

PAPER DETAILS

TITLE: Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış

AUTHORS: Baris SAYDAM

PAGES: 401-424

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1452888>

Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış

Barış SAYDAM*

Giriş

Türkiye’de sinemacılık faaliyetleri Osmanlı’nın son döneminden başlayarak günümüze değin kesintisiz bir biçimde süregelir. Bu yüzden de sinemanın dönüşümünü ele alırken, endüstri odaklı bir bakış açısı geliştirerek sinemanın gelişim sürecini beş ana başlık altında aktarmayı uygun bulduk. Başlıklarımızı belirlerken, yaygın ismiyle Yeşilçam olarak anılan Türkiye’deki sinema endüstrisini merkez aldık. Osmanlı’nın son döneminde gerçekleşen sinema faaliyetlerini Erken Dönem Sinema başlığı altında inceledik. Bu bölümde sinemanın topraklarımıza girişi, ilk film gösterimleri, gösterimlerin yaygınlaşması ve yerli üretimin gerçekleşmesi gibi unsurlara odaklandık. Sonrasında sektörleşmenin başladığı Cumhuriyet dönemini Yeşilçam Öncesi başlığıyla ele alarak sinemacılık faaliyetlerinin gelişmesi ve sektörleşme çabalarına yer verdik. 1960’la başlayan yıllık film üretiminin üç haneli rakamlara ulaştığı, sinemanın ticarî hacminin genişlediği ve toplumda yaygınlaştığı dönemi Yeşilçam olarak başlıklandırdık. Yeşilçam’ın televizyonla rekabet edemediği, film üretiminin düşüşe geçtiği ve Yeşilçam’dan gelen yönetmenlerin giderek ortadan kalktığı 1970’lerin ortalarından başlayarak 1990’lara kadar uzanan periyodu ise Yeşilçam Sonrası olarak ele aldık. 1990’lı yıllarda ortaya çıkan yeni üretim, dağıtım ve gösterim pratikleriyle öne çıkan dönemi ise Yeni Türk Sineması olarak adlandırdık. Bu dönemlendirme üzerinden Türk sinemasının geçmişten günümüze gelişim sürecinin anlatmaya, periyotlar içerisinde öne çıkan eğilimlerin ve kırılma noktalarının altını çizmeye çalıştık.

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

I. Erken Dönem Sinema

Osmanlı İmparatorluğu'nda masal dinletileri, gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık ve kukla gibi çeşitli geleneksel temaşa sanatları uzun süredir varlığını sürdürmektedir. Tarihi çok eskilere dayanan geleneksel temaşa sanatları zaman ilerledikçe Batılı sanatlarla, özellikle de tiyatroyla, etkileşime geçerek melezleşmeye başlar. Daha önce açık ve daire şeklinde bir alanda gerçekleştirilen orta oyunu, sanatçıların bir sahneye çıkarak giyim kuşamlarını değiştirmeleriyle birlikte Tuluat Tiyatrosu denilen yeni bir türe evrilir.¹ Doğu ile Batı sanatlarının iç içe geçtiği sahnede, geleneksel sanatlardan gelen sanatçıların önderliğinde böylece Osmanlı'ya özgü yeni bir tür de ortaya çıkar. Osmanlı'nın son döneminde temaşa sanatlarının sergilendiği programlara bakıldığında melezleşmeyi görmek mümkündür. İstanbul ve İzmir gibi ticaret noktalarında bulunan, çok sayıda tüccarın yer aldığı kozmopolit kentlerde varyete gösterilerinden kantoya, tiyatro oyunlarından tuluata varana kadar geniş bir yelpaze içerisinde eğlence programları tertip edilir. Dolayısıyla Osmanlı'nın, geleneksel temaşa sanatlarıyla başlayan sonrasında Batılı sanatların egemenliği altına giren derin ve zengin bir toplumsal ve kültürel hayatı vardır. Bu yüzden de sinematograf gösterimleri Lumière Kardeşler'in ilk halka açık gösteriminden aylar sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda da başlar.

Bunu kolaylaştıran unsurlardan biri de Osmanlı toplumunun daha önce, sinematografin öncülleri olarak kabul edilebilecek Diaroma, Cosmoroma, Büyülü Fener (Laterna Magica) ve Kinetoskop gösterileriyle tanışmış olmasıdır. Sinematograf gösterimleri saraylarda, konaklarda, elçiliklerde ve tiyatro gösterilerinin sergilendiği mekânlarda yapılmadan önce çeşitli otellerde ve eğlence yerlerinde sinematografin öncüllerinin gösterimleri yapılır.² Giovanni Scognamillo, sinemayı hazırlayan “sinema öncesi dönem” olarak adlandırdığı bu dönemde durağan görüntülerin, manzaraların, çeşitli imgelerin optik oyunlar hatta oyuncaklar sayesinde devingenlik kazandıklarını, duvarlara ve perdelerle yansıtıldıklarını ve sinemanın böyle bir dönemden geçerek hareketli görüntüye dönüştüğünü söyler.³ 1843'te Galatasaray'da yerleşmiş olan bir sirkte Microscope Solaire (Güneş Mikroskopi) ve Le Grand Diorama (Büyük Diorama) gösterimleri yapılır.⁴ *L'Echo de l'Orient* gazetesinin 23 Temmuz 1855 tarihli nüshasına baktığımızda Naum Tiyatrosu'nda

1 Osmanlı'nın son döneminde ortaoyunu Batı tiyatrosu ile etkileşime girerek, evrilmeye başlar. Bunun sonucunda Tuluat Tiyatrosu ismi verilen yeni bir oyun biçimi ortaya çıkar. Metin And'a göre, ortaoyuncular tiyatrocuların en çok sahnelerine ve perdelerine özenmekte, bu yüzden de oyunları için zamanla “perdeli ortaoyunu” ifadesini kullanmaktadır. Zamanla bu deyim tutar ve ortaoyuncular arasında da oyuna başlarken, “perdeliye çıkmak” tabiri yerleşir. Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969, s. 199.

