türk ulusal ve kültürel ilerleme anlatısına hapsedilmiştir.

1922 Büyük Yangını ve akabinde kentin Türkler tarafından yeniden ele geçirilerek milliyetçi bir gündemle yeniden inşası, hiç şüphesiz İzmir’in sinema tarihi de dahil olmak üzere kentsel geçmişi ve hafızasında bir kırılma teşkil eder. Erken dönem Kordon sinemalarının ve film gösterim ortamının kaybolmuş anısını daha önceki çalışmalarımda yeniden oluşturmaya çalışmışım (Kaya 2016; Kaya 2018).

Ellili ve altmışlı yıllar boyunca kentleşmenin hızlanmasıyla, diğer şehirler gibi İzmir de sinemaların hızla artışına tanıklık eder. 1951 İzmir Şehri İmar Komisyonun Raporu’na göre, ellili yılların başında yedisi İzmir ve beşi yakın yerleşim yerlerinde (Karşıyaka, Bornova, Buca) olmak üzere toplam on iki kapalı sinema salonu bulunmaktadır (Gölgesiz Gedikler 2006, s. 528). 1958 itibarıyla bu sayının sadece İzmir’de bir düzineyi aştığı görülür. Bu sinemalar şunlardır: Elhamra (Konak), Tayyare (Alsancak), Yıldız (Basmene), İkbāl (Basmene), Kulüp (Basmene), Büyük (Basmene), Yeni (Mezarlıkbaşı), Lale (Mezarlıkbaşı), İnci (Mezarlıkbaşı), Saray (Mezarlıkbaşı), Tan (Mezarlıkbaşı), Şenocak (Eşrefpaşa), Konak (Kemeraltı), Köşk (Küçükaly) (‘Sinemaların Telefon numaraları’ 1958). Altmışların ortasında İzmir’de kapalı sinemaların sayısı kırkı, yetmişlere doğruysa altmışı geçer (‘Sinemaların Telefon numaraları’ 1966; ‘Sinemaların telefon numaraları’ 1968). Yazlık sinemalara gelince, 1954’te İzmir’de yirmi kadar yazlık sinema varken (Gölgesiz Gedikler, 2006, s. 533), bu sayının 1963’de yetmiş yediye (Açıkhava Sinemaları Açılıyor 1963), 1970’de seksen beşe kadar çıktığı görülür (‘İzmir’de Yazlık Sinemalar’ 1970). Bazı yazlık sinemalarda, oturma kapasitesi 5.000’e kadar çıkar (‘Açıkhava Sinemalarının En Büyüğü’ 1960). İzmir’in bu daha yakın dönem sinemalarını başka bir çalışmada tartışıyorum (Kaya 2017).

Genel olarak, ellili yıllardan yetmişli yılların ortalarına dek, İzmir’in, Amerikan epik filmlerinden İtalyan macera ve aksiyon filmlerine ve yerli melodramlara kadar pek çok çeşit film gösteren çok sayıda kışlık ve yazlık sinemasıyla canlı bir sinema

kültürüne ev sahipliği yaptığını söyleyebiliriz. Bugün bu sinemaların hiçbirisi ayakta değil. Televizyonun ve videonun yaygınlaşması ve film endüstrisindeki finansal krizler sinemaları kapanmaya zorlarken, ayakta kalan binalar seksenli yılların sonundan itibaren yaşanan kentsel dönüşüm süreçleri sırasında yerlerini apartman blokları, alışveriş merkezleri ya da halı sahalara bıraktı. İzmir'in eski sinemaları üzerine (Türkçe dilinde) bir miktar kaynak bulunmakla birlikte, bu kaynaklara bakıldığında, genelde binaların mimari özellikleri ve sinema programları üzerinde betimsel şekilde durulduğu¹ ve sinemaların toplumsal olarak nasıl deneyimlenmiş olduğu konusuna pek ilgi gösterilmediği görülür. Literatürdeki bu boşluğu doldurmak adına, Mayıs 2016 ile Şubat 2017 tarihleri arasında, Yaşar Üniversitesi tarafından Bilimsel Araştırma Projesi olarak finanse edilen bir araştırma projesi gerçekleştirdik. Bu çalışmada, 1950-1980 yılları arasında İzmir'de sinema ve sinemaya gitme kültürünü araştırdık. Araştırmada, günümüzde hayatına eski ve yorgun binasında halı saha, bilardo ve masa tenisi salonu olarak devam eden Yıldız Sineması (1953-1988) üzerinde özel olarak duruldu. Yerel gazete taramalarından elde edilen niteliksel veriler ve sözlü tarih görüşmelerinden yola çıkılarak, İzmir'in gündelik yaşamı içinde sinema bir kamusal alan, toplumsal olay ve seyir alanı olarak ele alındı. Araştırmanın en önemli bulgularından birisi, ele alınan dönemlerde kentteki sinema seyircisinden homojen bir kitle ve sinemanın sosyal deneyiminden tek tip bir deneyim olarak bahsedilemeyeceğiydi. Gerek gazete taramaları gerekse yapılan görüşmeler, yaş, toplumsal cinsiyet, sosyoekonomik sınıf ve beğeni (*taste*) farklılıklarından kaynaklı farklı deneyim süreçlerine işaret etmekte ve bu yüzden sinemanın bir toplu eğlence ve haz alanı olduğu kadar, farklı karşılaşmaların ve çatışmaların yaşandığı bir mücadele alanı olduğunu da göstermekteydi (Kaya 2017).

İzmir'in Eski Sinemalarını Araştırmak

Erken dönem İzmir sinemaları üzerine olan araştırmalarımda dönemin sinema gösterim ortamını kapsamlı bir şekilde tanımlamak çok olanaklı değildi. Bunun bir sebebi, döneme ait arşivlerin ve kayıtların azlığıydı. Konuyla ilgili önemli bir kaynak, 1920'de, yani Büyük Yangın'ın hemen öncesinde, İzmir'deki Uluslararası Amerikan Koleji öğretmenlerinin İzmir'in sosyal hayatı üzerine yaptıkları araştırma raporuydu. Raporda dönemin sinema salonları üzerine de kısa fakat önemli bilgiler ve izlenimler içeren bir bölüm yer alıyordu (Bali, 2014). Bu raporda dahi o dönemde bile kente dair kayıtların yetersizliğinden bahsediliyordu (Bali 2014, p. 98). Yeterli kayıt yokluğunda, araştırma komitesi ağırlıklı olarak alan araştırması, katılımcı gözlem ve anket yöntemleriyle bilgi toplamak zorunda kalmıştı. Neyse ki bu rapor günümüze kadar gelmişti. Araştırmalarımda bu raporun yanı sıra yerel gazetelerde yayınlanmış sinema ilanları haberler, yayınlanmış anı kitapları, arşiv niteliğinde çeşitli internet siteleri (levantineheritage.org vb.), yangın öncesi İzmir'ine ilişkin sinema dışı kitaplar ve makalelerden yararlandım. Bütün bunları incelemek oldukça çok külfetli ve zaman alıcıydı. Üstelik bazen saatlerce yapılan taramalardan hiçbir bilgi sağlanamayabiliyordu. Örneğin, en ilginç bilgiler ve anekdotları kişisel anı kitaplarından geldi, ancak ilgili

1 Bkz. Makal 1999 ve Ürük 2011, 2012, 2013. Basmane sinemaları hakkında kısa bir belgesel film de mevcuttur (Özkan, 2010).

kitapları saptamak ve taramak oldukça zaman alıcı olup içlerinde sinema ile ilintili bir içeriğe rastlamak tamamen şansa bağlıydı.

Kaynakların yokluğu veya kıtlığı, İzmir'in daha yakın dönem sinemalarını araştırırken de önemli bir problemdi. Yeterli kayıt ve kaynak yokluğunda araştırmanın birincil kaynaklarını oluşturan yerel gazetelere ve sözlü tarih görüşmelerine yönelmem, bir tercih değil zorunluluktu. İzmir'in eski sinemalarına olan ilgim henüz bir merak aşamasındayken, eski sinemalardan kalmış olabilecek izleri ve artık yok olmuş sinemaların yerlerinde nelerin bulunduğunu saptamak için sinemaların eski mekanlarına çeşitli ziyaretler gerçekleştirdim. Bu ziyaretler sırasında en çok dikkatimi çeken, her biri zamanının popüler sinemalarından olup bu gün halı saha olarak kullanılan Basmane'deki Yıldız Sineması ve Tepecik'teki Ülkü Sineması oldu. İzmir sinemalarına dair daha kapsamlı bir araştırma yapmaya karar verdiğimde, özellikle Yıldız Sineması üzerinde durmaya karar verdim. İzmir'de sinemanın en canlı dönemlerine tanıklık etmiş olan bu sinema, dışarıdan bakıldığında, hâlâ ayaktaydı. Mekanın içi neredeyse mahvolmuş olsa da, etrafta ziyaretçisine bu binanın bir zamanlar sinema olduğunu hatırlatan birçok iz vardı. Üstelik, bina hala eski sahipleri, Kazmirci ailesi, tarafından yönetiliyordu. Binayı hafta içi herhangi bir öğleden sonra ziyaret ederseniz Yüksel Kazmirci (87) ve oğlu Tolga Kazmirci (58) ile tanışabilirsiniz. Aşağıda, Yıldız Sineması hakkında kısa tarihsel bilgiler veriyorum. Bunu binadaki gezintilerim ve orada tanık olduklarımla ilgili bir tartışma izliyor.



Şekil 1: Yıldız Sineması'nın 1957 ve 2016 yılında dışarıdan görünümü.

Yıldız Sineması

Basmane'de (1950'li ve 1960'lı yılların şehir merkezi), bir tren istasyonunun ve otobüs terminalinin yakınında bulunan Yıldız Sineması, 1.800 kişilik oturma kapasitesiyle, 1953-1988 yılları arasında İzmir'in en popüler sinemalarından birisiydi. Daha önce aynı yerde bulunan yazlık Güneş Sineması'nın 1953 yılında kapalıya çevrilmesiyle ortaya çıkan ve bir İtalyan mimar tarafından tasarlanan Yıldız Sineması, tavanında bulunan ve motorlu bir mekanizmayla açılıp kapanan pencereleriyle eşi benzeri bulunmayan bir sinemaydı. Hâlâ çalışır durumda olan bu mekanizma sayesinde,

seyirciye kışın taze hava, yaz aylarındaysa açık hava sineması hissi verilebiliyordu. Haziran 1953'te açılan sinema, yıkılıp yeniden yapılacağı 1957 yılına dek, başta birinci vizyon dublaj Amerikan filmleri ve takiben kıta Avrupası (İtalyan, Alman, Fransız) filmleri olmak üzere, yerli sinema örneklerine ve yaz aylarında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu Komedi Kısım temsililerine programında yer verdi. 1955 yılında, Fransız Moulin Rouge Revüsü de Yıldız Sineması'nda gösteriler yapmıştır. Sinemanın bu ilk dönemindeki en önemli sinema olayı ise 1954'te gösterime sokulan ve tahmin edilenin çok ötesinde ilgiyle karşılanan *Avare* (*Awara*, Raj Kapoor, 1951) filmidir. Kazmirci arşivlerindeki ve dönemin gazete reklamlarındaki bilgiler, Türkiye'de *Avare*'yi gösterime sokan ilk sinemanın Yıldız Sineması olduğunu kanıtlamaktadır.² Yıldız Sineması, 1957 yılında yenilenir ve dönemin meşhur ses sanatçısı Zeki Müren'in bir konseriyle açılır. Sinema, yetmişlerin ilk yıllarına dek ağırlıklı olarak birinci vizyon yabancı dublaj filmler göstermeye devam eder.

Yüksel Kazmirci'den alınan bilgiye göre, 1800 kişilik sinemada oturma yerleri salon, koltuk, balkon ve loca olmak üzere dört tür olup ayrı ayrı fiyatlara sahiptir. Bunlardan en ucuzu, perdeye en yakın olan, açılır-kapanır tahta koltuklu salon kısmıdır ve yaklaşık 200-250 kişi almaktadır. Salonun hemen arkasından takriben 1000 kişilik koltuk bölümü gelir. Bu bölüme koltuk denmesinin sebebi salondan farklı olarak vinleks kaplı koltuklardan oluşmasıdır. Balkon kısmı ise koltuk kısmından biraz daha pahalı olup 500 kişiliktir. Balkonun da üstünde, ayrı bir merdivenle çıkılan, en yüksek bilet ücretine sahip, her biri 5 kişilik 12 adet loca bulunur. salon kısmı öğrenci, işsiz ve ekonomik olarak en alt sınıflar tarafından kullanılır. Koltuk kısmında ise ekonomik durumu daha iyi olan, çoğunlukla erkek seyirci görülür. Orta gelirli, kadınlar ve aileler ise balkonu tercih eder. Localar ekonomik olarak üst veya orta-üst sınıf aileler tarafından kullanılır. Sinemadaki seyirci kompozisyonu, gece-gündüz ve hafta içi-hafta sonu ekseninde de değişmektedir. Yıldız Sineması ve çevresi, özellikle Cumartesi geceleri, adeta başka bir yere dönüşür. Sinema önünde arabalar sıralanır, şık giysili hanımlar ve beyefendiler sinemaya girer. Sinemanın hafta sonu müdavimlerinden birisi de İzmir Belediye Başkanı'dır. Yıldız Sineması'nın eski baş makinisti Rüstem Çetin (82), Kibar'ın sinemaya geldiği günleri şu sözlerle anlatır: "[Osman Kibar (asfalt Osman)] her Cuma 6 numaralı locaya gelirdi. O loca tam ortaya gelirdi. Vali bey de Cuma veya Cumartesi gelirdi. O da 6 numaraya gelirdi. Polisler gelirdi buraya. O trafik baştanbaşa araba olurdu. Aylık kupon satıyorduk. O zaman resmi bir daire gibiydi burası." Genel olarak Yıldız Sineması'nın uzak mahallelerdeki zengin aileler de dahil olmak üzere tüm sınıflardan geniş kitleleri kendisine çeken ve alt ve orta sınıfları ekonomik ve sosyal seçkinlerle bir araya getirebilen bir sinema olduğu söylenebilir. Yıldız Sineması, bu yönüyle dönemin Elhamra ve Tayyare gibi lüks sinemaları arasında farklı bir yere sahiptir.

Türkiye genelinde altmışlı ve yetmişli yılların canlı sinema ortamı, yetmişli yılların ortasından itibaren, gerek ülkedeki siyasi ve sosyal değişimler, gerekse sinema sektöründe yaşanan ekonomik krizler nedeniyle dönüşüme uğrar. Bu durum, İzmir için de geçerlidir. 1969 yılı sonundan itibaren yabancı filmlerle başlayıp yerli filmlerle

2 Bkz: 22 Kasım 1954 tarihli *Yeni Asır* 4. sayfadaki film reklamı. *Avare* 15 Şubat 1955'te İstanbul'da gösterime girmiştir (Gürata 2010, sayfa 69).

devam eden “seks furyası”; yetmişli yılların ortasına doğru kentte televizyon yayınının yaygınlaşması; yetmişli yılların başından itibaren Türk lirasına yapılan devallüasyonların yanı sıra 1974’te film ithalatına getirilen sınırlamalar ve 1979’da ilk video kulübünün açılması, İzmir’in sinema ortamını ve kültürünü dönüşüme uğratan ana etmenler olarak göze çarpar. Bu dönüşümden her sinema gibi Yıldız Sineması da etkilendir. Yetmişli yıllardan itibaren sinemanın program kalitesi ve buna bağlı olarak izleyici profili değişmeye başlar. Gazetelerdeki film ilanları, 1972 yılından itibaren uzak doğu dövüş filmlerinin ve erotik filmlerin Yıldız Sineması programlarına girdiğini gösterir. 1978 yılından itibaren ise, sinemanın, arabesk filmler de dâhil olmak üzere tamamen yerli film gösterimine geçtiği ve 1980 yılına dek bu şekilde devam ettiği saptanmıştır. Sinema, 1988 yılı Kasım ayında tamamen kapanır. 1989 Ocak ayında tekrar açıldığında Yıldız Sineması artık “Yıldız Spor Tesisleri” olmuştur. O günden beri sinema binası başta halı saha olmak üzere, bilardo ve masa tenisi salonu olarak da hizmet vermektedir.