2 Bkz. Giovanni Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008; C. W. Ceram, *Sinemanın Arkeolojisi*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.

3 Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, s. 2.

4 Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, s. 3.

bir Cosmorama gösterisinin yapıldığı bilgisini öğreniriz. *Le Turquie*'nin 1 Temmuz 1882 yılında verdiği ilânda ise Fransız Doublier tarafından bir Büyülü Fener kullanılarak yarı belgesel yarı fantastik konuları içeren bir gösterinin düzenlendiği, gösteride tufan öncesi dünya hakkında bilgi verildiği yazılır. Üç yıl sonra dönemin bir başka ünlü salonunda, Verdi Tiyatrosu'nda ışıklı tablolar gösterilir. Aynı yıl bir başka Fransız Louis Thierry, Fransız Tiyatrosu'nda yirmi tabloluk bir Diorama gösterisinde Türkiye çeşmelerini içeren dokuz görüntü sunar.⁵

Bunlar sinematograf öncesi döneme ait basına yansıyan önemli gösterimlerdir. Değişen yıl aralıklarıyla birlikte yenilenen teknolojinin her aşamasına ait gösterimlerin Osmanlı topraklarında, özellikle de gayrimüslimlerin yaşadığı Beyoğlu semtinde gerçekleştirildiğine tanıklık ederiz. Bu gösterimlerle birlikte İstanbul'un Beyoğlu semtinde bulunan Fransız Tiyatrosu, Tepebaşı Tiyatrosu (Théâtre des Petits-Champs), Concordia Tiyatrosu ve Odeon Tiyatrosu gibi mekânlar gösterimler için sık sık kullanılmaya başlar.⁶

Hareketli görüntünün imparatorluğa girişi ise saray üzerinden gerçekleşir. II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı'nda ilk gösterimler başlar.⁷ Halka açık ilk sinematograf gösterimi ise 12 Aralık 1896'da Beyoğlu'nda yapılır.⁸ Galatasaray Lisesi'nin yakınlarında bulunan Sponeck Birahanesi'ndeki gösterimlerle birlikte Osmanlı topraklarında da sinematograf gösterimleri düzenlenir. Gösterimle ilgili detaylara baktığımızda, gösterimin Fransız bir ressam olan Henri Delavallée tarafından gerçekleştirildiğini öğreniriz.⁹ Sponeck Birahanesi'ndeki gösterimin ilânında şunlar yazmaktadır:

Sponeck Salonu'nda...

Birinci kat. Canlı fotoğraflar.

Doğal büyüklükte hareketli gösterim.

Seanslar her akşam 5.30 – 6.30 – 8.30 ve 9.30'da.

Cuma ve Pazar günlerine matine.¹⁰

Delavallée, Sponeck'teki sinematograf gösteriminin yoğun ilgi görmesinden dolayı gösterimlerini Ramazan ayında şehrin diğer yakasındaki Şehzadebaşı'nda

5 Scognamillo, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, s. 3.

6 Bkz. Kerem Karaboğa, Yavuz Pekman, Fakiye Özsoysal ve Metin Balay, *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

7 Ayşe Osmanoğlu, *Babam Sultan Abdülhamid*, Ankara: Selçuk Yayınları, 1986, s. 75.

8 *Stamboul*, 12 Aralık 1896; *The Levant Herald and Eastern Express*, 12 Aralık 1896.

9 Yorgo Bozis, Sula Bozis, *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 23.

10 *Stamboul*, 12 Aralık 1896. Detaylı bilgi için bkz. Özde Çeliktemel-Thomen, "Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)", *Doğu Batı*, 2015, sy. 75, s. 155-179.

bulunan Fevziye Kiraathanesi'nde de yapmaya başlayacağını bildirmektedir.¹¹ İlk gösterilerin Beyoğlu ve Şehzadebaşı'nda yapılması, bu bölgelerde temaşa sanatlarına ait hem bir kültürün oturmuş olması hem de temaşa sanatlarının sergilendiği mekânların yer almasından kaynaklanır. İtalyan yazar Edmondo de Amicis, İstanbul ile ilgili gözlemlerini aktardığı *İstanbul* isimli eserinde, Galata Köprüsü'nün basit bir köprüden ibaret olmadığını yazar. Amicis'e göre Galata Köprüsü, iki ayağı İstanbul'un Avrupa yakasında bulunsa da, iki farklı dünyayı bir araya getirir.¹² Eminönü, Sultanahmet, Direklerarası [Şehzadebaşı] ve Fatih'i de içerisine alan Eski İstanbul ile Karaköy, Beyoğlu [Pera], Harbiye ve Pangaltı'ya uzanan Yeni İstanbul Galata Köprüsü sayesinde birbirine eklemlenir. Köprü'nün öte yanında, Yeni İstanbul'da, hayat çok hızlı akmaktadır. Batı'nın tüm yenilikleri, sınır tanımazlığı, uçsuz bucaksızlığı hızla Beyoğlu'na taşınır. Eski İstanbul'da ise hayat hâlâ eski yeknesaklığında devam etmeye çalışır. Yeni dünyanın yeni icadı sinemanın ilk gösterimi Galatasaray'daki Sponeck'te yapılırken, o tarihlerde Şehzadebaşı'nda geleneksel Osmanlı temaşa sanatları egemenliğini korumaktadır. Özellikle Ramazan aylarında, oruçlar açıldıktan ve teravih namazları kılındıktan sonra halkın yoğun katılımıyla Ramazan eğlenceleri kendini gösterir. Beyoğlu'nda bir ritüele dönüşen sinema ve tiyatroya karşılık köprü'nün bu yakası ise seyircilere kıraathaneleri, çayhaneleri, cambazhaneleri ve çadır tiyatrolarıyla eski temaşa geleneklerini ve musiki sohbetlerini vaat eder. Damat İbrahim Paşa Sebili'nin karşısında, Osman Baba Türbesi'nin arkasında, Şehzadebaşı Caddesi ile Fevziye Caddesi'nin bitiştiği köşede yer alan Fevziye Kiraathanesi özellikle XIX. yüzyılın son çeyreğinde semtin en önemli mekânlarından biridir.¹³ Gazete arşivinin genişliği nedeniyle semtin önde gelen aydınlarına ev sahipliği yapan Fevziye, aynı zamanda yer verdiği musiki etkinlikleriyle de dönemin gözde buluşma merkezlerinden biri haline gelir. Tanburi Cemil Bey, Ali Rıfat Bey, Ahmet Rasim, Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Sermet Muhtar Alus gibi dönemin önemli kişiliklerini ağırlayan mekân, aynı zamanda Müslüman halka yönelik ilk sinema gösteriminin de yapıldığı yer olur. Gösterimi gerçekleştiren Henri Delavallée, gösterimlerin Sponeck'ten sonra Fevziye'de devam etmesini şu şekilde ifade eder:

Şimdiye kadar Beyoğlu'nda İsponek [Sponeck] salonunda mevki-i teşhire vaz etmiş olduğumuz 'canlı fotoğrafı', ahali-i kiramdan gördüğümüz rağbet-i fevkaladeye müsteniden ramazan-ı şerife mahsus olmak üzere Şehzadebaşı'nda kâin Fevziye Kiraathanesi bahçesindeki mahall-i mah-susa nakletmeye karar verdik. Binaenaleyh şehir-i mübarek-i mezkûrdaki

11 *Sabah*, 9 Şubat 1897; *The Levant Herald and Eastern Express*, 13 Şubat 1897.

12 Edmondo de Amicis, *İstanbul (1874)*, çev. Beynün Akyavaş, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993, s. 21.

13 Detaylı bilgi için bkz. Burçak Evren, "Müslüman Mahallesinde Film Göstermek: Fevziye Kiraathanesi", *CineBelge*, 2015, sy. 1, s. 32-36.

ahali-i kiramın canlı fotoğrafımızı temaşa ile memnun kalacaklarını ve iş bu harikayı Avrupa ve Amerika'da görmüş olan zevatın Mösyö Lumiye [Lumière] fotoğrafından daha mükemmel bulacaklarını memul ederiz.¹⁴

II. Abdülhamid'in tiyatro ve fotoğraf gibi sinematografa da ilgi göstermesiyle birlikte sinematografin Osmanlı topraklarında yaygınlaşması hızlanır.¹⁵ Nitekim II. Abdülhamid özellikle yurt dışındaki yeni gelişmeleri takip etmek için çeşitli filmler ister. 1902'de Mabeyn Başkâtibi Tahsin Paşa, Berlin Sefiri Ahmet Tevfik Paşa'ya gönderdiği bir yazıda "Sinematograf aleti vasıtasıyla seyircilere gösterilmekte olan filmlerin yenilerinden, özellikle de Çin'in son durumunu gösterir olanlarından peyderpey satın alınıp gönderilmesini" bildirir.¹⁶ II. Abdülhamid'in istediği filmler özellikle ikili ilişki kurulan devletlerle ilgilidir. Çin, Almanya ve Avusturya imparatorlarının faaliyetlerini içeren, çeşitli ülkelerdeki askerî manevraların sergilendiği filmler Sultan'ın da ilgisini çekmektedir.

Tiyatronun yaygınlaşmasında önemli etkisi olan hayır cemiyetleri için yapılan gösterimlerin benzerlerinin sinemanın yaygınlaştırılmasında da kullanıldığını görürüz. Osmanlı Donanma-yı Milliye İane Cemiyeti, Osmanlı Hilal-i Ahmer Cemiyeti, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malulin-i Guzzata Muavenet Heyeti gibi cemiyetler¹⁷ gelir elde etmek amacıyla konserler, sergiler, tiyatro ve sinema gösterimleri düzenler ve bu etkinliklerle birlikte vatanserverlik, millî birlik ve dayanışma ruhu daha da pekiştirilir. Artan milliyetçilik faaliyetleri için halkın rağbet ettiği Batılı temaşa sanatlarının bu şekilde propagandaya da fayda sağlayacak biçimde kullanılması söz konusudur.¹⁸

Bu dönemde önce Yüksekaldırım'da, sonra da İstiklal Caddesi'nde fotoğraf malzemeleri ve fonograf satan, aynı zamanda Fransız Pathé şirketinin Türkiye temsilciliğini de yapan Sigmund Weinberg ise çeşitli tiyatro ve gösteri mekânlarında yaptığı sinematograf tanıtımlarının yanı sıra Türkiye'deki ilk yerleşik sinema salonunun da yöneticiliğini yapar. 1908 yılında Tepebaşı'nda Pathe Sineması ismiyle açılan salonu takiben Orientaux (1911), Central (1912), İdeal (1912), Gaumont (1913), Artistik (1913) ve American (1913) sinemaları da açılır. Bu şekilde tiyatro

14 Ali Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 37.

15 Bu konuda çeşitli kitaplarda yer alan tevatürlerin aksine geniş bir analiz için bkz. Nezih Erdoğan, "Elektrik, Sinema ve Kızıl Sultan Abdülhamid", *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 66-73.

16 Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, s. 48.