Yıldız Sineması’nın Tozları Arasında

Mayıs 2016 - Şubat 2017 tarihleri arasında Yıldız Sineması’nı birkaç kez ziyaret ettim. İlk ziyaretimde binanın sahibi Yüksel Kazmirci (87) ve oğlu Tolga Kazmirci (58) ile tanıştım. Onlara, Yıldız Sineması da dahil olmak üzere, İzmir’in eski sinemaları üzerine bir takım araştırmalar yapmayı planladığımı ve bana bilgi ve belge temin etme konusunda yardımcı olup olamayacaklarını sordum. Geçmişte İzmir Belediyesi ile bir problem yaşadıklarını belirten Tolga Bey, binanın kültürel miras olarak tescil edilmesi durumunda bina üzerinde haklarını kaybetme konusunda endişeliydi ve bana araştırmamın böyle bir duruma sebep olup olmayacağını sordu. Binanın arazisi yıkılıp yerine beş yıldızlı bir otel binası inşa edilecek kadar değerli idi. Tarihi bir bölge olan Basmane’nin geleceğinin belirsiz olması onları bina üzerinde herhangi bir yenilemeye gitme konusunda da isteksiz kılıyordu. Şimdilik halı sahayı işletiyorlar ve bekliyorlardı. Tolga Bey’in babası Yüksel Bey her gün öğleden sonra binaya geliyor, telefonlara bakıyor ve halı saha rezervasyonlarıyla ilgileniyordu (Şekil 2). Ofisi, binanın sinema olduğu zamanlardaki eski yönetim ofisiydi ve duvarlarında binanın sinema günlerinden kalan resim ve ahşap eşyaları görmek mümkündü (Şekil 3). Genç bir araştırmacı olarak tarih ve sinemaya ilgi göstermemi etkileyici bulan Yüksel Bey, bana Yıldız Sineması’nın hikayesini anlattı. Ancak ellerinde film anlaşmalarının toplandığı ince bir klasör ve bir düzine fotoğraftan başka bir belge yoktu. Bu ilk tanışmadan sonra, Tolga Bey’le birlikte binanın içini gezmeye koyulduk (Şekil 4). Salon kısmına geçişi sağlayan beyaz ahşap kapının üzerindeki fiyat listesinde yer alan “Yıldız” logosunun, geçmişte sinema için kullanılan logoyla aynı olduğunu daha sonra fark edecektim (Şekil 5).



Şekil 2: Yüksel Kazmirci sinemanın eski yönetim ofisinde.



Şekil 3: Yüksel Kazmirci'nin ofisindeki artist resimleri ve sinema localarının birinden kalan ahşap eşyalar.



Şekil 4: Tolga Kazmirci salon bölümünün giriş kapısında.



Şekil 5: Bu gün halı saha için kullanılan Yıldız Sineması logosu.

Tolga Bey'le birlikte binanın halı saha, bilardo ve masa tenisi salonu olarak kullanıma açık kısımlarını gezdik. Sinemanın salon ve koltuk bölümleri şimdi halı saha olarak kullanılmaktaydı. Balkon ve loca bölümleri ise tamamen sökülse de duvarlarda izlerini görmek mümkündü. Bir zamanlar büyük beyaz sinema perdesinin olduğu yer büyük turuncu bir perde ile kapatılmıştı. Eski ve yeniye beklenmedik bir şekilde bir araya getiren mekan, bu haliyle, oldukça gerçeküstü görünüyordu (Şekil 6 ve Şekil 7).



Şekil 6: Perdenin önündeki halı saha.



Şekil 7: Sökülmüş balkon ve loca bölümleri.

Balkon bölümünün fuayesi günümüzde bilardo ve masa tenisi salonu olarak kullanılmaktaydı (Şekil 8).



Şekil 8: Balkon bölümünün fuayesi.

Tavanda kullanılan özel havalandırma mekanizmasını sorduğumda Tolga Bey, orada çalışan bir başka kişiden bana üst katı göstermesini istedi. Biz yukarı çıkarken, ben binanın ne kadar yorgun, ama bir o kadar da inatçı olduğuna tanık oluyordum. Bugün ziyaretçilere açık olmayan alanlar neredeyse harabe görünümündeydi. Bununla birlikte, binanın sinema günlerinden kalma pek çok şey, kalıntılar ve eşya yığınları arasından göz kırpyordu (Şekil 9-14).



Şekil 9: Balkon girişi.



Şekil 10: «Lüks Balkon» tabelası.



Şekil 11: Localara girişte bir el yazısı tabelası: “Loca memuru yoksa zili çalın.”



Şekil 12: Eski sinema koltukları.



Şekil 13: Balkon ve Loca tabelası



Şekil 14: Cinemecanica sinema makinesi

Yanımdaki kişi, beni, poster ve bazı diğer belgelerin toplandığı depo gibi bir odaya da götürdü. Daha sonra bu odaya tekrar gelecek ve araştırmamla ilgili malzeme bulmak için tozlar arasında saatler harcayacaktım. Bu odada inceleme yapmak, arkeolojik bir sahada kurtarma kazısı yapmak gibiydi adeta (Şekil 15).



Şekil 15: Arşivler ve toz.



Şekil 16: Film deposu.

Eski filmler nispeten daha iyi koşullarda korunuyordu. Bahçede, film makaralarıyla dolu küçük ama görece daha düzenli bir oda vardı. Bana eşlik eden kişinin söylediğine göre, bir zamanlar, İzmir’de bir üniversiteden bir öğretim görevlisi bu filmleri kendi kurumları çatısı altında muhafaza etmek istemiş ancak olumlu cevap alamamıştı (Şekil 16).

En üst katta geldiğimizde, yanımdaki kişi bir zamanlar projeksiyon odası olan kısımda olduğumuzu belirtti. Projeksiyon odasından eser yoktu, geriye kalan tek şey küçük bir masa ve masanın yanında yerde duran büyük bir film makarasıydı. Yanımdaki kişi makaranın neden orada olduğunu bilmiyordu (Şekil 17).



Şekil 17: En üst kattaki film makarası.

Şekil 18: Tavandaki açılır kapanır pencere ve mekanizma.



Şekil 17: En üst kattaki film makarası.

Şekil 18: Tavandaki açılır kapanır pencere ve mekanizma.

Daha sonra tavandaki pencereleri çalıştıran mekanizmaya geçtik. Mekanizma hala çalışır durumdaydı (Şekil 18).

Yıldız Sineması'na ilk ziyaretimin ardından, sözlü tarih görüşmelerine başlamadan önce bir Facebook sayfası açtım ve insanları Yıldız Sineması hakkındaki anılarını bu sayfada paylaşmaya davet ettim (Şekil 19).



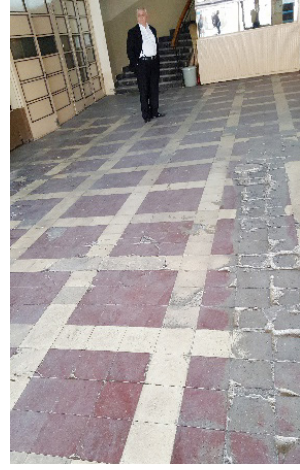
Şekil 19: “Basmane Yıldız Sineması Hatıraları” Facebook sayfası

Sayfa, çok fazla anı toplamama yardımcı olmasa da, beni, çocukluğu sinemada geçmiş, sinemanın eski yöneticisinin oğlu Osman Işıkalp'e (51) ulaştırdı. Işıkalp ile ilk görüşmemizde Yıldız Sineması ile ilgili bildiklerini ve anılarını dinledim ve kendisine sinemayı birlikte ziyaret etmeyi önerdim. Işıkalp'le sinemanın önünde buluştuğumuzda yanında 1961-1965 yılları arasında sinemanın bilet gişesinde memur olan annesi Ülfet Işıkalp (74) de vardı. Eski sinema binasında Yüksel ve Tolga Kazmirci ile Işıkalp'lerin yıllar sonra tekrar buluşması sırasında duygusal anlar yaşandı (Şekil 20). Işıkalp'lerin ziyaretimiz sırasındaki açıklamaları ve hikayeleri binaya dair olan algıyı daha da derinleştirdi.



Şekil 20: Osman Işıkalp ve Ülfet Işıkalp ile Yıldız Sineması'nı ziyaret.

Osman Işıkalp sayesinde, 1972 ile 1976 yılları arasında sinemada çalışmış bir başka gişe memuru olan Işıkalp'in teyzesi Nadide Özdemir (63) ve 1970 ile 1973 yılları arasında makinist yardımcılığı yapmış eniştesi Ferruh Özdemir (67) ile de bir araya geldik. Nadide Hanım, binanın giriş kısmında yerdeki yıpranmış taşları işaret ederek, “işte izleyiciler burada sıralanırdı” dedi. Zemindeki yıpranma ve çökme bilet gişesinin eski yerini ve izleyicilerin sinemaya olan yoğun ilgisini gösterir nitelikteydi (Şekil 21).



Şekil 21: Bilet gişesi ve bilet kuyruğunun olduğu yerdeki zemin yıpranması.

Özdemir Bey çeşitli anekdotların yanı sıra eski sinema makinasının kömürle nasıl çalıştığını göstererek anlattı ve beni film perdesinin arka kısmına da geçirdi. Harap durumda olmasına rağmen, perde hâlâ oradaydı (Şekil 22).



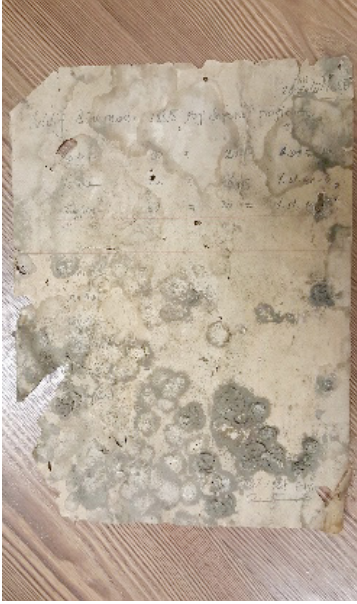
Şekil 22: Sinema perdesinin arkasındaki kısım.

En üst kattaki film makarasının neden orada olduğu konusunda ise, Özdemir Bey'in de bir fikri yoktu (Şekil 23).



Şekil 23: Özdemir Bey'le üst kattaki film makarasını incelerken.

Makaranın “gizemi” 1959-1988 yılları arasında sinemanın şef makinisti olan Rüstem Çetin (82) ile görüştüğümüzde çözüldü. Kendisine gene Osman Işıkalp sayesinde ulaştığım Rüstem Bey’le de sinema binasını uzun uzun gezdik. Rüstem Bey bildiklerini ve hatırladıklarını anlatmak konusunda o kadar hevesli ve enerjiktir ki beni bir zamanlar perdenin arka kısmında ailesiyle birlikte kaldığı küçük ev bölmesine bile götürdü. Bu ev Zeki Müren’in sinemada konser verdiği zamanlarda kulis olarak da kullanılıyordu. Rüstem Bey’den dinlediğim onca şey arasında beni en çok etkileyen en üst kattaki film makarası ile ilgili söyledikleriydi. Makarayı görünce, neden orada olduğunu ya da kim tarafından bırakıldığını henüz ben sormadan, onu oraya kendisinin sinemaya veda ederken bir anı olarak bıraktığını söyledi. Hatta son gösterim programını da masanın oraya bir yere bıraktığını söyleyerek aramaya başladı. Masanın altındaki kalın toz tabakası arasında bir kağıt fark ettim. Kağıdın aradığımız program olduğu ortaya çıktı. Toz ve kuş dışkıları içinde sertleşmiş olan kağıdı elimde tutarken, kendimi, değerli bir tarihi eser bulmuş gibi hissettim. Rüstem Bey’e bu kağıdı saklamak istediğimi söyleyince, onu bana vermekten memnun olacağını söyledi ve aldım (Şekil 24).



Şekil 24: Film makarasının ve son gösterim programının hikayesini anlatan Rüstem Çetin.

Kültürel Miras Olarak Yıldız Sineması

Araştırma projem sırasında Yıldız Sineması’ndaki her yürüyüş hem bir hatırlama hem de bir ağıttı. Eski sinema personeli de ben de duygusal anlar yaşadık. Yıldız Sineması onların evi ve ailesiydi. Benim içinse yaşayan sinema tarihi ve karakterli bir

yapıydı, tarihi bir sit alanı ya da kamusal değeri olan mimari bir eser gibi kültür mirası olarak görülmeliydi. Araştırma projemde, Yıldız Sineması'nın tarihini ve öyküsünü bir zamanlar ev sahipliği yaptığı kişisel ve sosyal deneyimlerle birlikte söylemsel olarak yeniden kurmaya çalıştım. Ancak, Yıldız Sineması bundan daha fazlasını hak ediyor. Bina ve etrafa dağılmış sinema tarihi kalıntıları fiziksel olarak da korunmalı. Yapının sahipleri sinemadan geri kalanların korunmaya değer olup olmadığı konusunda bilgi sahibi değil. Ayrıca bazı şeyleri araştırmacılar için korumak isteyecek olsalar da bunları nerede ve nasıl koruyacakları konusunda da bir fikirleri yok. Binayı her ziyaret edişimde, içeride gördüklerimi bir daha görememe endişesi ile oradan ayrıldım. Bana verilen son gösterim programı, birkaç film posterleri ve küçük bir teneke film kutusunu düşünenecek olursak, orayı her ziyaret edenin oradan bir şeylerle ayrılması olası görünüyor. En kötüsü, bir gün içerdeki her şey çöp olarak görülüp atılabilir. Yıldız Sineması binası bir sinema müzesine veya bir kültür merkezine dönüştürülebilir. Ancak korkarım ki bir gün yerinde boş bir arazi veya bir otel bulacağız.

Aşağıdaki fotoğraflar dokuz aylık araştırmamın başında ve sonunda çekildi (Şekil 25). Bu dokuz ay boyunca, Basmane'de devam eden kentsel dönüşüme paralel olarak, caddenin dokusunun nasıl değiştiğine tanık oldum.



Şekil 25: Mayıs 2016 ve Şubat 2017'deki Yıldız binası.

Arada geçen zamanda Yıldız'ın yanında yer alan ucuz görünümlü Bener Otel'i yenilendi ve Corner Hotel oldu. Yıldız binasının üzerindeki yeşil boya modaya uygun "karaktersiz" bir renk ve bir tabelacı tarafından elle yazılmış bina adı plastik yapıştırma harflerle değiştirildi. Bu değişiklikler, Basmane'yi yeniden bir sosyal çekim merkezi haline getirmek adına yapılıyordu. Araştırma projem çerçevesinde bölgedeki kıdemli esnaflarla görüşme yaparken, çoğunun, Basmane'nin tarihsel dokusunu korumakla ilgilenmediğini, iyi bir fiyat önerilirse kendi dükkanlarını bile satmaya veya değiştirmeye hevesli olduklarını gördüm. Yıldız Sineması binasının o bölgede oldukça değerli bir mülk olduğu şüphe götürmez. Ancak, bu bina, aynı zamanda, kent kimliğini oluşturan kamusal bir bellek alanı ve bir kültürel mirastır. Bu yüzden kaderi sadece sahiplerine veya emlak piyasasının işleyişine terk edilmemelidir.

Kaynakça

- 'Açıkhava Sinemaları Açılıyor' 1963, *Yeni Asır*, 2 April, s. 2.
- 'Açıkhava Sinemalarının En Büyüğü Açılıyor' 1960, *Yeni Asır*, 14 May, s. 2.
- Ahıska, M 2006, "Occidentalism and Registers of Truth: the Politics of Archives in Turkey", *New Perspectives on Turkey*, no. 34, s. 9-29.
- Akbulut, H 2014, Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması, *Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırma Dergisi*, no. 2, s. 1-16.
- Allen, RC & Gomery, D 1985, *Film History: Theory and Practice*, McGraw Hill, New York.
- Altınöz, MÖ 2015, "Endüstri Kenti Karabük'ün Sosyal Yaşantısının Şekillenişinde Yenişehir Sineması'nın Rolü", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, no. 1, s. 83-99.
- Aydın, H 2008, "Sinemanın taşrada gelişim süreci: Konya'da ilk sinemalar ve gösterilen filmler (1910-1950)", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, no. 19, s. 61-74.
- Bali, RN (ed) 2014, *A Survey of Some Social Conditions in Smyrna, Asia Minor – May 1921*, Libra, İstanbul.
- Ballice, G 2006, İzmir'de 20. YY Konut Mimarisindeki Değişim ve Dönüşümlerin Genelde ve İzmir Kordon Alanı Örneğinde Değerlendirilmesi, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Biltreyst, D, Lotze K & Meers, P 2012, "Triangulation in Historical Audience Research: Reflections and Experiences from a Multi-methodological Research Project on Cinema Audiences in Flanders", *Participations*, vol. 9, no. 2, s. 692-715.
- Biltreyst, D & Meers, P 2016, "New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on c-Comparing Historical Cinema Cultures", *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, no. 11, s. 13-32.
- Boran, T 2015, "Erken Cumhuriyet Döneminde Taşrada Sinema Seyri: Çankırı örneği", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, no. 41, s. 257-276.
- Boubouglatzi, E, Vamvakidou, I & Kyridis, A 2013, "Greeks' Identities in Smyrna, 19th-20th Century Local and Global Parameters", *Review of European Studies*, vol. 5, no. 1, s. 124-131.
- Erdoğan, N 2010, "The Spectator in the Making: Modernity and Cinema in Istanbul 1896-1928" in D Göktürk, L Soysal & İ Türel, (eds), *Orienting Istanbul: cultural capital of Europe?* S.129-143. Routledge, London.
- Ertaylan, A 2013, "Yeşilçam Döneminde Van'ın Sinema Kültürü", *Turkish Studies*, vol. 8, no. 8, 1839-1857.
- Georgelin, H 2008, *Smyrna'nın Sonu: İzmir'de Kozmopolitizmden Milliyetçiliğe*, çeviri S Özen, Bir Zamanlar Yayıncılık, İstanbul.
- Gölgesiz Gedikler, H 2006. 1950-1960 Yılları Arasında İzmir'de Gündelik Yaşam, Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- 'İzmir Haberleri' 1908, *Stamboul*, 16 Nisan.
- 'İzmir'de Yazlık Sinemalar 1 Mayıs Günü Açılıyor' 1970, *Yeni Asır*, 29 April, s. 1.
- Kaya, D 2016, "From Cine Pallas to Tayyare Apartment Block: Urban Space, Identity, and Memory" AL Kırtunç, M Erdem, A Silkü & KG Fry, (eds), *Culture and Space*, s. 65-73. Ege Üniversitesi, İzmir.
- Kaya, D 2017, "Eski İzmir sinemaları ve Yıldız Sineması: Mekân, Toplum, Seyir", *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, vol.8, no. 2 [forthcoming].
- Kaya, D 2018, "Remembering the First Movie Theatres and Early Cinema Exhibition in Quay, Smyrna, Turkey" in D Biltreyst, R Maltby & P Meers, (eds), *The Routledge Companion to New Cinema History*, [forthcoming]. Routledge, London.
- Kırlı, BK 2005, "Forgetting the Smyrna Fire", *History Workshop Journal*, vol. 60, no. 1, s. 25-44.
- Kırlı, BK 2007, "Cityscapes and modernity: Smyrna morphing into İzmir" in A Frangoudaki & C Keyder, (eds), *Ways to Modernity in Greece and Turkey: Encounters with Europe, 1850-1950*, s. 217-235. I.B. Tauris, London, New York.

- Liman, AS 2014, "Gaziantep'te sinema, seyir ve seyirci (1923-1980)", İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, no. 47, s. 97-124.
- Makal, O 1999, *Tarih İçinde İzmir Sinemaları 1896-1950*, Güşev, İzmir.
- Maltby, R, Biltereyst, D & Meers, P 2011, *Explorations in New Cinema History: Approaches and Sase Studies*, Wiley-Blackwell, Malden.
- Özel, O 2012, "Arşivler Meselemiz: Siyaset Kurumunun Tarihçiyile Tehlikeli Dansı ve Meşruiyet Kaybı," *Toplumsal Tarih*, no. 212, s. 24-33.
- Özkan, ZÇ 2010. *Basmane'nin Orta Yeri Sinema*, CD kaydı.
- Öztürk, S 2013, "Türkiye'de Sinema Mekanlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak", *Milli Folklor*, no. 98, s. 19-31.
- Pınar, İ (ed) (2001), *Hacılar, Seyyahlar, Misyonerler ve İzmir: Yabancıların Gözüyle Osmanlı Döneminde İzmir 1608-1918*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, İzmir.
- 'Sinemaların Telefon Numaraları' 1958, *Beyaz Perde Haberleri*, no. 1, p. 3.
- 'Sinemaların Telefon Numaraları' 1966, *Beyaz Perde Haberleri*, no. 2, p. 2.
- 'Sinemaların Telefon Numaraları' 1968, *Beyaz Perde Haberleri*, no. 8, p. 1.
- Stokes, M & Maltby, R (eds) 1999a, *American Movie Audiences: From the Turn of the Century to the Early Sound Era*, British Film Institute, London.
- Stokes, M & Maltby, R (eds) 1999b, *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies*, British Film Institute, London.
- Stokes, M & Maltby, R (eds) 2001, *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, British Film Institute, London.
- Stokes, M & Maltby, R (eds) 2004, *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange*, British Film Institute, London.
- Ürük, Y 2008, İzmir'i İzmir yapan adlar, İzmir Büyük Şehir Belediyesi Kent Kitaplığı, İzmir.
- Ürük, Y 2011a, Sinema Cenneti İzmir 6, İzmirli, no. 123, s. 60-62.
- Ürük, Y 2011b, Sinema Cenneti İzmir 7, İzmirli, no. 124, s. 78-80.
- Yetkin, S (ed) 2002, *Ticari ve İktisadi İzmir Rehberi 1926*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, İzmir.

TELEVİZYON DİZİLERİ

Kültürel Miras Olarak Televizyonun “Muhteşem” Anlatısı

Nevena DAKOVIĆ

“Dijital Televizyonu Koruma Mücadelesi (Preservation Challenge of Digital Television) (2014)” başlıklı kapsamlı ve mükemmel metinde yazarlar televizyonu - ve sorunlarını/meselelerini - çağdaş dünyadaki karmaşık rolü ile en önemli medya araçlarından biri olarak ayrıntılı bir şekilde tanımlıyorlar.

Televizyon yayıncılığı, yirminci yüzyılın politik, sosyal, kültürel ve ekonomik eğilimlerini şekillendirmede büyük bir etki yaptı. Televizyon yayıncılığı, vatandaşların küreselleşmiş toplumumuz ve çeşitliliğimiz hakkında bir farkındalık yarattı. Yayıncılık endüstrisinin kayıtları ve bunlarla ilgili üretilen ürünler, tarih ve kültür araştırmaları için birincil kaynaklardır. Medya dünyayı yansıtır.; dünya hakkındaki algılarımızı değiştirir ve bizi içine çeker. Televizyon “sadece eski şeyleri yapmanın yeni bir yolu değildir, ayrıca dünyayı görme ve yorumlama konusunda alternatif bir yoldur” (Kernan 1990; bkz. M., MacCarn, D., Shepard et al, 2014)

Yukarıda belirtilen paragrafın tezi, bir kültürel miras ve Avrupa görsel-işitsel miras olarak anılan televizyon konularıyla ilgili bu yazının bir taslağını sunmaktadır.¹ Bu analiz özellikle TV dizilerinin ortak Avrupa geçmişimizi, hatıralarımızı ve paylaşılan Balkan kimliğinin yarattığı duygularımızı tanımlama, ortaya çıkarma biçimine odaklanmaktadır. Seçilen örnek olay incelemesi The Magnificent Century (Muhteşem Yüzyıl, 2011-2014) adlı Türk dizisidir. Bu çalışma, tüm dünyada oldukça popüler olan tarihi dizilerin çok işlevli ve çok katmanlı bir kültürel miras metni olduğunu savunuyor; hafıza mekanları, kimlik mekanları olarak, Balkan ve Türk kimliklerinin yeniden tanımlandığı, kaynaştığı ve oluşturulduğu alanlardır (mekanlardır).

Sorular üzerine yapılan araştırmalar, melodram (soap opera) ve tarihsel, epik, kurgu/romancılığı gibi tür tanımlamalarının yanı sıra, bunlardan oldukça farklı bir okumayı da beraberinde getiriyor. Televizyon anlatımı, teorik ve analitik olarak kültürel (görsel işitsel miras), kültürel bellek ve Balkan kimliği kavramları arasında üçgen oluşturur: “hatırlamanın paylaşılan kaynağı, kimlik ve uyum” (Schmahl and Breuer, 2017: p.762).

Hangi Miras? ve Kimin Mirası?

Neredeyse yüz yaşındaki televizyon medyası aynı zamanda bir kurum, yaratıcı bir endüstri, kültürel bir form, merkezi bilgi ve eğlence biçimi olmakla birlikte, yoğun ve çeşitli kültürel, siyasi ve tarihi etkilere sahip olan bir yapı olduğu sürekli kabul

1 Kültürel / görsel-işitsel miras konusu, müzeler, küratöryal uygulamalar, sesli görsel mirasın restorasyonu ve korunması gibi konularda bu makalenin kapsamı dışındaki konuları da kapsar.

gören bir anlayıştır. Diğer teknolojilerden farklı olarak, dijital teknolojinin ilerlemesi Televizyon medyası için bir tehdit değildir, çünkü televizyonun kendisi analogdan dijital ortama geçmekte ve yeni teknolojilere ayak uydurmaktadır. Televizyon Çalışmaları - Eski Film ve Medya Araştırmaları'nın bir parçası olarak - Kültürel çalışmalardan, disiplinlerarası ve çok perspektifli yaklaşımlardan yararlanır. Programın yapı ve stratejilerini analiz eder: medyanın içeriğini, televizyonun akışını ve sürekliliğini ele alır: medyanın kültürel ve toplumsal önemini vurgulayan çeşitli yönlerinin (cinsiyet, sınıf, siyasi, kimlik, ideolojik) yanısıra türlerin ve estetik formların (Bönker et al, 2016: p. XIV) geliştirilmesini de önemser. Bununla birlikte, televizyonlar, kültürel miras çerçevesinde veya kültürel mirasla birlikte hala nadiren de olsa incelenmektedir (Bignell ve Fickers, 2008). Açıkçası Avrupa görsel-ışitsel mirasına ilişkin araştırmalarda bile, yönlendirilmiş ve sinemaya adanmış olanlar, televizyon için olanlardan çok daha fazladır. Bu araştırmaya başlanması, medyanın sosyolojik ve tarihsel analizi, televizyon yayıncılığının ulusal ya da ulus ötesi tarihçiliği fikri ile ortaya çıktı.

Ancak, 1980'lerde, beşeri bilimlerdeki ulusal dönüşümün ardından, "hayali cemaatler" (Anderson, 2013) olarak yaratılmış olan yapılar ve ulusun yeniden tanımlanmasında, ulusal kimliğin oluşum mekanları olarak tanınan televizyon metinleri vardı. Televizyon dramalarının ulusal kimliğin inşasına olan etkisi doğrulanan – medya ve diğer sanatlar içinde de görülen- kimlik ve kurgu düzeni arasındaki ilişki, birçok teorik çalışmada ele alındı (Dhoest, 2004; Castello, 2007).

Televizyonun kültürel miras olarak² daha sonra tanınması, dizi, drama, pembe diziler (tefrika / soap operas) ve toplumsal temsil ve kültürel ürünler olarak etkileri ya da geçmişin ulusal, kolektif ve kültürel anlatımlarının yapımında sahip oldukları rolü üzerine verimli bir şekilde odaklanan eserler tarafından da aynı şekilde gerçekleştirilmiştir (Caughie, 2000; Tufte, 2000). Geçmişin görsel kayıtları, hatıralar ve notlar, kültürel miras üzerine çok yönlü araştırmalar için önemli bir bütünü temsil eder. Geçmişin hikayeleri (tarihsellik), sayısız kimliklerimizi aktif bir biçimde tanımlayan tanımlayan tarih ve bellek anlatıları olarak yeniden ortaya çıkar.

Kültürel miras, "bir topluluk tarafından geliştirilen gelenekler, pratikler, mekanlar, nesneler, sanatsal ifadeler ve değerler gibi nesilden nesile aktarılan yaşam biçimlerinin ifade edilmesidir." "Değer sistemleri, inançları, gelenekleri ve yaşam biçimlerinin somut temsillerini içerir. Bir bütün olarak kültürün vazgeçilmez bir parçası olan Kültürel Miras, antik dönemden son döneme kadar uzanan bu görünürlüğü ve somut izleri içerir."(Culture in Development n.d). Bu terim ayrıca, Avrupa Konseyi Faro Sözleşmesi (2005) tarafından da açıkça ortaya konulmuştur. Buradaki 3. maddeye göre, Avrupa ortak mirası "diğerlerinin yanı sıra, birlikte anma, anlama, kimlik, bütünlük ve yaratıcılık kaynağı oluşturan Avrupa'nın her türlü kültürel mirasından oluşur" (Schmahl ve diğerleri, 2017: s.762'de belirtilmiştir). Bu kavram, medyayı kültürel miras olarak anlamak için benzersiz bir yol açan, bilgi vermeyi amaçlayan bir insan yaratımı olduğu iddiasıyla desteklenmektedir (John Feather, 2006).

2 Kültür, geleneksel, antropolojik, etnografik ve sosyolojik bir biçimde "temel olarak inançları, davranışları, bilgiyi, müeyyideleri, değerleri işaret eden ve herhangi bir insanın yaşam biçimini hedefleyen bütünsel olarak tanımlanmış bir yapıdır (Herskovits 1948, p.154).

Çeşitli anlatımlar ve sunumlar aynı anda kelimenin her iki anlamının biçim ve bilgisini içerir. Öncelikle, bize gerçek dünyaya ait olaylar, insanlar ve hayatlar hakkında bilgi verir. İkinci olarak, yaşamlarımızı ve dünyayı algılama biçimimizi şekillendirmesinin (ve bilgilendirmesinin) yanında kültürümüzü, kimliklerimizi, değerlerimizi ve anılarımızı şekillendiren (ve bilgilendiren) bir etki yaratırlar. Bu iki yüzlü süreç, özündeki ontolojik (varoluşsal) ve teknolojik gerçekçiliğe dayalı medyaya, diğer bir deyişle, gerçeği çeşitlendirmek, yapılandırmak ve müzakere etme kapasitesine dayanıyor (Newcomb & Hirsch, 1983). Medyanın hakim gerçekçiliği, nesnelliği ve belgelere dayalı anlatıları, alımlayan seyirciyi etkiliyor. Her zaman çok yönlü olan “gerçeklik ölçeğini” kurgu-grup melezliği olarak ve gerçeklik olgusundan esinlenen ya da bu gerçekliğin etrafında oluşan bir kurgu olarak, tüm biçim ve türlerin tek bir biçimde etkilendiğini varsayıyor. Televizyondaki hikaye anlatımı “pasif olanın”, gerçeklik ile “aktif” olarak kurduğu gerçekliği aktarır ve de yansıtır. Ayrıca, ikili ilişkilerde, televizyon, gerçekliğin gerçeklik tarafından esinlendiği, oluşturduğu ya da belirlediği gibi gerçekliği şekillendirir ve etkiler. Televizyon yayınları ve bunların web siteleri veya dijital portallar vasıtasıyla erişilebilir hale getirilmesi zaman ve mekânı aşarak imgeler ve anlatıları yeni kuşaklara tüm dünyadaki toplumsal kimliklere aktarır. Programların yaygınlaştırılması, gerçeklik ve televizyon arasındaki karmaşık, çok katmanlı diyalektik değişim olan “geleneksel ikili modelleri, kamu ve özel alanların karşıt sınırlarını” (Bonker et al, 2016: p.IX), uluslara, kimliklere, bölgelere, tarihlere ve belleklere ait sorunları sürdürmektedir.