17 Bkz. Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2018.

18 Özde Çeliktemel-Thomen, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922)", *Kurgu*, 2010, sy. 2, s. 2.

mekânları, kıraathaneler ve birahaneler gibi geçici mekânlar bırakılarak sinema gösterimleri yerleşik salonlarda gerçekleştirilmeye başlar.¹⁹

Weinberg'in sinemacılık faaliyetleri sadece fotoğraf, fonograf ve sinema malzemeleri satarak film gösterimleri yapmaktan ibaret değildir. Weinberg aynı zamanda Osmanlı'da hem aktüalite görüntüler çeker hem de konulu film denemelerinde bulunur. Sultan II. Abdülhamid'in Hamidiye Camii'nde gerçekleştirdiği Cuma selamlığı merasimini (1908) filme alır.²⁰ Bunun yanı sıra *Seçimler ve İstanbul'da Meclisin Açılışı* filmi de Weinberg tarafından kameraya kaydedilir.²¹ 1911'de *Sultan Reşad'ın Rumeli Seyahati* de Manaki Kardeşler'in yanı sıra Weinberg'in de katkılarıyla tamamlanır.²² 1916'da Weinberg, Arşak Benliyan Topluluğu ile anlaşır ve topluluğun sahneye koyduğu *Leblebici Horhor* isimli oyunu filme çevirmeye başlar. Ancak çekimler devam ederken filmin başrol oyuncularından birinin ölmesi üzerine filmin çekimleri de yarım kalır.²³ Sonrasında Benliyan Topluluğu ile birlikte *Himmet Ağa'nın İzdivacı* isimli bir film çekmeye başlar. Ancak savaş döneminde filmin çekimleri kesintiye uğrar. Filmin çekimlerini iki yıl sonra Fuat Uzkınay tamamlar.²⁴

Weinberg ve Manaki Kardeşler'in öncü çalışmalarına rağmen, Türkiye'deki resmî tarihyazımı anlayışı ilk film olarak Fuat Uzkınay'ın yönettiği *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* isimli belge filmi kabul eder. Sinema Genel Müdürlüğü tarafından filmin çekildiği 14 Kasım tarihinde sinemamızın yıldönümü etkinlikleri gerçekleştirilir. Bu konuda Türkiye'de ilk yazı yazan kişi Rakım Çalapala'dır. 1948 yılında basılan *Filmlerimiz* isimli kitapçıkta, Çalapala ilk defa "ilk Türk film operatörünün" Fuat Uzkınay olduğunu yazar. Uzkınay'ın çevirdiği ilk filmin "Rusların Ayastefanos'a kadar geldikleri günlerin acı bir hatırası olan ve Umumi Harbin ilk yılında dinamitle uçurulan abidenin yıkılmasına" ait bir aktüalite filmi

19 Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995, s. 44.

20 *Der Kinematograph* dergisinde Ludwig Brauner bu filmin "ilk Türk yapımı" olduğundan söz eder. Ludwig Brauner, "Die Aussichten der Kinoindustrie in der Türkei", *Der Kinematograph*, 1908, sy. 92. Bkz. Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, s. 148.

21 Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, s. 149.

22 Günümüze bu seyahatin Manaki Kardeşler tarafından çekilen Selanik, Üsküp ve Manastır bölümleri ulaşmış olsa da, seyahat Çanakkale'den başlayarak Selanik, Üsküp, Priştine, Kosova, Selanik ve Manastır duraklarını kapsar. *Rumeli* gazetesi seyahat ile ilgili haberinde Sigmund Weinberg'in de Pathe Şirketi adına seyahati kaydetme yetkisine sahip olduğunu yazar. Yine aynı gazetede seyahatin gösterimiyle ilgili detaylar da bulunur. Manaki Kardeşler'in filmlerinde olmayan kısımlar Weinberg'in çektiği ve gösteriminin yapıldığı bölümlerde bulunmaktadır. *Rumeli*, 2 Temmuz 1911.

23 Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2013, s. 53.

24 Nijat Özön, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları, 1970, s. 14.

olduğunun altını çizer.²⁵ Nurullah Tilgen, 1954'te *Yıldız*'da ve genişleterek 1956'da *Yeni Yıldız* dergisinde yazdığı "Bugüne Kadar Filmciliğimiz" başlıklı yazı dizisinde, yıkımı Hamidiye Kruvazörü'nün gerçekleştirdiğini ve filmin uzunluğunun 300 metre boyutunda olduğunu yazar.²⁶ Reşad Ekrem Koçu'nun hazırladığı *İstanbul Ansiklopedisi*'nin ilgili bölümünde, abidenin yıkılışıyla ilgili Çalapala'nın bilgilerini tekrar eder ve bir ekleme yapar: Avusturya şirketi Sascha-Gesellschaft'ın İstanbul mümessili Mordo'nun Fuat Uzkınay'a film çekmeyi öğrettiğini, Uzkınay'ın da bu şekilde olayı filme aldığı bilgisini paylaşır.²⁷ 1970'te *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay* isimli kitabında Nijat Özön ise, filmin uzunluğunun 150 metre olduğunu söyler. Bu bilginin altına ise bir dipnot ekler:

Bu film bugüne kadar bulunamamıştır. K. K. Foto-Film Merkezi'ndeki katalogta bu ad altında kayıtlı filmin bununla hiçbir ilgisi yoktur. Dikkati çeken bir nokta da Uzkınay'ın 1953'te Foto-Film Merkezi'nden henüz emekliye ayrıldığı sırada Sayın Tilgen'le yaptığı konuşmada bu filmin Merkez'de bulunduğundan hiç söz açmamasıdır. Öbür filimlerinin resimlerini Merkez'in arşivindeki kopyalardan sağlayabilmesine rağmen Uzkınay bu filmle ilgili hiçbir fotoğraf verememiştir. Bundan dolayı filmin daha o vakit kaybolduğu sonucuna varılabilir. Foto-Film Merkezi'ndeki filimlerin zaman zaman büyük kayıplara uğradığı, tasfiye edildiği bilinmektedir. Bu ilk filmimizin de bu arada kaybedilmiş olması mümkündür."²⁸

Film hâlâ bulunamamış olsa da, İ. Arda Odabaşı'nın 2018 yılındaki makalesi filmin çekildiğini ve gösterime girdiğini kanıtlar.²⁹ Böylece 1948 yılından beri üzerine pek çok yazı yazılan³⁰, çekilip çekilmediği büyük bir tartışma konusu olan

25 Rakım Çalapala, *Filmlerimiz*, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayınları, 1948, s. 6.

26 Nurullah Tilgen, "Bugüne Kadar Filmciliğimiz", *Yeni Yıldız*, 1956, sy. 36.

27 Reşad Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 3, İstanbul: Neşriyat Kolektif Şirketi, 1960, s. 1500.

28 Özön, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, s. 10.

29 İ. Arda Odabaşı, "Ayastefanos Filmi Hakkında Yeni Bilgiler ve Sinema Haberleri Gazetesi", *Müteferrika*, 2018, sy. 53; "Ayastefanos Filminin Yapımcısı ve Gösterim Programı", *Müteferrika*, 2018, sy. 54.

30 Bahri Doğanay, "Ayastefanos'taki Rus Abidesi Nasıl Yıkıldı?", *Tarih Dünyası*, 1950, sy. 6, s. 245-260; Nurullah Tilgen, "İlk Türk Operatörü", *Resimli 20. Asır Haftalık Mecmua*, 1954, sy. 25; Onat Kutlar, "Türk Sinemasının Altmışıncı Yılı ve İlk Türk Filmini Çeviren Fuat Uzkınay", *Milliyet Sanat*, 1974, sy. 106; Burçak Evren, "Türk Sineması 70 Yaşında mı: İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşuklar", *Gelişim Sinema*, 1984, sy. 2, s. 6-8; Burçak Evren, "Uzkınay'ın Kızları Ne Diyor?", *Gelişim Sinema*, 1984, sy. 2, s. 9-10; Roni Margulies, "Rus Kilise Abidesi Nasıl Yıkıldı?", *Toplumsal Tarih*, 1994, sy. 1, s. 40-42; Burçak Evren, *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*, İstanbul: Leya Yayıncılık, 2003; Dilek Kaya, "Kırık Bir İlk Hikâyesi: Türk Sinemasının 100. Yılına Dair", *Sinecine*, 2014, sy. 10, s. 113-120; Barış Saydam, "Sinemada Tarih yazımı Yaklaşımları Açısından Türk Sinema Tarihinin Başlangıcına İlişkin Sorunlar: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı Filmi Ekseninde Bir İnceleme", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2017.

filmin çekildiği hususu netleşir. Weinberg ve Manaki Kardeşler'in filmlerinin bir kısmı günümüze kadar ulaştığı için *Ayastefanos*'un ilk film olmadığı da aşîkârdır. Ancak günümüzde, bu filmin çekildiği tarih sembolik bir doğum günü olarak kutlanmaktadır.

Yarı resmî kurumlardan biri olan Müdafaa-yi Milliye Cemiyeti, I. Balkan Savaşı sırasında kurulmasına rağmen kurumun esas çalışmaları ve öne çıkması I. Dünya Savaşı yıllarına denk gelir. Film ve tiyatro gösterimleri, sergi, hayır etkinlikleri vb. çalışmalarda bulunan Cemiyet, bu şekilde elde ettiği gelirleri yaralı askerlere, savaş mağdurlarına ve yoksullara dağıtır. Harbiye Nezareti tarafından da desteklenen kurum, aynı zamanda film üretimi konusunda da çalışmalarda bulunur. 1917 yılında *Casus* isimli uzun metrajlı film ve *Bican Efendi Belediye Müfettişi* isimli orta metrajlı güldürü ile kurum ilk film projelerini gerçekleştirir.³¹

I. Dünya Savaşı sırasında ülkelerin sinema alanında propaganda çalışmaları Osmanlı'da da etkisini gösterir. Ancak bu dönemde Osmanlı'da ordu içerisinde film çekecek, ordunun gücünü ve padişahın kudretini yansıtacak görüntüler üretecek bir birim yoktur. Bu iş için Harbiye Nezareti'nin izni ve onayıyla İstanbul'daki Alman İstihbarat Dairesi'nin ya da nezaretlerin görevlendirdiği çeşitli azınlıklara mensup kameramanlar çalışır. Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Almanya'ya yaptığı ziyaret sırasında Alman ordusundaki sinemacılık faaliyetlerine tanıklık etmesi sonrasında benzer bir birimin Osmanlı'da da kurulması kararlaştırılır.³² 1916 yılında çalışmalar tamamlanarak Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi (Merkez Sinema Dairesi) açılır.³³ Kurumda çalışan Cemil Filmer'in aktardığı bilgilere göre şubenin başlıca görevleri içerisinde "film çekmek, yıkamak, pozitif basmak ve bunu projeksiyonda göstermek" vardır.³⁴ Kısa süre içerisinde kurum *Alman İmparatoru'nun Dersaadet'e Gelişi* (1917), *Alman İmparatoru'nun Çanakkale Ziyareti* (1917), *Abdülhamid'in Cenaze Merasimi* (1918), *Vahdettin'in Biat Merasimi* (1918) ve *Vahdettin'in Kılıç Alayı* (1918) gibi bir dizi önemli tarihî anı filme çeker.³⁵ Enver Paşa'nın emriyle cephede pek çok görüntü de kaydeden kurumun çabaları 30 Ekim 1918 tarihinde imzalanan Mondros Mütarekesi ile sona erer. Mütareke

31 Nijat Özön, Mustafa Gökmen ve Ali Özuyar gibi sinema tarihçileri *Casus* ve *Pençe* filmlerinin aynı yıl çekildiklerini belirtir. Ancak Arda Odabaşı çekilen ilk filmlerin *Casus* ve *Bican Efendi Belediye Müfettişi* olduğunu ifade eder. İ. Arda Odabaşı, *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017, s. 37.