Televizyon ile gerçek arasındaki ilişkinin diğer yönü, William Uricchio’un televizyonun gelip geçiciliğini yeniden düşündürmekte açık ve kesin bir şekilde ortaya koymaktadır. Örneğin, John Ellis, televizyonun günlük yaşamın sıradan anlamlarını öyküleyici ve tutarlı bir biçime dönüştürmek için “geniş bir mekanizma” sağladığını savunur. Oysa yayıncılığa hizmet ederek geçici olan düzene dikkat çeken Paddy Scannell “medyatize olan öznenliği”nin modern tarih bilinciyle alakalı olması için zorlayıcı bir hal aldı (Urrichio 2010, p.29). Medyatize olan öznenliğin ve tarihi bilincinin birbirine bağlanması, izleyicinin tarih kavramını deneyimlemesine olanak tanır (Uricchio, 2010). Oysa geçmişin çok yönlü görsel belgeleri olarak kabul edilen televizyon anlatıları / hikayeleri, televizyonun kültür mirası olduğunu ortaya koyar.³

3 Kültürel bir miras olarak televizyon iki anlam taşımaktadır. Öncelikle, televizyon, kendi medya donanım ve yazılım geçmişiyle birlikte kendi başına bir kültürel mirastır. Öte yandan, televizyon zaten mevcut olan kültürel miras eserlerin iletimini gerçekleştiren bir alandır. Her iki biçimde medya arkeolojisi tarafından ele alınır. “Medya arkeolojisi” terimi, metinsel olmayandan diyagrama dönüşü karmaşık teorik ve metodolojik bir geçişini içerir; tarihteki gizli yolları araştırmak, geleceğe yön vermemize yardımcı olabilir (Zielinski 1996); ya da Foucault’nun epistemolojik oyuncak olarak bahsettiği medya kavramı (Bollmer 2015: 68). Wolfgang Ernest, tarihi söylemin bir yazılım gibi işlenmesi üzerine, antikacılığın geçmişi insan eliyle yapılmış hırdavatlar olarak kabul ettiğini yazıyor (Ernst 2005: 589). Medya söylemlerinin donanımı ve yazılımı pasif olarak yorumlanmayı beklemeyen, ancak medyayla hazırlanmış, yeniden oluşturulmuş ve gözden geçirilmiş geçmişin anlatılarını üretir (Ernst 2013: 195). Medya (geçmişin ve günümüzün) tarihi, ortak hafıza ve arşivler olarak ‘karşı-tarihçeler ana akımına göre yazabiliyor [...]’ (Parikka 2012: 6). Geçmişle ilgili bilgimizi ve hislerimizi inşa etmemize ve iletmemize yardımcı olan hafıza ve tarih (arşiv) ortamı, çeşitli söylemsel, görsel ve mekansal unsurların kombinasyonlarına dayanır. ‘Bu nedenle metinler, resimsel imgeler ve sahneler, sloganlar, espriler ve kısa şiirsel dizeler, soyutlamalar, kompo türleri ve söylemlerin uzantıları ve hatta yanlış etimolojilerin bir karışımından oluşan multimedya kolajlarıdır. ’ (Kantsteiner 2006: 21).’ (Daković, 2016: p. 24).

Geçmişe ait olan ve geçmişten gelen kayıtlar, anılar ve notlar olarak alınan televizyon materyali, sayısız kimliği aktif bir şekilde tanımlayan tarih ve bellek öykülerinin oluşturulması için benzersiz bir temel oluşturur. Bignell ve Fickers'den sonra (2008), Avrupa görsel-ışitsel mirası, ortak bir tarih anlayışı üretmek için bir mekanizma, mecra ve farklılıklara sahip olan Avrupa kimliklerinin miras, tarih ve kimlikler arasındaki doğrudan bağlantıları güçlendirmek için bir araç olarak tanımlanır.

Televizyonel kültürel mirası, FIAT / IFTA (Fédération Internationale des Archives de Télévision / International Federation of Television Archives) tarafından 1996'da tanımlanan "ana televizyon programı seçimi kriterleri" ile belirtilmiştir⁴. Bu kriterler:

- her alanda tarihsel önemi olan malzeme;
- bir yerin, bir nesnenin veya ulusal bir fenomenin bir kaydı olan malzeme;
- tarihsel önemi haiz görüşme materyali;
- zamanın görüş ve tutumlarını gösteren mülakat malzemesi;
- sanatsal önemi olan kurgusal ve eğlence materyali;
- sosyal tarihin bir illüstrasyonunu oluşturan kurmaca ve eğlence materyali;
- Televizyon uygulamalarının ve tekniklerinin gelişimini gösteren ticari ve sunumsal herhangi bir malzeme (*A.g.e. ve diğerleri, 2014*)

Tüm bu kriterler, kurgu ve olgulara atıfta bulunmak; paylaşılan, ortak bir geçmişin, kimliğin ve belleğin yaratılması için kullanılan malzemenin kültürel miras olarak tanımlanmasını sağlıyor.

"Muhteşem" Takıntı ve Tartışmalar

Ana kahramanı Muhteşem Süleyman'ın adıyla da bilinen en popüler Türk Televizyon dizilerinden biri olan Muhteşem Yüzyıl'ın dünyada 400 milyon kişi tarafından izlendiği iddia edilmektedir. "İzlenme oranlarının en yüksek olduğu saatlerde (Prime time) en yüksek izlenme oranlarına sahip olduğu görülen Kanuni Sultan Süleyman'ın hayatı (yönetimde olduğu 1520'den 1566'ya kadar olan dönem)" ve kölelikten Sultan Süleyman'ın güçlü eşi haline gelen Hürrem hakkındaki televizyon dizisi, dünyanın dört bir yanında beğenilip, takdir edilmesinin yanı sıra eleştirilmektedir" (Fowler, 2011). Bazıları, diziyi dört sezon ve 139 bölüm boyunca nefes almadan hevesle izlerken; diğerleri için ise dizi, tarihin melodramatik / pembe dizi üzerinde

4 Uluslararası Televizyon Arşivleri Federasyonu (FIAT / IFTA), 1977'de kuruldu. Günümüzde FIAT, televizyon arşivi materyalini, bilgi yaymak ve önemi hakkında farkındalık yaratmak amacıyla yöneten; çıkarlarını her seviyede savunan arşivcilerin oluşturduğu bir organizasyondur. FIAT'ın heterojen üyeleri, ticari ve kamu yayıncılarını, ayrıca ulusal arşivcileri içine almaktadır. Örgütün gündeminde koruma politikalarının standartlaştırılması konuları yer alır; bu televizyon programlarının varlığını sürdürülebilmesinin yanında bunlarla ilgili varlıkların veya materyallerin seçim kriterlerini de güvence altına alır.

Televizyon kanalları ve şirketleri üretim ve programlama ihtiyaçlarının gerekliliği sonrasında kendi arşivlerini oluşturmaktadırlar. Kronolojik olarak sistematikleştirilmiş - buna ek olarak türlere, temalara (Televizyon haber arşivi)-arşiv materyali araştırma, haber, belgesel program için kullanılır veya sadece belirlenen program bloğu veya tekrarlarla oynatılır. Televizyon istasyonlarından bağımsız arşivler (ulusal, bölgesel, uluslararası veya The Vanderbilt Televizyon Haber Arşivi gibi tematik olarak uzmanlaşmış) kendi seçim kriterlerine ve koruma taahhütlerini oluştururlar.

önemsizleştirildiği düşüncesiyle de eleştirmektedir. 16. yüzyılda başlayan hikaye, Kanuni Sultan Süleyman’ın hâkimiyetini ve Osmanlı İmparatorluğu’nu dünyanın en güçlü devleti yapma rüyasını yerine getirme mücadelesini anlatıyor. Büyük İskender’e yakışır bir fetih hırsıyla İmparatorluğu, Macaristan’dan Yemen’e kadar uzanan toprakları kapsayacak şekilde genişletti; ordusu büyük bir hırsla Viyana, Rodos Adası, Budapeşte ve Belgrad’ı kuşattı. Melodram kurallarını özenle takip ederek, tarihsel anlatı çizgisi, sarayda kraliyet ailesinin ve onların çevresinde yaşanan aşk, romantizm ve işlenen ihtiras suçlarına dair hikayeleri ile yoğun ve ritmik olarak iç içe geçmiştir.

Dizilerin tarihsel yerelliği (öncelikle Türkiye’de, Balkanlar’da ve sonrasında Avrupa’da), izleyicilere kendi tarihini, hafızasını, öznel ve sembolik sunumlardan sonra kendi anlamlarını oluşturmaya imkan veriyor (Mane & Adoni, 1984) ve temsil-lerin üretildiği ve tüketildiği çeşitli bağlamlarda toplumsal öğelerle olan kendi ilişkilerini iyice yerleştiriyor (Peter & deVreese, 2004). Anlatılan tüm hikaye iki kutup arasında belirginleşiyor: tür üretimi (pembe diziler / tarihsel kurgular) ve uluslararası, küresel (Balkanlar / Türkiye) algı. Televizyon metni üzerine çalışma, kültürel miras ile medya kullanımı; üretim ve tüketim; tarih ve kültürel bellek; geçmişin uyumsuz (dissonat) tarihçesi ve hikayelerini ((hi)stories); Türk ve Balkan kimlikleri; Hristiyan Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki ilişkileri ortaya koyuyor.

Buna göre buradaki analizin zorluğu, Türk ve Balkan kimliğinin anlaşılabilir temsili- ni ; günümüz/çağdaş siyasi ortamdaki yankılarını; farklı yönleri arasındaki bağlantıları (ulusal, kültürel, cinsiyet); ve en nihayetinde tarih ve hafıza arasında olanı eleştirel olarak ele almaktır. Tarih, belirli bir kültürel belleğe dönüştürülür (Kantsteiner 2002)

Her ikisi de aynı medya ve sanat metinleri üzerinden yapılır. Çok sayıdaki metin arasından, ayrıcalıklı bir yer olarak televizyon (görsel işitsel) anlatılarına uygun olan, kimliğe bir anlam verilme süresince, kolayca tarihte yeniden yer alan kültürel hafızayı güçlendiren televizyon (görsel işitsel) anlatılarına uygundur. Hipotez, kutuplaşmış olan televizyon yayınlarına rağmen, tarihi anlatan pembe diziler (soap opera) her şeyden önce Balkan kimliği ve geçmişinin duygusunu yeniden canlandırmak için dengeli bir biçimde “ Türkiye tasavvuru” sunmayı başarıyor. Ortak mirası diriltme, tarihsel kurguya rağmen melodram ve pembe dizi ile uyumlu olan dizinin kimlikleşme türü olarak ortaya çıkıyor. Oryantalizm (Şarkiyatçılık) kalıpları ve onların tersine çevrilmesi yoluyla oluşan muhafazakâr ve Avrupalılaştırmış özgürlükçü vizyonları bir araya getiren diziler, Türkiye, Balkanlar ve onların farklı zamanlardaki ortak bilincinin yeni okumalarını çoğaltıyor. Heterokroniklik, “özellikle medyanın heterokronik biçimi”nin eksikliği ile ya da zaman içinde yerinden edilme duygusu ya da onun tekrarlara neden olduğu yeni anlamlar ve yeniden yorumlamalardan bölümün etkisinin (Urrichio, 2010: p.34) azalması söz konusudur.

Analizin arkasındaki ana sorunsal, görsel hikaye anlatımına ve bizi ve diğer kişilerin temsiline dayanan Muhteşem Yüzyıl dizisinin, - çeşitli ve çoklu dijital platformlarda - Balkan kimliklerinin şekillendirilmesi ve yaygınlaştırılmasında, tarih ve bellek üreticileri olarak uyuşmayan geçmişlerin etkileşiminde çok önemli bir rol oynuyor. Bu muhteşem dizinin etrafında yaratılan “Muhteşem İhtilaf”, “biz ve öteki” kavramı arasındaki kararsız ve değişen sınırlardan veya bizi tanımlamada güçlü bir akıcılığa

işaret eden zıt ve uyumsuz eleştirilerden sonra yeniden yapılandırılan alımlama biçimlerinin karşılaştırılmasıyla incelenmektedir.

Melodram, Tarihsel Kurgu, Ulus, Kültür

İzleyicilerin büyük bir kısmı, Prime Time'ın pembe dizisi olarak (tüm dünyada bir fenomen haline gelen) diziyi, Türk yapımının gerçek bir değeri olarak tanımıyor. Melodram ve gösterinin karmaşık bir bileşimi olarak dizi, geçmişe dayanan, ölümsüz aşkın kalbi kırık öyküsünü çarpıcı bir tarihsel arka plana karşısına inanç biçimlerini koyar: Gerilim ve çatışmalarla dolu büyük tarihin/hikayenin anlatımı ve bunun kamusal dönüşümü, izler kitlenin doğrudan ve yoğun olarak duygusal katılımını sağlayan özel, romantik, aşk ya da aile hikaye anlatılarıdır.

Tiyatro ve sinemada melodram geleneğine bağlı olan pembe diziler, özel bağlamlar ve duygusal terimler dışındaki sosyal değişimi anlamayı hiç kuşkusuz reddeder (Elsaesser, 1987: p.47). 1789 devrim kargaşasından hemen sonra doğan Fransız tiyatro melodramı gibi Muhteşem Yüzyıl da aynı derecede cüretkar fetihler, savaşlar ve Kanuni Sultan Süleyman'ın toplumsal reformları tarafından gerçekleştirilen büyük tarihsel değişimi tutkuyla anlatıyor. Televizyon imgelerinin popülerleştirilmesinde temsil edilen görkemli Osmanlı İmparatorluğu, kaybolan değerlerinin ve dönemin yeniden canlandırılması için sürekli bir istek de yaratıyor.

Yeni devrin hiyerarşileri ve değerleri, melodramın duygusal aşk durumları (özellikle Süleyman'ın / Halit Ergenç'in aşkı) ve her şeye rağmen zafere ulaşan Hürrem (Meryem Uzerli ve Vahide Perçin) bunun yanında, diğer karakterlerin Bali Bey'in (Burak Özçivit), Nigar Kalfa'nın (Filiz Ahmet), İbrahim Paşa'nın (Okan Yalabık) vb. güç, kıskançlık ve haset (siyasi komplolar, suikast girişimleri, başarısız bir darbe ya da iktidarı ele geçirme gibi) unsurların; episodik, formik ve aksiyon dolu olaylar dizisi (bölüm veya bütün sezon boyunca gelişen birden fazla anlatı çizgisi); şans ve tesadüflerin büyük rolü (tarihsel gerçeklere kurgu müdahalesi ile); orijinal şarkılar ve diegetic ve non-diegetic⁵ müzik haline getirilen melodilerle tutkulu müzik; duygusal etkilerin şaşkınlığının ve uzatılmasının estetiği; karşılıklı takviye yoluyla çözülen patolojilerin diyalektiği ve eylemi dizi aracılığıyla canlandırılmaktadır. Duyguların ekranda ifade edilişindeki biçimsel aşırılık (süslü kostümlere ve dekorlara ve de tarihi mekânların muhteşemleştirilmesine vs. cömertçe yapılan harcamalar). Bu, İslam dininin geleneksel yapısı içinde, sosyal ya da etik ilkelere dayanan İmparatorluğun katı kurallarının bir göstergesi olan cezalandırma, zehirlenme, suikaste uğrama ve ölüm cezası gibi vahşet içindeki anlatılardaki aşırılıkla paraleldir. Belirgin olan ahlaki kutuplaşma ya da monopatik karakterler -asli unsuru olmasada güç, yaşam ve aşkın şehvetle tanımladığı- tartışılabilirken, şiirsel ve tarihsel zaferin adaleti asla sorgulanmaz. Bu durum zaman katmanlarına yayılan muhteşem yüzyılın hikayesinin - ölmesine rağmen, karakterler ve bahsi geçen dönem anılarında yaşamaya devam ediyor -mutlu sonlanmasında doğrudan gerçekleşir.

5 Diegetic: Çekim anında olan, o sahneye ait olan ve oyuncularında duyduğu gerçek seslerdir. Non-Diegetic: Çekimlerden sonradan eklenen, oyuncuları duymadığı seslerdir (ç.n.)

Meral Okay’ın yazmış olduğu ve iyi hazırlanmış bir senaryoya dayanan dizi, büyük bir propagandanın etkili olması için olmazsa olmaz olan televizyon melodramının (soap opera) Batılı formunda oldukça başarılı bir durum sergiliyor. Türdeki duygu yoğunluğu, tarih ve kurguyu “istenilen ve yapılabilen” arasındaki sınırların ortadan kalktığı; gerçekliğin imgeleri ve ideal dünyanın örtüştüğü, izleyicinin karakterlerle koşulsuz özdeşleştirilmesiyle oluşturulan dünya birarada sunuluyor. Pastoral bir geçmişe yoğun bir dalışla birlikte, dizide tanıtılan dünya görüşünün eleştirilmeden kabul edilmesine neden oluyor. Osmanlı İmparatorluğu’nun bir dönemini, tarihsel kurmacayla bir peri masala gibi anlatan ve sonsuz bir ahlaki zafere ulaşarak mutlu bir sona ulaşan bu tarihi dizi, herkesin beğenisini kazanmaktan öte, mantıksal olarak güçlü bir propaganda aracı olarak kabul edilmektedir.