32 Bu kurumda çalışan Cemil Filmer, kurumun ismini Ordu Sinema Film Merkezi şeklinde belirtir. Cemil Filmer, *Hatıralar*, İstanbul: Emek Matbaacılık, 1984, s. 85-86. Ancak Ali Özuyar kurumun resmî isminin yazışmalarda Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi olarak geçtiğini, sonrasında da Merkez Sinema Dairesi şeklinde yaygın kullanımına dönüştüğünü ifade eder. Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, s. 251-260.

33 Özuyar, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, s. 253.

34 Filmer, *Hatıralar*, s. 86.

35 Özön, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, s. 42-44.

sonrasında kurum tasfiye edilir. Ordunun sinema ekipmanları ve çekilen filmler, dağılmaması amacıyla yarı resmî bir dernek olan Malul Gaziler Cemiyeti'ne devredilir.³⁶ Cumhuriyet dönemine geldiğimizde, Askeri Müze'deki tarihî açıdan önem taşıyan belge filmler ve Malul Gaziler Cemiyeti'ndeki uzun metrajlı yapımlar Türk Silahlı Kuvvetleri'ne bağlı Ordu Foto Film Merkezi Komutanlığı'na aktarılır. Müdafaa-yı Milliye Cemiyeti'nin ve Merkez Sinema Dairesi'nin Osmanlı döneminde çektiği filmler uzun süre Ordu Foto Film Merkezi'nde saklanır.

II. Yeşilçam Öncesi

23 Nisan 1923 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte Türkiye'deki sinemacılık faaliyetlerinde de ülkede yaşanan ideolojik değişikliğin etkisi hissedilir. Latin alfabesine geçiş, Türk Medeni Kanunu'nun İsviçre Medeni Kanunu örnek alınarak modernize edilmesi, tekke ve zaviyelerin kapatılması gibi toplumsal alanda yaşanan dönüşümlerin bir diğer sacayağı da kültür ve sanat alanındaki yeniliklerdir. Konservatuarların açılması, senfoni orkestralarının kurulması, klasik Batı müziğinin yaygınlaştırılması, operacı ve tiyatrocuyu yetiştirilmesine önem verilmesi, Batılı ülkelere mühendisliğin yanı sıra sanat alanında da yetiştirilmek üzere öğrencilerin gönderilmesi gibi yenilikler yaşanır. Yapılan çeşitli vergi düzenlemeleri ve yurt dışına yetiştirilmek üzere gönderilen insanların yanı sıra bu dönemde sinema konusunda ülkenin yeterli bir altyapıya sahip olmadığını da söylemek mümkündür. Bu nedenle de sinemacılık faaliyetleri Cumhuriyet'in ilk döneminde ağır aksak bir şekilde ilerlemeye çalışır.

Cumhuriyet'in ilk dönemi daha çok tiyatrodan gelen Muhsin Ertuğrul'un "tek adamlığı" ile geçer. Bu dönemde Ertuğrul'un yanı sıra Atatürk tarafından Paris Türk Haberler Bürosu'nu kurmakla görevlendirilen, Türkiye'ye döndükten sonra Ankara Maarif Müfettişliği, Milli Temsil Akademisi Müdürlüğü gibi görevlerde de bulunan Münir Hayri Egeli'nin belgesel çalışmaları, muhtelif alanlarda eğitim almak için yurt dışına giden ancak gittikleri ülkelerde sinemayla ilgilenen Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ ve Şadan Kamil gibi gençlerin eserleri ve Darülbeydi'de oyunculuk yapan Refik Kemal Arduman, Talat Artemel, Hadi Hün ve Ferdi Tayfur gibi oyuncuların filmleri vardır. 1923-1950 arasında çekilen filmler daha çok Darülbeydi'de bulunan kişilerin tiyatro temsillerinin sinemaya aktarılması şeklinde ortaya çıkmış, bu nedenle de tiyatro etkisinden kurtularak özgünleşememişlerdir. Sinema alanındaki altyapı yetersizliği gibi yetişmiş insan eksikliği de bu dönemde çekilen filmlerde ortaya çıkan tiyatro etkisini artırmıştır.

Türkiye'de ordunun sinemacılık faaliyetlerinden sonra kendi özel sermayesiyle kurulan ilk film şirketi olan Kemal Film'in ilk çektiği uzun metrajlı konulu filmlere baktığımızda ise, Seden Kardeşler'in ve Muhsin Ertuğrul'un dönemin ruhunu yakaladıklarını aynı zamanda bunu ticarî bir unsur olarak kullandıklarını

36 BOA. İ.DUİT, 116/19 (22 Kasım 1919). Ayrıca bkz. Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 60.

görüyoruz. Şirket, ilk olarak işgal yıllarında İstanbul'da çok konuşulan gerçek bir cinayet vakasını, Şişli Mediha Hanım'ın cinayetini *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922) ismiyle filme çekmeye karar verir. Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film adına çektiği ikinci film, Yakup Kadri'nin *Nur Baba* (1922) isimli eserinden uyarlanır. Nijat Özön'ün ifadesiyle, “tekkesini zengin ve güzel kadınlar için bir tuzak olarak kullanan, güzel sesli, şehvet düşkün bir Bektaşî şeyhinin”³⁷ hikâyesinin anlatıldığı filmin çekimleri sırasında Bektaşiler seti basarak aletlere zarar verir. Tepkiler üzerine film ancak Cumhuriyet'in ilânından sonra *Boğaziçi Esrarı* adını alarak gösterime girebilir.³⁸ Kemal Film'in sıradaki işi Kurtuluş Savaşı'nın dumanı henüz kalkmadan Halide Edip Adıvar uyarlaması *Ateşten Gömlek*'tir (1923). Film, Kurtuluş Savaşı'ndan hemen sonra ordunun da desteğiyle çekilir. Milli Mücadele dönemini konu alan bir filmde Rus, Ermeni ve Rum kadın oyuncular yerine Türk-Müslüman kadın oyunculara yer verilir. O tarihe kadar Müslüman kadınların oyunculuk yapması karşılaşılmayan bir durumken, Kurtuluş Savaşı'nı konu alan bir filmle bu durum değişmeye başlar.

İpek Film adına 1932 tarihinde bir başka Muhsin Ertuğrul filmi olan *Bir Millet Uyanıyor*'da ise, İngiliz Muhibleri Cemiyeti kurucusu Said Molla ve yandaşlarına karşı mücadele eden Kuvayı Milliye bir yüzbaşının hikâyesi konu edilir. Kurtuluş Savaşı sırasında ve sonrasında “gericiler” ve “modernler” arasındaki çatışma filme de sirayet eder. Film, Atatürk'ün reformlarının geniş kitlelerce benimsenmesine yardımcı olur. Filmin çekimleri sırasında Atatürk de filme her türlü devlet yardımını sağlar ve filmde görünmeyi kabul eder. Nutku okurken görüntüsünün kaydedilmesine ve filmde kullanılmasına izin verir.³⁹ Aynı zamanda filmin sonuna Kurtuluş Savaşı sırasında yine Kemal Film'in çektiği *Zafer Yolları* isimli aktüalite filminden de görüntüler eklenir.⁴⁰

II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte 1930'lu yılların sonlarına doğru tüm dünyada üretilen film sayılarında büyük bir gerileme görülür. Türkiye'de 1938 yılında bir, 1939'da dört, 1940'ta dört, 1941'de iki, 1942'de dört yerli film gösterime girer.⁴¹ Savaş şartlarından dolayı ülkeye giren yabancı filmler de bu dönemde azalmıştır. Özellikle Alman ve Sovyet filmleri propaganda filmi olarak değerlendirildikleri için çok azı vizyon şansı bulur.⁴² Bu dönemde filmlerine en ulaşılabilir olan ülkeler komşu ve bize yakın ülkelerdir. Mısır'da çekilen *Aşkın*

37 Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 87.

38 Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 88.

39 Semra Kır, *İstanbul'un 100 Filmi*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2010, s. 14.

40 Âlim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013, s. 155.

41 Agah Özgüç, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, İstanbul: Horizon International, 2012, s. 37-41.

42 Bkz. Ali Özuyar, *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2011.

Gözyaşları filmi bu dönemde Mısır üzerinden Türkiye'ye getirilir. 1938 yılında film vizyona girdiğinde özellikle Şehzadebaşı'nda büyük ilgi görür; Nijat Özön'ün ifadesiyle filmin gösterimi sırasında "sinemaların camları kırılır, caddede trafik durma noktasına gelir".⁴³ *Aşkın Gözyaşları*'nın seyirci tarafından bu kadar rağbet görmesi üzerine *Sahra Güzeli* (Bahica Hafiz, 1937), *Lekeli Kadın* (Togo Mizrahi, 1938), *Leyla ile Mecnun* (İbrahim Lama, 1939), *Binbir Gece* (Togo Mizrahi, 1940), *Harun Reşid'in Gözdesi* (Ahmad Badirhan, 1940) gibi filmler arka arkaya vizyona girer. 1938-1944 yılları arasında böylece Türkiye'de bir Mısır filmleri salgını başlamış olur.⁴⁴

Gösterilen filmlerin büyük bir kısmında ünlü şarkıcılar yer almaktadır. Filmler şarkıcıların sık sık şarkı söylediği, basit konulara sahip, melodram kalıpları içerisinde ilerleyen bir anlatım üslubunun tutturulduğu Hollywood'un melodram türünde çevrilen oryantalist içeriklere sahip yapımlardır. Bu filmlerin ülkemizde bu kadar etkili olmasının nedenlerinden biri de içeriğe yönelik kültürel yakınlıktır. Seyircilerin fesli aktörleri, Arapça diyalogları ve Doğu'ya özgü ritmik şarkıları beyazperdede görmeleri onları etkilemiş ve bu şekilde egzotik bir atmosfer içerisinde ilerleyen filmlerin ticarî yönden kârlı yapımlara dönüşmesi sağlanmıştır. Yarı Türkçe yarı Arapça gösterilen Mısır filmleri özellikle Doğu ve Güneydoğu illerinde Arap kültürüne ve Arapçaya ilginin artacağı, Türkçeye yönelik ilginin azalacağı yönündeki itirazlardan sonra 1943'te yasaklanırlar.⁴⁵

1948 yılına gelindiğinde ise önemli bir vergi düzenlemesine gidilir. Daha önce belediye yerli ve yabancı filmlerden %70 oranında rüsum vergisi alırken, 1948'deki düzenlemeyle birlikte yabancı filmler için oran aynı kalır ancak yerli filmler için oran %25'e düşürülür.⁴⁶ Yerli film endüstrisini canlandıran, yeni yatırımcıların sektöre girişini, yeni stüdyoların açılmasını ve yerli filmlere yatırım yapılmasını teşvik eden bu uygulama Türkiye'deki sinemacılık faaliyetlerinin ilerlemesinde önemli bir etki yapar.⁴⁷

1940'lara kadar Kemal Film ve İpek Film şirketleri Türkiye'de faaliyet gösterirken, daha sonra Halil Kamil'in Türk Film Stüdyosu (daha sonra Ha-Ka Film adını alır), Necip Erses'in Ses Film, Faruk Kenç'in İstanbul Film, Turgut Demirağ'ın And Film şirketleri başta olmak üzere film şirketleri çoğalmaya başlar. 1944-1950 yılları arasında toplamda yirmi beş film şirketi vardır. Bu şirketler sadece filmlerin yurt

43 Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 127.