Balkanlar’ın (ekranda ve ekranın dışında Osmanlılar tarafından fethedilen ve esir alınan) tarihçileri, uzmanları ve sosyologları, baştan çıkarıcı sınırsız etkileri nedeniyle Balkan uluslarının kimliklerini tehdit ettiği için dizileri dikkate alıyorlar. Dizi, ulus için ya da ulusal kimliğin kaybolması ve Türk yaşam tarzını dayatma biçiminde Türk fethine yeniden teslim olma çağrısında bulundu. Sırbistan’da «Türk kültür propagandası» (Ilić, 2012) ya da ortaçağının uluslar birliği olarak Osmanlı İmparatorluğu’nun (hoşgörülü, çoğul etnik kimliklere sahip ve çoğul itirafçı bir varlık olarak) gerçek bir sunumundan oldukça uzak olan inandırıcılığı olarak algılandı (Subašić & Mijatović, 2012). Dizi, biçim kurallarını kullanarak (pembe dizi deyişleri ve mecazları içinde büyüleyici, gösterişli ve idealize edilmiş ve abartılmış bir biçimde), Osmanlı İmparatorluğu’nu tarihinin başarılı ve popüler bir ana akım versiyonunu sunuyor.

Etkileyici melodram tarzı tarihsel anlatı (evresel düzeyde izleyiciyi) imparatorluk geleneğinden gelen, geleneksel, imparatorluk’tan ayrılmış olan; Doğulu, Avrupalı ve Dünya ruhuna sahip; yerleştiği her iki kıtada da liderlik ve iktidar ruhuyla çağdaş Türkiye’nin tarihini etkileyi başarıyor. Dışardakiler ve “diğerleri”, bunun kendini tanıttırmanın ve AB’ye hızlı bir biçimde girmenin etkili ve pragmatik bir yolu olarak görüyorlar (Subašić & Mijatović, 2012). Bu karşıt alımlama örüntüsü, tarihsel bir kurgu olarak dizilerin tarih yazımı karşısında değerlendirildiğinde ve geleneksel, islami ve muhafzakar devletin (Osmanlı İmparatorluğu’nun mirasçısı olarak Çağdaş Türkiye için role model olan) ideal ve değerlerin etkileyciliği ortaya çıkıyor. İzler kitlenin çoğunluğu koşulsuz olarak “drama, romantizm, ihanet ve özenli kostümler” izlemekten zevk alır (Sadar, 2016). Balkanlardaki ve Batı’daki gazeteler, Türkiye’deki “sinirli izleyiciler ve hükümet yetkilileri tarafından gelen protesto dalgasını” (Fowler 2011) (bir parça abartı ve heyecanla) rapor ediyorlar. Benzer kaynaklara göre RTÜK’ün itirazları yapıcıları, resmi olarak adap ilkelerine göre bölümleri planlamaya ve yenden yazmaya, öpüşme sahnelerini kısaltmaya mecbur bırakıyor. Memnuniyetsizlikler ve eleştiriler, dizilerin imparatorluk şerefine nostaljinin abartılmasının istenmesi fazlasıyla uyumlu olmasına karşın hakikatin sorgulanmasına neden oldu. Sultanın tasviri ve çevresindekiler, geleneksel toplumsal değerlerin son derece karşındaydı. Melodramın gerçekliğe rağmen olağan özgürlüğüne benzemeye çalışan (tarihsel kurgu ve resmi geçmişe olan saygısıyla değil) propaganda, çağdaş Türk devletinin ihtiyaçlarına cevap veremedi. (Bu durum sanırım, başarısız darbe girişiminden sonra, Türkiye’nin Ortadoğu’dan Uzak Doğu’ya sığınmacı dalgasının sınırlarında son duvar

olarak kaldığında ve başarısız darbe girişiminden sonra AB ile ilişkilerin gergin bağlamında bugün daha ciddi olurdu.) Resmi birimlerin memnuniyetsizliği, toplumsal sınırların ve dini kuralların sürekli kırılması ve aşılması ya da muhafazakarlığın yapı-bozumu anlamına gelen şarkiyatçılığın stereotipleriyle (yaşam ve ölüm, tutku suçları, haremdeki eğlenceler, Sultan'ın ve ailesinin yaşamlarının batılılaştırılmış imajları), canlandırılmış Batı dizilerinde basitçe formüle edilmiş, yalın, ciddi, ulusal, ihtişam içinde sergilenen tarihi konular arasındaki apaçık olan tutarsızlıkla açıklanabilir. Batılılaşmış imajlar, kamu yaşamının bir kısmının İslamlaşması ve geleneksel değerlerin geri dönüşünün kutlanmasının talep edilmesi için uygun değildir. Aksine, diziler, "genç nesle olumsuz bir aydınlanma içinde kendi tarihimizi (ulusal, Türk) gösterme çabası" olarak değerlendiriliyor (Ghazal, 2011). Televizyon anlatısındaki çatışmalar, Osmanlı'nın altındaki Balkan Devletleri'nin ulusal tarihleriyle, abartılı bir rahatsızlık içinde ifade edildi. Sırbistan'da Belgrad'ın kuşatılması ve fethedilmesi sahnesi (ikinci sezonda yaklaşık on dakika süren) ulusal maneviyata bir saldırı olarak değerlendirildi. Sırp'lar ve Sırbistan zayıf, pasif ve itaatkar olarak gösterildi. Sırp'ların kahramanlığı, acısı, görünürlüğü (Macar nüfusunun Belgrad'a yerleşmesiyle) ve Türk fatihlerinin vahşiliği, tarihi olayların sadece bir kısmından esinlenen tarihsel kurguyu önyargıyla yaklaşan diziler, oldukça sert bir biçimde değerlendiriliyor.

Diğer bir sorun ise, Süleyman'ın Sırbistan ya da Osmanlı hiyerarşisinde en üst pozisyonlara gelmiş büyük Sırp figürleri ile olan benzersiz bağlarından bahsetmedeki başarısızlığıdır. Ancak, aşırı kıtlık ya da topyekün yoksunluk inkar edilemez gerçekleri ve tarihin hakikatlerini tekrarlayan çok sayıdaki gazete hikayeleri tarafından tasnif edilmiştir. İzleyiciler Süleyman'ın annesinin Sırp bir kadın olan ve İslam'a geçen Katarina olduğunu gazetelerden öğrenmiştir. Drina Nehri üzerindeki ünlü köprüyü inşa eden - Nobel Ödülünü alan tek Yugoslav yazar olan Ivo Andrić'in romanında da ölümsüzleştirilen- gerçek Mehmed Paşa Sokolović izleyicilere sürekli hatırlatılmıştır. Osmanlı Dönemi'nin Bosna'sında Ortodoks Hristiyan bir ailede doğan Mehmed, bir yeniçeri olarak yetiştirilmek üzere İstanbul'a götürülmüştür. Diğer tüm erkekler gibi devşirilerek İslam'a geçirilmiştir; mükemmel bir eğitim ve öğretim alması sağlanmış ve sonunda büyük bir kariyer sahibi olmuştur. Süleyman'ın döneminde Üçüncü ve İkinci Vezir rütbesine yükselmiş; ve sonradan da Sadrazam olmuştur. Mehmed Paşa Sokolović (Yıldırım Fikret Urağ) önemli bir tarihi figür olmasına rağmen, dördüncü sezonda kısa süreliğine yardımcı bir karakter olarak görünmüştür. Aynı şekilde Türk mimar Mimar Sinan (Gürkan Uygun) gibi diğer tarihsel karakterlerde, dizide oldukça az yer almıştır. Kraliyet ailesi merkezli dizide, tarihsel önemi ne olursa olsun yardımcı karakterler için yeterli rol verilmemiştir. Diğer karakterde de (böyle beklenmesine rağmen) doğrudan etnik köken vurgusu yapılmamıştır. Başka bir ifadeyle Türk kökenli olmayan karakterler, kötü niyetli kötücüler, marjinal veya sıradışı değildir.

Balkancılık Osmanlı İmparatorluğunun kültürel bir kimliği midir?

Alımlamanın uzlaştırıcı örüntüleri, dizinin melodramatik niteliklerine ve paylaşılan Balkan / Türk / Osmanlı İmparatorluğu kimliğinin sanat, dil, gelenekler, görenekler ve toplumsal cinsiyet konumlarını içeren bir kimlik olarak kavramsallaştırılmasına dayanmaktadır. Kesişim noktası, şarkiyatçılık olarak şekillenen "Türkçülük" / "Balkanlık

(Balkan savunuculuğu)" olarak vurgulanmıştır. Balkanlarda izlenen dizinin, popülaritesinin semptomatik olarak okunması (Süleyman tarafından büyülenmiştir), dizinin uzun süredir kaybedilen ataerkil değerlerinin nostaljik bir hatırlatıcısı olduğunu açıklanmıştır. Sırp sosyolog Ratko Božović, diziyi hoş bir karşılama ve geleneksel olarak Balkancılığın altın yıllarının düzen, hiyerarşi ve ahlakına dönüşe çok ihtiyaç duyulması olarak nitelendirdi. "Bu gösterilerde tasvir edilen zihniyet, Sırbistan'daki insanların bir miktar hatırladığı geleneksel ahlak anlayışı ile ilgilidir. (...) insanlar gerçek Türk dili tarafından da etkilenirler, şöyle ki, kendi dillerinin Türkçe'ye ödünç verdiği ve Türkçe'nin kendi dillerinden ödünç aldığı kelimeleri duyarak bunu gerçekleştirebilirler" (Hamzić ve diğerleri, 2012).

Balkan kültürünün devamlılığı hem ataerkil, aile normlarında - melodram anlatılarında tipik olan - hem de dil, müzik ve sanat mirasında yer edinmiştir. İki taraflı olan bu etken, ataerkil düzende ve kültürel miras içerisinde bulunur ve sırf bu nedenden ötürü yumuşak, köleleştirilmiş, görünmez bir kadın kimliğiyle ve karşıt ve kamusal alanda görünür olan egemen bir erkek kimliğiyle temsil edilir. Melodram anlatılar içinde kadınların görünürlüğüne mücade edilmesi, geleneksel Türk İslam'ındakiyle aynıdır ve bu Balkan Hristiyan ataerkilliğine kadar uzanır. Dizi, saraydaki gündelik yaşam döngüsü ile sınırlıdır. Yorumlanan Balkan sosyal / kültürel kimliği belki de ikinci sezonun en duygusal anlarından birinde (ve tüm dizinin en melodramatik sahneleri arasında) en iyi şekilde özetlenir. Nigar Kalfa'nın giyinip sevgiden yoksun, mantık çerçevesinde gerçekleştirdiği evliliği için hazırlandığı sahne, yalnızca dünyanın farklı yerlerinden gelen kadınlar tarafından görülen düğün elbisesi ve bu elbisenin ve duvağın altında kadının görünmeyen, çaresiz ve acınası konumunu iyice belirginleştirir. Bu tam anlamıyla, simgesel olarak kaderin merhametine ve her dönemde ve her yerde var olan erkek bakış açısıyla kontrol edilen ataerkil dünyadadır. Gerçek Balkan çokkültürlü kimliğinin anlamı, sahneye eşlik eden Suzan Kardeş'in seslendirdiği ve yoğun bir Türkçülüğün olduğu şarkıyla desteklenir. Sejdefu majka budjase (Seydefa'nın annesi onun başında bekliyor ç.n.) adlı şarkı bütün sahneyi toplumsal cinsiyet ve kültürel umutsuzluklarla saran, ağır ve üzücü bir şarkıdır. Doğuya ait bir melodiyle ve Balkan dilindeki Türkçe kelimelerle dolu bir şarkı, Adela Peeva'nın belgesel filmi «Bu kimin şarkısıdır?» sorusuna da cevap arıyor (2003). Cevap, Güneydoğu Avrupa'da -oksimo-ronyal (zıtlıkların bir arada ifade edildiği) olarak Batı Balkanlar- ve Türkiye Boğaz'ın bu tarafında geniş bir alanı kaplayan Balkanlar'dan gelen bir şarkı ve aynı zamanda Ortadoğu ovalarından Avrupa'daki Sava ve Tuna nehirlerine kadar uzanan Doğunun şarkısıdır. Güçlü Osmanlı etkisi altında kültürel olarak şekillendirilen bölgenin şarkısı ve acı, üzüntü, sevdanın oryantal tonlamalarının müziği...⁶

Balkanlar/Türkiye/Osmanlı İmparatorluğu arasında paylaşılan kimliklerin vurgulanması, sonuçta kültürün, medeniyetin ve Avrupa ve Asya kıtalarının dönüm noktası

6 Video klibi, YouTube'da yayınlanan öngörülemeyen, demokratik ama aynı zamanda korsan bir yol) dizinin önemli bölümlerinden en popüler olanı - favorilerinizi daha popüler hale getirmek veya zevkinizi başkalarıyla paylaşmak için seçilen ve yerleştirilen klipler, kendi özel arşivinde, sergilerinde veya ideal görsel müzelerinde kendiliğinden biraraya geliyor. Yorum ve tavsiyelerinde paylaşılması, bunun Jean Luc Godard'ın "herkesin kendi sinema tarihini adlandırır" ifadesindeki ya da televizyonun bu örneği pratike edilmesidir. Aynı zamanda onlar albümdür; hafıza mekanları, yaratılmaya ihtiyaç duyulan müzeler ya da sergilerdir.

olarak geçmişin uyumsuzluklarının üstesinden gelmede bize yardım eden melodram örüntülerinin üzerine inşa oluyor. Farklı ulusallıklar (Balkan) düzeyinde ayırtdilemez bir kültürel mirasa dayanan geçmişteki Osmanlı imajı, Balkan kimliği/kimlikleri için bir çatı kavram olarak ortaya çıkıyor. Bu bize ortak mirasın yok edilemeyeceği ve tüm siyasi bölünmelere ve kargaşalara rağmen hayatta kaldıklarına dair bir fikir verir. Bu nedenle hem Türk hem de Balkan tarihini Avrupalılaştıran diziler, Türk fetihlerinin Balkanlar üzerindeki rolü için müzakere ve değerlendirme yeri haline geldi. Geleneksel ve acımasız, katı dini muhafazakarlığı dayatıyor mu yoksa özgürleştirici ve çokkültürlülük hoşgörüsüne izin mi veriyor? Bu sorunun cevabı, “biz” ve “öteki”nin vazgeçilme konumlarına ve tanımlarına bağlı olarak değişkenlik arz eder. Eğer Balkanlar (Avrupa’nın bir parçası olarak) «biz» isek, Türkiye muhalif ve öteki için büyük bir tehdittir. Ancak, eğer Balkanlar ve Türkiye (Osmanlı İmparatorluğu olarak) «biz» olarak (ortak bir kimlik ve kültürle) birleşiyorsa, öteki olan Avrupa’dır. İlk düşünce tarihsel bir kurgu olarak diziler tarafından; biz ve öteki arasında farklı sınır çizgileri çizen melodram olarak diziler tarafından ötekinin sürdürülebilirliğidir. Kanuni Sultan Süleyman (Muhteşem Süleyman) yeniden fethetti, fakat askeri bir güçle değil, bu zamanın daha nazik ve ince bir yoluyla; sosyal ve kültürel mirasın yeniden canlanmasıyla ve Balkanların yaşam biçimlerini kaybettikleri hissi ve üzüntüsüyle.

Kaynakça

- Adoni, H. & Mane, S. (1984) Media and the Social Construction of Reality. Toward and Integration of Theory and Research, *Communication Research*, 11 (3), 323-340.
- Anderson, S. (2013) Martin Luther in Primetime: Television Fiction and Cultural Memory Construction in Cold War Germany, *VIEW: Journal of European Television History and Culture*, 2 (3), 22-26.
- Bignell, J. and Fickers, A. (eds.) (2008) *A European Television History*. New York, Wiley-Blackwell.
- Bonker, K., Obertreis, J. & Grampp, S. (eds) (2016) *Television Beyond and Across the Iron Curtain*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Castelló, E. (2007) The Production of Television Fiction and Nation Building, *European Journal of Communication*, 22 (1), 49-68.
- Caughie, J. (2000) *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*. Oxford, Oxford UP.
- Culture in Development n.d., Available from: http://www.cultureindevelopment.nl/cultural_heritage/what_is_cultural_heritage. [Accessed 15 September 2017].
- Daković, N. (2016) Historical revisionism & Media Archeology: TV Series Ravna Gora’ in N. Daković, M. Nikolić & Lj. Rogac-Mijatović (eds) *Media Archeology: Memory, Media and Culture in Digital Age*, 23-35. Beograd, FDU.
- Dhoest, A. (2004) Negotiating images of the nation: the production of Flemish TV drama, 1953-89, *Media, Culture & Society* 26 (3), 393-408.
- Elsaesser, T. (1987) Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama, in C. Gledhill (ed.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, 43-70. London, BFI.
- Fowler, S. (2011) The Dirt, and the Soap, on the Ottoman Empire, *The New York Times*, March 17. Available from: <http://www.nytimes.com/2011/03/17/world/middleeast/17iht-m17-soap.html> [Accessed 29th September 2017].
- Ghazal, R. (2011) ‘A magnificent century’ made less so by its dark corners, *The National*, November 11th. Available from: <http://uk.reuters.com/article/us-turkey-ottoman-drama/sultans-tv-drama-opens-turkish-divide-on-religion-idINTRE7173GA20110208> [Accessed 25th September 2017].

- Hamzić, A., Nedelkovska, M., Demolli, D., & Čabrić, N. (2013) Turks bewitch the Balkans with their addictive soaps, *Balkan Insights*. Available from: <http://www.balkaninsight.com/en/article/turks-bewitch-the-balkans-with-their-addictive-soaps> [Accessed 20th September 2017].
- Herskovits, M. (1948) *Man and His Works*. New York, Knopf.
- Hirsch, P. & Newcomb, P.M. (1983) Television as a Cultural Forum: Implications for Research, *Quarterly Review of Film and Video*, 561-573.
- IASA n.d. Available from: <https://www.iasa-web.org/world-day-audiovisual-heritage> [Accessed 29th September 2017].
- Ide, M., MacCarn, D., Shepard, T. & Weisse, L. (2014) Understanding the Preservation Challenge of Digital Television, WGBH Educational Foundation. Available from: <https://www.clir.org/pubs/reports/pub106/television.html> 2014 [Accessed 29th September 2017].
- Ilić, N. (2012) ISTORIJSKI FALSIFIKAT: "Romantični" Sulejman nabijao srpske glave na kočeve!, *Telgraf*, Mart 7. Available from: <http://www.telegraf.rs/vesti/104524-istorijski-falsifikat-romanticni-sulejman-nabijao-srpske-glave-na-koceve>. [Accessed 29th September 2017]
- Peter, J. & de Vreese, C.H. (2004) In Search of Europe: A cross-national comparative study of the European Union in national television news, *The Harvard International Journal of Press/Politics*, 9 (3), 3-24.
- Sadar, C. (2016) *Turkish Drama, The Magnificent Century, Is Now on Netflix*. Available from: <https://muftah.org/turkish-drama-magnificent-century-now-netflix/#.Wc9EBWiCyUk> [Accessed 23rd September 2017]
- Schmahl, S. & Breuer, M. (eds.) (2017) *The Council of Europe: Its Law and Policies*. London, OUP Oxford.
- Subašić, B. & Mijatović, V. (2012) Sulejman Veličanstveni (2): Sultan jaše ka EU, *Večernje novosti* [Online], 26. mart. Available from: <http://www.novosti.rs/vesti/scena.147.html:372566> [Accessed 20th September 2017].
- Tufte T. (2000) *Living with the Rubbish Queen: Telenovelas, Culture and Modernity in Brazil*. Luton, University of Luton Press.
- Uricchio, W. (2010) TV as time machine: television's changing heterochronic regimes and the production of history in Gripsrud, J. (ed.) *Relocating Television: television in the digital context*, 27-38. London, Routledge.

Toplumsal Hafızanın Dehlizleri: “Televizyon Dizileri”¹

Özlem AVCI-AKSOY
Nebi KILIÇARSLAN

Televizyon dizileri, bir yandan içinde bulunulan toplumun bir yansıması olarak işlev görürken diğer yandan ise toplumu etkileyen, dönüştüren bir yapıya da sahiptir. Bu noktada genel anlamda televizyonun etkilerini daha özelde “televizyon dizileri”nin etkileri olarak da düşünülebilir. Televizyon dizilerinin oldukça ilgi çekmesi, en çok izlenen saatlerde yayınlanması ve dizi sürelerinin uzun olması bu etkinin gücünü oldukça artırmaktadır. Ayrıca dizi yapım yoğunluğuna bakıldığında, sayının çok olması izler kitlenin dizilere olan ilgisinin doğrudan bir göstergesidir.

Bu çalışma, son dönemde çok popüler hale gelen ve dünyanın pek çok yerinde yoğun bir şekilde izlenen ve ülkenin ihracatına önemli katkı sağlayan televizyon dizilerinin gelecekte kültürel bir miras unsuru olup olamayacağı sorusu üzerine odaklanıyor.

Resmi yazılı olan tarihin yanı sıra, görsel ve işitsel araçların tarihin okunması ve anlaşılması için alternatif bir alanlar olarak ön plana çıkar. Televizyon dizisi mevcut toplumsal yapıyı anlamak için bir araç olabilir mi?

Kültürel Miras, Görsel ve İşitsel Miras ve Televizyon Dizileri

Kültürel Mirasın tüm tanımlarının arkasındaki itici güç: bilgi vermek için tasarlanmış bir insan yaratımıdır (John Feather, 2006) O halde neyin bilgisini vermek için tasarlamıştır? Elbette, geçmişin, yaşanmış olanın bilgisini vermeyi amaçlar.

1980’de UNESCO Genel Kurulu oybirliğiyle “Hareketli görüntülerin korunması ve korunması için tavsiye” kararı kabul edildi. Bu belgenin kabulü tarihi açısından önemliydi: ilk kez “hareketli resim” mirası, her ulusun kültürel mirasının bir parçası olarak ilan edildi ve bu mirasın korunması ve korunması için hükümetlerin sorumluluğu tanımlandı. Bu tavsiyenin görsel-işitsel materyallerin korunmasına yönelik gerçek bir hareketi teşvik etmesi, desteklenmesi düşünülmüş olabilir, ancak maalesef bu atılım gerçekleş(e)medi. Birçok ülkede Tavsiye Kararının yeteri kadar bilinmediği ve mevcut görsel-işitsel arşivler üzerinde sadece hafif bir etkisi olduğu görülüyor. Sadece bir ülkede, (bu tavsiye kararı) bir görsel-işitsel arşivin kurulmasına yol açmış olduğu görülüyor. Görsel-işitsel materyalin korunması gerekiyorsa, ilk ve en önemli görev, fotoğrafların, filmlerin, video ve ses kayıtlarının korunmaya ihtiyacı olan (değecek) olan arşiv materyallerinin olduğunu ve yerlerini tespit etmektir. Görsel-işitsel arşivlerin varlığı ve geliştirilmesi için yapılan tüm çalışmalar (idari, hukuki, çalışmalar ve bunların maddi ve manevi sonuçları), görsel-işitsel materyallerin tüm

1 Sunulan bu çalışma, Nebi Kılıçarslan’ın önerisiyle ve yürütücülüğüyle Kültür Bakanlığı için yapılan “Türk Televizyon Dramaları” projesinin bir parçasıdır. Proje kapsamında halen devam eden bu çalışma alan araştırmasından elde edilen verilere dayanmaktadır.

insanların ulusal kültürünün bir parçası olduğunun anlaşılmasıyla başlar ve tüm bunlar 20. yüzyılda kültürel kimliğin bir ifadesidir (Harrison, 1997b: 24).

Görsel-ışitsel miras, kültürel mirasın içinde önemli bir unsurdur ve 20. yüzyılda görsel-ışitsel formatlarda ilk kaydedilenler olmuştur. Görsel-ışitsel malzemeler, sanat, eğlence ve bilgi taşıyıcıları olarak gittikçe önem kazanmaktadır. Bazı durumlarda, sesli ve görsel verilerin aktarımı, basılı belgeye göre daha büyük değere ve etkiye sahiptir - örneğin, bir okuryazarlık veya dil engeli söz konusuysa. Görsel-ışitsel malzemeler ayrıca kültür ve sanatın (müzik performansları, sözlü tarih hesapları veya zamanın olayları), haberler ve diğer güncel öğelerin sözlü veya sonik olarak iletilmesi için uygun kayıtlar olabilir. Modern teknolojilerin yaygınlaşması ve gelişimi, iletişim, bilgi ve kültür için görsel-ışitsel veri taşıyıcılarının rolünü artırmaktadır (Harrison, 1997a: 182). Teknik olarak görsel ışitsel mirasın varlığına olan bakış, toplumsal ve kültürel olarak değerinin tanımlanmasının ön koşuludur.

Deneyim, Hafıza, Hikaye Anlatıcısı

Televizyon, toplumu yansıtan, toplumu etkileme, değiştirme ve dönüştürme gücüne sahip bir alandır. Bir hafıza mekanıdır. Televizyon aracılığıyla şimdiden geçmişe bakma işlevine sahip bir hafıza alanı/ bellek mekanı sunulur. Bu arada Foucault'nun karşı hafıza (contre memoire) kavramını düşünmek de oldukça faydalıdır. Televizyon aracılığı ile bugünden geçmişe bakmak ise belli başlı noktalarıyla bir hafıza mekanı işlevine de sahiptir. Bu arada Foucault'un contre memoire kavramı oldukça kullanışlıdır. Karşı hafıza, tarihsel sürekliliğin resmi anlatım ve biçimlerine karşı koyan kalıtsal ve baskılanmış / bastırılmış anlatıları ifade eder. Resmi tarih yazımının karşısında alternatif tarihi sunar. Ayrıntıları, söylenmeyi, önemsiz gibi görüneni, göz ardı edileni, gündelik hayat üzerinden sunar. Bu nedenle anlatılmayan tarih, yaşayanların gündelik hayatlarında belirginleşir, ortaya çıkar. Bu ayrıntılar, toplumsal hafızanın dehlizleri, koridorları, çatlaklarıdır. Ve gerçekler buralardan sızar. Benjamin'in söylediği gibi pasajlardır.

Bu durum Benjamin'in (Pierre Nora'ya referans vererek "hafıza mekanları" olarak tanımladığımız) Pasajlar çalışmasında en doğrudan ve somut bir biçimde karşımıza çıkar. 18. yüzyılın Paris'in de pasajlar geçmiş ve gelecek arasında bir eşittir. Pasajlar, geçmişin şimdide yaşadığı gelecekle bağlar kuran mekanlardır. Her üç an da (geçmiş, şimdi ve gelecek) pasajlar da iç içedir. Flaneur (bu çalışmada televizyon dizi izleyicisi) anı deyimlemeye başlar ve geçmişini tam da şimdi de yeniden inşa eder.

Bu "an" arasındaki bağlar hikayelerle sağlanır. Ve burada hikaye anlatıcısı başkasının deneyimlerini de anlatma yetisine sahiptir. Burada hikaye anlatıcısı (storyteller) geçmişe olan inancını korur/malıdır ki, bu geçmiş şimdiki zamanda bitmeyen ve bağlarını koparmayan, dahası da tam da şimdi ki zaman içinde yaşayan ve gelecekte kılavuzluk edecek olan bir geçmiştir.

Televizyon Dizleri ya da Televizyon Dramaları:

Walter Ong'un "ikinci sözlü kültür" çağı olarak adlandırdığı, yazının ve matbaanın icadıyla birlikte başlayan kitle iletişim araçlarının kullanımıyla yükselen elektronik

kültür çağıdır (2010: 23). Dizi filmler, insanın temel merak duyguları üzerinden hikâyelerini anlatma ve geleneksel dönemlerdeki hikâyecilerin anlattıkları hikâyelerin televizyona uyarlanma biçimidir.

Klasik bir yayın programı muhtemelen arşivciye seçimi daha zor alternatifler sunan diğer kategorileri de içerecektir. Örneğin dramatik veya komedi dizileri, bir grup yerleşmiş karakter her hafta rastgele tasarlanmış, ancak yalnızca ünlü oyuncularla sürdürülen bölümlerden oluşur. Eğer dizi yurtdışında satışa sunuluyor veya ülke çapında yeniden yayınlanıyorsa, temel amaç bu satışlarını sürdürmek için bu yapımların kayıtlarını elinde bulunduracaktır. Bu arşiv politikalarının temel amacıdır. Bununla birlikte, potansiyel olarak yapımların yeniden kullanımı söz konusu değilse, rastgele olarak bölümler (bazen ilk ve son bölümleri) örnek olarak arşivlenecektir. Devam etmekte olan dizilerin arşivlenmesi noktasındaki yaklaşım ise yayıncılardan ya da akademik alandan tavsiye almak biçimindedir. Bir dizi birkaç yıl devam ederse, literatür için örnek olacak ve biçim ve içerik olarak örnek ürün olarak kullanılacaktır (Harrison, 1997b: 160). Arşivleme meselesi, geleceğe geçmişten bir iz bırakma amaç ve işlevine sahiptir.

Türkiye’de Televizyon Dizileri

Türkiye’de televizyonların tarihçesi 1970’lere kadar uzanmaktadır. 1972’de Türkiye’de televizyon izleyici ilk kez Bedava Dünya Gezisi (Çankaya, 1985: 86) adlı diziyle „dizi“ adı verilen televizyon formuyla karşılaşır. Türkiye izleyicilerin ulusal ekranda karşılaştıkları ilk dizi yapımları; Kaçak, Uzay Yolu, Görevimiz Tehlike, Ben ve Şempanze, Sirk Dünyası (Serim, 2007: 67) olmuştur. İlk yerli yapım ise 1974’te Halit Refiğ tarafından altı bölümlük bir dizi olarak çekilen Aşk-ı Memnu dizisi oldu.

Dizi-anlatı biçimindeki yapımlar, TRT televizyonunda 1970’ler ve 1980’ler boyunca yayımlanan Kaçak, Jane Eyre, Aşağıdakiler ve Yukarıdakiler, Kökler, Köle Isaura, Dallas, Hanedan çok sayıda yabancı diziden önce Türkiye’de gazete tefrikaları, çizgi romanlar ve radyodaki arkası yarınlar ile girdi ve çok sevilen, ilgi duyulan bir anlatı formu oldu (Çelenk, 2010:21). Böylece öyküyü anlatma geleneği, radyodan televizyona kaydı.

Son yıllarda Türk televizyon dizileri dünyanın 50’den fazla ülkesindeki televizyon kanallarında yayınlanmakta ve büyük ilgiyle izlenmektedir. Farklı tarih ve kültürlerle sahip ülkelerde gösterilen Türk dizileri, Türkiye’den öyküler içermekle birlikte evrensel yaklaşımlarla hemen her insanın ilgisini çeken, merak duygusu uyandıran özelliklere sahip bulunmaktadır. Yapımcısından yönetmenine, teknik ekipten oyuncularına tümüyle Türk ekiple gerçekleşen dizilerde doğal olarak Türk kültüründen etkiler bulunurken, bölümleri oluşturan öyküler ve karakterler evrensel insan örneklerini yansıtmakta, dünyadaki her insanın tanıyabileceği ve anlayabileceği modeller gösterilmektedir. Türk televizyon dizileri izleyicileri yalnızca heyecanlı öyküleriyle değil, aynı zamanda düşünsel ve duygusal yaklaşımlarıyla da etkilemektedir. Son 50 yılda Türkiye geleneksel yapıdan modern yapıya, kırsal yaşamdan kentsel yaşama dönüşürken; Türk televizyon yapımları da küresel görünümü anlayıp kavrayan bir düzeye ulaşmıştır (Cereci, 2014:1)

Televizyon dizilerinin bu etkisini ele alırken, birçok etkenin göz önünde bulundurulması, çok boyutlu olarak ele alınması gerekir. Kültürel, toplumsal, ekonomik ve siyasal boyutlarıyla televizyon dizileri günümüzde ne ifade etmektedir? Bu diziler, neden bu kadar izlenmektedir? Toplum üzerinde nasıl bir etkiye sahiptir? Kanaat önderi niteliği var mıdır? Üretim süreci nasıl işlemektedir? Toplumsal ve kültürel bir gösterge midir? Dizilerin uluslararası özellikleri var mıdır? Kültürün taşıyıcısı mıdır? Kültürel göstergeleri nelerdir? Kültürleme etkisi nasıldır? Bu dizilerin ulusal ve uluslararası boyutları, etkileri ve tanıtımları nasıldır/ nelerdir? TV dizileri sosyal bir bellek mi yaratıyor? Kolektif bir bellek sunabilir mi? Ve bunlar görsel-ışitsel bir miras unsuru olabilir mi?

Özellikle Türk televizyon dizilerinin bir görsel-ışitsel miras unsuru olabileceğini sorduğunuzda, üretilen dizileri belirli kategorilerde ele almanız gerekir:

- Uzak geçmiş konu edinen diziler
- Yakın geçmiş konu edinen diziler
- Günümüzden hikayeler anlatan, günlük yaşama odaklanan diziler.
- Uyarlama diziler:
 - a. Edebiyattan uyarlanmış (Aşk-ı Memnu, Yaprak Dökümü, Çalıkuşu vb.)
 - b. Yabancı yapımlardan uyarlanmış (Kavak Yelleri / Dawson Creek, Med Cezir / The O.C., vb.) diziler

Bu üç sınıflandırma sayesinde, “TV dizisinin bir toplum için hem sosyal bellek mekanları hem de görsel-ışitsel miras olup, olamayacağı” sorusu cevaplandırılmaya çalışıldı.

RTÜK (Radyo ve Televizyon Üst Kurulu)’ün 2017² verilerine göre, Türkiye’de günlük televizyon izleme süresi 330 dakika, yani beş buçuk saattir. Bu izlenme oranında ise en büyük payı ise televizyon dizilerinin aldığı görülüyor. Televizyon dizileri özet, tekrar ve yeni bölüm olarak üç farklı biçimde gösterilir. İzler kitlenin günlük hayatının içinde bu kadar yoğun bir biçimde yer alması, ne kadar etkileyen bir araç olduğunun önemli bir göstergesidir.

Gündelik yaşamın Türkiye özelindeki deneyimine dair izlediğimiz “ev” ve “yuva” ile birlikte kurgulanan bir yerelliğe ait olma halidir. Büyük bir şehirde yaşanıyor dahi olursa yerlilik ve köken kişinin doğasının asli parçası olarak kabul görür. Dolayısıyla gündelik doğallık biraz da yerellikle çerçevelenir. Yerele ait olan aynı zamanda bizim kendimizi evimizde hissetmemizi sağlayan “biz”liktir. Ancak bu yerelliğin küresellik veya uluslaşma halleri dışında da kurgulanmaması gerekir. Küresel ticari bağlamlarda özgüllüğün temsilcisi olarak yerellik otantik ve benzemezliğine gönderme yaparak metalaşırken (Harvey, 2013:155), ulusallık açısından ise ulusal kimliğin özgüllüğünü (yerli ve milli) temsil etmektedir. Buna göre, Türkiye’deki prodüksiyon şirketleri ve distribütörlerinin üreticileri ile derinlemesine nitel görüşmelerde³ gösterildiği gibi, Türk serisinin başarısının en önemli nedeni, bu dizilerin yerel, kültürel ve geleneksel değerlerin özgün bir biçimde üretilmesidir. Bütün bu değerler evrensel bir anlayışla

2 www.rtuk.gov.tr/2017istatistikler (erişim tarihi; 15 Eylül 2017)

3 Veriler, konuyla ilgili olarak Şubat ve Mayıs 2017 tarihleri arasında yapılan saha görüşmelerine dayanmaktadır.

ekranda görüntülenir. Türk dizilerinin dünyanın her yerinde izlenmesinin en önemli nedenlerinden biri de budur.

Bugün, yılda ortalama 70 televizyon dizisi üretilmektedir. Çoğu ilk bölümden sonra ekranlara veda ediyor ama sezonun görsel ürünü olarak yerini koruyor. 2000 sonrası üretilen televizyon dizilerine nicel ve niteliksel olarak baktığımızda, sayısal olarak artışı oldukça dikkat çekicidir. Sayısal yükselişin en yüksek olduğu 2014 yılında toplam dizi sayısı 95'tir. Sonraki yıllarda ise ortalama 50-70 aralığındadır.

Tematik olarak baktığımızda ise geniş bir içerik çeşitliliğine sahiptir. Aksiyon, romantizm, tarihi, macera, aile, gençlik dizileridir. Her dizi doğal olarak üretildiği toplumsal yapının ve dönemin izlerini taşır. Bu ise o döneme ait geleceğe kalacak olan önemli bir izdir.

2017-2018 sezonunda gösterilen dizi sayısı ortalama 90'dır. Önceki yıllara da referans verilerek söylemek gerekirse her dizinin özeti, tekrarı ve bölüm yayını toplamda oldukça uzun bir zaman izleyicisini karşısında tutar. Bu durum ise televizyon içeriğinin izleyici üzerindeki etkisini de artıran bir durumdur.

Günümüzden Hikayeler Anlatan, Günlük Hayat Üzerine Odaklanan Diziler

2017 televizyon sezonunda en çok izlenen dizilere baktığımızda (tablo 1), gündelik hayattan hikayelerin anlatıldığı dizilerin daha yoğun olduğunu görüyoruz. Toplam 90 dizinin yalnızca 11'i tarihsel hikayeleri anlatırken, diğer tüm seriler günümüzün günlük yaşantılarını ve yaşam biçimlerini anlatan diziler olması dikkat çekicidir.

Tablo 1: 2017'de en çok izlenen televizyon dizileri⁴

Sıra	Dizi Adı	Reyting	Bölüm Sayısı
1.	Diriliş Ertuğrul	% 12,25	30
2.	Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz	% 9,15	31
3.	İçerde	% 8,56	39
4.	Anne	% 8,18	33
5.	Söz	% 8,01	12
6.	Arka Sokaklar	% 7,91	39
7.	Aşk ve Mavi	% 7,85	32
8.	Kırgın Çiçekler	% 7,58	38
9.	Savaşçı	% 7,00	10
10.	Şevkat Yerimdar	% 6,57	14

4 Tüm veriler, TNS reyting ölçüm sisteminden elde edilerek derlenen şu internet sitesinden alınmıştır; <http://www.dizisi.info.tr/yillik-dizi-reytingleri.htm> (Erişim tarihi; 15 Ekim 2017)

Kültür endüstrisi çerçevesinde bir tüketim metası olarak üretilen ve dolaşıma sokulan diziler simgesel değerler üretirler: Zenginlik, başarı, güçlü olma, gurur vs. Güçlü ve başarılı olan bu simgesel değerler, dizilerin daha çok tüketilmesine/izlenmesine neden olacaktır. Başarılı olan/izlenen reytingi yüksek olan dizilere benzer diziler çekilmeye devam edecek, başarısız olanlara talep olmadığı içinde yayından kaldırılacak, üretilmemesi gereken ürünlere örnek olarak yerini alacaktır. Neo-kapitalist mantık çerçevesinde “tüketimin üretilmesi”, kültür alanında da belirgin bir biçimde kendini gösterir. Bu durum ise tüketimi önceleyen bir gündelik hayat anlayışını ve tavrını belirginleştirir. Dolayısıyla gündelik hayatın da bu yeni tüketim anlayışı ile yeniden üretilmeye, biçimlendirilmeye başladığı görülür

Uzak Geçmiş Konu Edinen Televizyon Dizileri:

Geçmişten hikayeler anlatma geleneği, geçmiş hatırlama adına tüm toplumlarda ve kültürlerde varolan bir gelenektir. Sözlü ve yazılı kültürden sonra, hikaye anlatma geleneği (Walter Ong’un „elektronik kültür“ olarak tanımladığı) kitle iletişim mecralarında sürdürülmüştür. Tarih alanında çalışan akademisyenler ve yazarlar yardımıyla yaratılan diziler oldukça başarılı oldu ve uzun yıllar izlendi. Tarihte yaşananlar hakkında anlatılan hikayeler, bu konuda herhangi bir deneyim ve bilgiye sahip olmayanlara anlatılan hikayelerdi. Bu yapımlar geçmiş tarihi bugüne taşıyan bir bellek alanı sunuyorlar.

Tablo 2: Uzak geçmiş konu edinen televizyon dizileri

Dizi adı	Reyting	Bölüm Sayısı
Diriliş Ertuğrul	% 12,25	30
Payitaht Abdülhamid	% 3,91	17
Son Destan	% 2,62	5
Yüzyıllık Mühür: Gayrimüslim Kahramanlar	% 1,48	5
Yüzyıllık Mühür: Kadın Kahramanlar	% 1,31	5
Muhteşem Yüzyıl: Kösem	% 1,26	29
Yüzyıllık Mühür: Genç Kahramanlar	% 1,13	1
Yunus Emre Aşkın Yolculuğu	% 0,96	1

Yakın Geçmiş Konu Edinen Televizyon Dizleri:

Yakın geçmişe odaklanan bu diziler, diğer tarihi diziler gibi geçmişten hikayeler anlatıyorlar. Fakat yakın tarihi olayların görsel sunumu ve anlatımı birçok eleştiriye maruz kalıyor. Bununla birlikte deneyimi olmayan ya da deneyimini kaybetmiş kişiler için bu diziler birer hikaye anlatıcısıdır.

Tablo 3: Yakın geçmişî konu edinen televizyon dizileri

Dizi adı	Reyting	Bölüm sayısı
Vatanım Sensin	% 6,04	31
Seksenler	% 2,70	35
Sevda Kuşun Kanadında	% 1,21	25

Edebiyattan Uyarlanan Diziler:

Başarılı olan televizyon dizileri arasında, Türk Edebiyatından uyarlanan dizilerin olması oldukça dikkat çekicidir. Edebi uyarlama dizilerine baktığımızda, aynı eserin farklı zamanlarda bir kaç defa uyarlığı görülüyor. Aşağıdaki tablodaki dizilerin hemen hemen tamamı televizyona hem dizi olarak hem de televizyon filmi olarak birçok kere uyarlanmıştır. Hem edebi eser olarak üretildiği dönemi, hem de dizi ya da televizyon filmi olarak uyarlandığı dönemin yaşam biçimini yansıtan bu yapımlar, izlendiği her dönemde başarılı olmuşlardır.

Tablo 4: Edebiyattan uyarlanan televizyon dizileri:

Dizi / roman adı	Eser sahibi
Aşk-ı Memnu	Halit Ziya Uşaklıgil
Yaprak Dökümü	Reşat Nuri Güntekin
Çalıkuşu	Reşat Nuri Güntekin
Hanımın Çiftliği	Orhan Kemal
Dudaktan Kalbe	Reşat Nuri Güntekin
Bugünün Saraylısı	Refik Halit Karay
Fatih Harbiye	Peyami Safa
Kurt Seyit ve Şura	Nermin Bezmen
Huzur Sokağı	Şule Yüksel Şenler
Fatmagül'ün Suçu Ne?	Vedat Türkali

Televizyon dizileri öncelikle, hikaye anlatma geleneğinin sürdürülmesi olarak düşünülebilir. Sözlü kültürden yazılı kültüre ve medya kültürüne doğru evrilen bir hikaye anlatma geleneğidir.

Bu hikayelerle televizyon dizileri bir hatırlama / hatırlatma anı sunarlar. Kayıp Zamanın İzinde Proust'un bir kurabiye kokusuyla geçmişin izini sürmeye başlaması gibi. Dolayısıyla komple bir hatırlama değildir. Ufak izlerden, bütünü anlamaya çalışır. Dizilerin sunduğu tarihsel, toplumsal izler her şeyi kapsayan anlatan unsurlar olmaktan öte hatırlama imgeleri sunar. Ve gerçeklik bu küçük imgelerde, anlarda ortaya çıkmaya başlar.

Proust'a göre bir deneyim olarak hayat, bilincin sadece geriye dönerek yaşandığı bir "an"dır. Önemli olan kişinin kendi hatırası değil, geçmişe döndüğü anda hafızasının dokunduğu "an"dır. Tam da bu nedenle "hayatı gerçekte olduğu gibi değil, onu deneyimleyen/yaşayan öznenin hatırladığı gibi betimlemeye çalışır. Bu hatırlama anıyla, dokunduğu anla kişi, geçmişe döndüğünde şimdiki an ile geçmiş anı birleştirecek bir eylemde bulunur. Bu eylem aracılığı ile "kayıp geçmiş", yitirilmiş an geri kazanılabilir. Ama modern zamanlarda insanın ulaşacağı kendilik bilinci artık kırılmıştır. Ve sadece özlenen bir "kendilik bilinci" olarak kalır. Ama diğer yandan kayıp zamanın izini sürmek bir yandan da onu ele geçirme, kazanma ısrarını göstermektedir.

Sonuç

20 yıl sonra bir araştırmacı, bugünün sosyo-ekonomik, kültürel ve siyasal yapısını anlamaya dönük bir çalışma yaptığında televizyon dizileri görsel olarak önemli bir veri kaynağı olacak mıdır? Resmi tarih ve araştırma kayıtlarının yanı sıra özellikle gündelik hayata dair daha çok veri ve bilgi sunacak mıdır?

Kuşkusuz bu soruların cevabı evet olacaktır. Çünkü televizyon dizileri yarının toplumsal geçmişini ortaya koyacak olan önemli bir sahadır. Hem tarihi olayların (tarihi dizilerle) hem de gündelik olanın özelliklerini içinde barındıran önemli bir kaynak olacaktır. Ayrıca bu diziler, toplumsal yapıyı yansıtmanın yanı sıra toplumu etkileyen bir özelliğe sahiptir. Televizyon dizileri ve toplumsal yapı arasında karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Böylesine yoğun bir üretimin ve toplumsal yapı ile etkileşimin olduğu dönemde televizyon ve televizyon dizi arşivinin oluşturulması, toplumsal ve tarihsel olarak önemli bir gerekliliktir.

Televizyon ekranları, toplumsal mekanlardır. Hatırlatma anına ait mekanlardır, hafıza mekanlarıdır. Hafıza mekanları öncelikle kalıntılardır. Hafıza mekanları, kendiliğinden hafızanın olmadığı düşüncesinden doğarlar (arşivler, anma günleri, yıldönümleri vs) (Nora, 2006:23). Hafıza yoksa, geçmiş hatırlatan mekanlara, araçlara ihtiyaç duyulur.

Televizyon dizileri, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki geçişi yani bir tür hatırlama anını sağlayan bir mekan olarak tahayyül edilebilir. Böylece ekranın sağladığı bu hatırlama anıyla gerçekliğin yeniden nasıl yaratıldığına tanıklık etmeye başlarız. Bu tanıklık hem kendi hafızamızda hem de kendi hafızamızı oluşturan toplumsal hafızasında gerçekleşmektedir. Böylece "itiraflar yapılmakta, yüzleşmeler ve hesaplaşmalar gerçekleşmekte ve en temsil edilemez olanın bile görsellikle kendi hikayesini yeniden yaşanır kılması sağlanmaktadır. Ve bu durum üç ana aktörün bir araya getirir: Özne olarak hikaye anlatıcısı olarak dizinin kendisi. Mekan olarak televizyon ekranları. Zaman olarak ise şimdiden geçmişe açtığı yollar, yolculuklardır.

İnsanlar ve toplumlar, mevcut ve gelecekteki sıkıntılarından kurtulmak için hikayelerini anlatmalıdır. "Eğer hikayelerini kaybederlerse, kendi varlıklarını kaybederler." Bir öyküyü görsel olarak anlatmanın bir aracı olarak televizyon dizileri (ya da filmler, sinema), geçmişin algısı ve temsili üzerine kurulu, geçmişte olanı günümüze taşıyan, sosyal belleği oluşturan bir görsel-ışitsel mirasa ait bir unsur olabilir. "Şimdiye/günümüze geçmiş anlatan televizyon dizileri, geleceğe şimdikiyi anlatacaktır".

Kaynakça

- Çelenk, S. (2010), "Aşk-ı Memnu'dan Aşk Memnu'ya Yerli Dizi Serüvenimiz", Birikim Dergisi, sayı:256-257, ss. 18-27.
- Feather, J. (2006), Managing the documentary heritage: issues for the present and future. In: (Gorman, G.E. and Sydney J. Shep [eds.]), *Preservation management for libraries, archives and museums*. London: Facet. 2006, pp. 1-18.
- Harrison, H. (1997a), Audio-visual Archives Worldwide, UNESCO, <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001096/109612eo.pdf> (date of access: 17/10/2017)
- Harrison, H. (1997b), Audio-visual Archives: A Practical Reader, UNESCO, <http://www.unesco.org/webworld/wirerpt/wirenglish/chap14.pdf> (date of access: 17/10/2017)
- Harvey, D. (2003), Post Modernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul
- Nora, P. (2006), Hafıza Mekanları, Dost Yayınevi, Ankara
- Ong, W.J. (2010), Sözlü ve Yazılı Kültür, Metis Yayınları, İstanbul
- Serim, Ö. (2007), Türk Televizyon Tarihi, Epsilon Yayınevi, İstanbul

YAZARLAR HAKKINDA

ALİ SAİT LİMAN

1973'te Erzincan'da doğdu. 1999'da Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun oldu. Aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı'nda başladığı yüksek lisans eğitimini "Televizyonlarda Yayınlanan Türk Filmlerinin Seyirci İle İlişkisi" konulu yüksek lisans teziyle tamamladı. Aynı kurumda "Türk Sinemasında Çekim Sonrası Üretime Dayalı Teknik Altyapı Sorunları ve Bunun Sinema Sanatına Etkileri" konulu teziyle sanatta yeterlik eğitimini tamamladı. 2001-2010 yılları arasında MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Televizyon Bölümü'nde, 2010-2014 arasında Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-tv bölümünde çalıştı. Halen Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları bölümünde çalışmaktadır. Yayınlanmış akademik çalışmaları dışında, "Özgürlüğün Bedeli" (2015) ve "Büyülü Fener: Gaziantep'te Sinema" (2013) adlı belgesel filmlerin yönetmenliğini yapmıştır.

ASİYE KORKMAZ

1970 doğumlu. Notre Dame de Sion Fransız Kız Lisesi'nden mezun oldu. Lisans ve lisansüstü öğrenimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde tamamladı. Aynı Bölümde 1993'te Araştırma Görevlisi, 1999'da Doçent, 2006'da Profesör oldu. Öğrenim yıllarından itibaren Prof. Sami Şekeroğlu'nun asistanı olarak sinema kültür mirasının korunması alanında çalıştı. 2007 yılından bu yana öğrenimini de tamamladığı, Türkiye'nin ulusal film arşivi olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Merkezi'nin yöneticisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

AYŞE COŞKUN ORLANDI

Akademisyen, araştırmacı. Hollanda'da doğdu. Lisans derecesini (BA) 1997 yılında Marmara Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümünden aldı. 1998 yılında Milano Domus Akademiy'de Master in Design (MD) programını tamamladı. Aynı yıl İtalya'da çeşitli atölye çalışmalarına ve yarışmalara katıldı. 2009 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Endüstri Ürünleri Tasarımı Anabilimdalı'nda tamamladığı doktora programıyla Dr. unvanını aldı (PhD). 2013-2015 yılları arasında Kapalıçarşı kuyumculuğunun inovasyon potansiyelini ölçmek üzere yürüttüğü TÜBİTAK destekli araştırma projesi kapsamında son nesil kuyumcu zanaatkarların üretim envanterini oluşturdu. Proje üzerine kurguladığı *Cevher ve Zanaat: Kapalıçarşı Ustalarının İzinde* Sergisin eş-küratörlüğünü yürüttü. 2009 yılından beri Kadir Has Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümünde yardımcı doçent olarak görev yapmaktadır.

DENİZ BAYRAKDAR

Sankt Georg Avusturya Lisesi (1977) mezuniyetinden sonra Anadolu Üniversitesi'nde Sinema-TV lisansını tamamladı (1981) İsviçre Fribourg Üniversitesi, İsviçre Hükümeti'nin bursiyeri olarak Gazetecilik Enstitüsü'nde Audio-Visual Media MA derecesini (1986) Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimlerinden doktora derecesini (1989) aldı. Kadir Has Üniversitesinde dekanlık ve rektör yardımcısı olarak görev yaptı (2005-2010/2012). Royal Holloway Üniversitesinde konuk araştırmacı olarak bulundu (Eylül 2015-Şubat 2016). Halen Kadir Has Üniversitesi, Radyo, Televizyon, Sinema Bölümü öğretim üyesidir. Sinema Tarihi, Avrupa Sinemaları, Kent, Kültür ve medya ders verdiği alanlar ve aynı zamanda araştırmaları ile de örtüşen konulardır. UNESCO Türkiye Milli Komisyonu Yönetim Kurulu Üyesi ve İletişim İhtisas Komitesi Başkanı.

(2009) *Cinema and Politics, Turkish Cinema and the New Europe*. (D. Bayrakdar)

(2014) *New Cinema, New Media*. (M. Akser, D. Bayrakdar) yabancı derlemeleri arasında yer almaktadır.

BEYZA ALTUNÇ

Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü mezunudur. Yüksek lisansını Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında "Sinematografik Mirasın Korunması ve Film Restorasyonu" adlı teziyle tamamlamıştır. 2004 senesinde Kültür ve Turizm Bakanlığında Kültür ve Turizm Uzmanı olarak başladığı görevini Sinema Genel Müdürlüğü bünyesinde halen sürdürmektedir.

DİLEK KAYA

Yaşar Üniversitesi Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü'nde doçent öğretim üyesidir. Türkiye sineması tarihi, Yeşilçam yıldızları ve hayranları, Türkiye'de yerli ve yabancı filmlerin sansürü, İslami sinema ve eski İzmir sinemaları üzerine ulusal ve uluslararası dergilerde makaleler yayınladı. *The Midnight Express Phenomenon: The International Reception of the Film Midnight Express* (The Isis Press, 2005; Georgias Press, 2010) adlı bir de kitabı bulunmaktadır.

ESRA HATİPOĞLU-AKSOYOĞLU

UNESCO Türkiye Millî Komisyonu'nda uzman olarak çalışıyor. Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dilbilimi Bölümü'nden (Ankara) 2008'de mezun oldu. Aynı zamanda, Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dili Eğitimi Bölümü'nde pedagojik formasyon eğitimini tamamladı. Gazi Üniversitesi Eğitim Yönetimi ve Denetimi Anabilim dalında Yüksek Lisans yaptı. Kariyerinin ilk yıllarında İngilizce Okutmanı olarak tecrübe kazandı. Halen UNESCO Türkiye Millî Komisyonu'nda Dünya Belleği ve Eğitim Komitelerinin uzmanı ve raportörü olarak görev yapmaktadır. Görevleri arasında, UNESCO Türkiye Millî Komisyonunda toplantı, konferans, seminer ve etkinliklerin yönetimi; Eğitim ve Bilgi ve İletişim alanında rapor yazma; bu alanlardaki temel

UNESCO metinlerini Türkçe'ye çevirerek kamuyla ve ilgili kurumlarla paylaşma; UNESCO Eğitim ve Bilgi ve İletişim Sektörleri alanında kamu farkındalığını artırma-ya yönelik çalışmalar yapma yer almaktadır.

HİLMİ BENGİ

1959 yılında Karaman'da doğdu. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın ve Yayın Yüksek Okulunu bitirdi. Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsünde yüksek lisans ve Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsünde doktora yaptı. 1981 yılında Sabah Gazetesinde muhabir olarak gazeteciliğe başladı. Yankı Dergisinde Yazı İşleri Müdürlüğü, Tercüman Gazetesinde Ankara temsilciliği yaptı. Anadolu Ajansı'nda 1994'te Genel Müdür Yardımcısı 2003'te Genel Müdür oldu. 2012 yılından bu yana TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesinde Rektör Danışmanı olarak görev yapmaktadır.

KAYA ÖZKARACALAR

1968'de İstanbul'da doğdu. Lisans ve yüksek lisans derecelerini ODTÜ'den Siyaset Bilimi alanından ve doktora derecesini de Bilkent Üniversitesi'nde Grafik Tasarım ve Sanat alanında almıştır. Türkiye'nin fantastik sinema üzerine yoğunlaşan ilk dergisi olan Geceyarısı Sineması'nın (1998-2004) editörlüğünü yapmıştır. Türkiye'de ve yurtdışında çeşitli yayınlara katkıda bulunmuş olan Özkaracalar 2015'ten bu yana İleri Haber portalı için haftalık film eleştirileri yazıyor ve halen Türkiye'nin Sinema Yazarları Derneği Genel Sekreteri olarak görev yapıyor. Gotik (2005) ve Geceyarısı Filmleri (2007) adlı iki kitabın yazarıdır ve Behice Boran: Son Nefesine Kadar (2006) da dahil olmak üzere çeşitli belgesellerde eş-yönetmenlik yapmıştır. Bahçeşehir Üniversitesi Film ve TV Bölümü'nde öğretim üyesi olan Özkaracalar, aynı üniversitenin Film ve TV lisansüstü programının koordinatörlüğünü yapıyor.

MARIAN TUTUI

Balkanlar'daki erken sinema tarihi alanında önde gelen bir film araştırmacıdır. 1993-2014 yılları arasında Romanya Film Arşivi'nde çalışmış ve 1996- 2014 yılları arasında ise küratörlük yapmıştır. 2008 yılından beri Bükreş'teki Hyperion Üniversitesi'nde sinema profesörüdür ve 2014 yılından beri "George Oprescu" Romen Akademisi Sanat Tarihi Enstitüsünde araştırmacıdır. "Manakya Kardeşleri veya Balkanlar'ın Görüntüsü" (2005), "Romanya Sinemasının Kısa Tarihi" (2005) ve "Orient Express: Romanya ve Balkan Sineması" (2008) olmak üzere üç kitap yazarlığı bulunmaktadır. Ayrıca sinemayla ilgili birkaç kitap da editörlüğü yapmış ve ABD, İngiltere, İtalya ve Makedonya'da da benzer çalışmalara da katkıda bulunmuştur. *Film International* (Sweden), *Frames Cinema Journal* (UK), *Filmicon. Journal of Greek Film Studies* (Greece), *MovEast* (Hungary), *Kinovedcheskie zapiski* (Russia), *Dāngdài Diànyǐng* (Contemporary Cinema, China) gibi dergilere değerlendirmeler yazmıştır. Yunan Film Araştırmaları Dergisi (Yunanistan), *MovEast* (Macaristan), *Kinovedcheskie zapiski* (Rusya), *Dāngdài Diànyǐng* (Çağdaş Sinema, Çin). Misafir öğretim üyesi olarak

birçok çalışmalarda bulundu. Divan Film Festivali'nin sanatsal direktörlüğünü (2010-2016) yapmış ve birçok uluslararası festivale jüri üyesi olarak katılmıştır.

NEBİ KILIÇARSLAN

Eskişehir 1959 doğumlu. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nün ilk mezunlarından (1981). Aynı Fakülte'de 2013 yılında doktorasını tamamladı. İstanbul'da 24 yıl serbest film yapımcısı olarak çalıştıktan sonra Eskişehir'e döndü. 2013 Eskişehir Türk Dünyası Kültür Başkenti projesinde Daire Başkanı olarak çalıştı. 2015'ten bugüne Milli Eğitim ve Kültür Bakanlıklarında Bakan Danışmanlığı yaptı. Sinema çalışmalarının yanı sıra, kurduğu Dolunay Yetişkin Engelliler Derneği'nde aktif olarak engellilerle ilgili sivil toplum projeleri yürütüyor.

NEVENA DAKOVIĆ

Film ve Medya Çalışmaları (Teori ve Tarih Bölümü, FDA, UA, Belgrad) profesörü ve Disiplinlerarası Doktora Sanat ve Medya Araştırmaları Başkanı'dır. Yazarı olduğu kitaplar: *Film Studies: Essays in Film Texts of Memory*, 2014; *Balkan as (film) Genre: nation, text, representation*, 2008). Ayrıca birçok çalışmanın da editörlüğünü yapmıştır: *Representation of the Holocaust in the Balkans in Arts and Media*, 2015; *Media Archaeology*, 2016. Ulusal ve uluslararası (ABD, İngiltere, Türkiye, Slovakya, İtalya, Avusturya ve Fransa). Uluslararası araştırma projelerine (COST, HORISON) katılmış ve birçok üniversitede (Ljubljana, Paris, Oxford, Viyana, Yale) misafir öğretim üyesi olarak çalışmış ve birçok konferansın danışma kurulunda yer almıştır. (Alpbach, Memorial de la Shoah, Terraforming, IHRA). Academia Europeaea üyesidir. Ana araştırma konuları: kültürel bellek, ulus ve temsil, Balkanlar, Holokost.

ÖZDE ÇELİKTEMELE-THOMEN

Özde Çeliktemel-Thomen, Boğaziçi Üniversitesi'nden lisans ve Central European Üniversitesi'nden yüksek lisans derecesini tarih alanında aldı. Doktorasını University College London'da tamamlayan Çeliktemel-Thomen, tezinde Geç Osmanlı İmparatorluğu'nda sinemanın denetimini incelemiştir. "Başbakanlık Osmanlı Arşivleri: Osmanlı Sinema Tarihi için Yazılı Arşiv Kaynakları Envanteri, (2013)", adı geçen devlet arşivinin koleksiyonu üzerinden Osmanlı sinema tarihinin kaynak ve metodolojisine odaklanmaktadır. Başlıca ilgi alanları arasında geç Osmanlı döneminde sinema tarihi, görsel kültür tarihi ve kuramı gelmektedir.

ÖZLEM AVCI-AKSOY

Lisans eğitimini Hacettepe Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde, yüksek lisans eğitimini Galatasaray Üniversitesi İletişim alanında, doktora eğitimini ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji alanında tamamladı. Doktora sonrası Illinois Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Merkezi'nde misafir araştırmacı olarak çalıştı. İletişim sosyolojisi, toplumsal hareketler, gençlik çalışmaları, din sosyolojisi alanında çalışmalarını sürdürmektedir. Halen Uşak Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde görev

yapmaktadır. Ayrıca UNESCO Türkiye Milli Komisyonu İletişim İhtisas Komitesi üyesidir.

PEYAMİ ÇELİKCAN

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümünden 1986 yılında mezun oldu. 1987 yılında Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı.

1988 yılında YÖK Başkanlığı Yurtdışı Lisansüstü Eğitim Bursu ile Amerika Birleşik Devletleri'ne gitti ve 1990 yılında İletişim Sanatları alanında University of West Florida'dan yüksek lisans derecesini aldı. 1994 yılında ise 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları programını tamamlayarak sinema-televizyon alanında doktora unvanını kazandı. 1996 yılında doçentlik, 2004 yılında da profesörlük unvanını aldı. Değişik üniversitelerde bölüm başkanı, dekan ve rektör yardımcısı olarak idari görevler üstlenen Çelikcan, son olarak İstanbul Şehir Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanlığı ve Rektör Yardımcılığı görevini yürütmüştür. Halen Şehir Üniversitesi Rektörlük görevini sürdürmektedir.

Sinema ve televizyon alanında da çalışmalarını sürdüren Çelikcan, belgesel yönetmeni ve metin yazarı olarak çok sayıda yapım gerçekleştirmiştir. Kültür belgeselleri alanında uzmanlaşan Çelikcan, Türk kültürünün ve tarihinin izlerini takip ederek Orta Asya, Anadolu ve Balkanlar coğrafyasını içine alan belgeseller çekmiştir. Bu çalışmalar içinde 2000 yılında tamamlanan Kazakistan'dan Macaristan'a Erenlerin İzinden adlı 13 bölümlük belgeselin metin yazarlığını ve genel yönetmenliğini üstlenmiştir.

2006 yılında üç bölümlük “Kırgızlar” belgeselinin yönetmenliğini yapan Çelikcan, 2007 yılında 13 bölümlük “Anadolu'nun Renkleri: Doğum, Düğün, Ölüm” belgeselinin metin yazarlığını ve ortak yönetmenliğini yapmıştır. 2011 yılından itibaren ise Kafkaslar ve Orta Asya'da Demiryolu Tarihi'ni konu alan “Trans-Hazar Demiryolu” (13 Bölüm), “Trans-Sibirya Demiryolu” (13 Bölüm), “Trans-Aral Demiryolu” (13 Bölüm) ve “Trans-Kafkas Demiryolu” (13 Bölüm) belgesellerinde metin yazarı ve ortak yönetmen olarak görev aldı.

SAVAŞ ARSLAN

İstanbul Bahçeşehir Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü Profesörüdür. Sinema, sanat ve kültür üzerine çeşitli makale ve yazılarının yanı sıra yayınlanmış üç kitabı vardır: *Cinema in Turkey: A New Critical History; Media, Culture and Identity in Europe ve Melodram*.