44 Özön, *Türk Sineması Tarihi*, s. 127. Ayrıca bkz. Esin Berktaş, *1940'lı Yılların Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

45 Levent Cantek, "Türkiye'de Mısır Filmleri", *Tarih ve Toplum*, 2000, sy. 204, s. 35.

46 Ertan Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, İstanbul: Doruk Yayınları, 2012, s. 61.

47 Arka arkaya açılan yerli film şirketleriyle birlikte yılda çekilen film sayısı da 1951'de 36, 1952'de 61, 1953'de 44, 1954'te 50, 1955'te 64, 1956'da 52, 1957'de 60, 1958'de 88 filme çıkar. Agah Özgüç, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, İstanbul: Horizon International, 2012.

dışından ithal edilmesi, Türkçe dublajlarının yapılması ve salonlara ulaştırılması konularında değil, aynı zamanda doğrudan yerli film üretimi amacıyla da faaliyet gösterirler. Bu şirketlerde sinemaya ilgi duyan gençler, yurt dışında eğitim görmüş teknisyenler ve sinemaya yatırım yapmak isteyen varlıklı aileler bir araya gelir. Bu şekilde Türk sinemasında yerli üretim de yeniden bir ivme kazanmış olur.

III. Yeşilçam

1960'lı yıllarda Demokrat Parti iktidarı döneminde yapılan yollarla şehirler taşraya bağlanır, ulaşım kolaylaşır ve elektrik yaygınlaşır. Kentte yaşama kültürü baskın bir özellik haline gelir. Eski tip mahalle kültürü aşınmaya başlar. Kent içinde daha dinamik, değişken ve hareketli bir döneme girilir: Yollar genişler, arabalar artar, apartman yaşamı yaygınlaşır, iç göç yüzünden nüfus çeşitlenir.⁴⁸ Dönemin Yeşilçam filmlerine baktığımızda, toplumsal hayatta yaşanan değişimlere bir tepki niteliğinde “mahalle kültürü” kutsanır. Yeşilçam'ın yarattığı “biz” vurgusu baskın bir özellik haline getirilir. Gerçek hayatta yaşanan hızlı değişim, kentin ve bireyin çehresinin hızla değişmesi olgusu filmlerde inatçı bir karşı koyuşa dönüşür. Toplumsal hayattaki erozyon arttıkça filmlerdeki aşinalık hissi de artar. Ezberlenen konular, bildik yıldızlar, klişe olay örgüleri, iyinin, güzelin ve “namuslu” olanın hikâyelerde kahramanlaştırılması bu dönemde yükselişe geçen öğeler olarak karşımıza çıkar.⁴⁹

1950'li yıllarda artan film şirketleriyle birlikte başlayan sinema alanındaki endüstrileşme çabaları 1960'lara gelindiğinde Yeşilçam adı altında bir sistematığa oturur. Yeşilçam da Hollywood gibi stüdyo sistemini uygulamaktadır. Sektörde birinci, ikinci ve üçüncü sınıf stüdyolar çeşitli yönetmen ve oyuncularla uzun süreli sözleşmeler yaparlar. Belirli yönetmen ve oyuncularla üretilen filmler şirketlerin anlaşmalı olduğu sinema salonlarında gösterime girer. Önemli şirketler tarafından önemli lokasyonlar önceden rezerve edilir. Ancak şirketler profesyonel bir şekilde yönetilmediği, kurumsal bir kimliğe sahip olmadıkları ve ekonomik anlamda sürdürülebilir politikalar üretmekten yoksun oldukları için sistem dengesiz ve kırılgan bir yapıya sahiptir. Stüdyoların ayakta kalabilmeleri için tek koşul çekilen filmlerin seyirci tarafından rağbet görerek ticarî başarı sağlamasıdır. Bu şekilde yeni çekilen filmlerin finansmanı sağlanır ve sistem ayakta kalır. Ham maddenin dışarıdan kota ile geldiği, büyük birkaç stüdyo dışında dublaj, montaj, laboratuvar işlemlerinin yapılamadığı, senarist, görüntü yönetmeni ve teknisyen rakamlarının çekilen filmlere yetişemediği bir ortamda tam anlamıyla işleyen bir film sektöründen de bahsetmek mümkün değildir. Firmalar arası rekabetin artması ve yeterli iş gücü ve sermayenin olmaması, kısa sürelerde rekabet yüzünden

48 Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları, 2005, s. 27.

49 Bkz. Umut Tümay Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları*, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

film üretme zorunluluğu bir süre sonra içerik ve biçim meselelerinin geri planda kalmasına ve bir tür kısır döngünün oluşmasına neden olur.

1960 yılında Türkiye'de 85 yerli film üretilirken, 1965'te 215'e çıkan film üretimi 1966'da ise 241 rakamına ulaşır. 1960-1969 yılları arasında 1710 film çevrilirken, bu filmlerin 637'si 17 şirket tarafından üretilmiştir.⁵⁰ Bu dönemde pek çok şirket açılıp kapanırken, sinema dışından da farklı bölgelerde farklı mesleklerle ilgilenen kişiler tarafından sinemaya dışarıdan bir sermaye girişi yaratılır. Beğendikleri aktör ve aktrislerle film yaptırmaya çalışan, beğenilen filmlerin benzerlerini üretme peşinde koşan ya da sinemacılığı kârlı bir yatırım olarak gören sermaye sahiplerinin "sipariş" ile film üretmeleri de sektördeki kısır döngüyü derinleştiren faktörlerden biridir. Fakat Yeşilçam'da kurumsal bir kimliği olan ve yıllardır istikrarlı bir şekilde bir yapım politikası geliştirerek ilerleyen şirket sayısı çok az olduğundan, sistem dışarıdan gelen sermayeye bağımlıdır. Örneğin Ferninand Manukyan bu dönemde çekilen filmlerin pek çoğuna borç vererek katkı sağlar. Manukyan'ın kendisine getirilen senetleri kırarak prodüktörlere para vermesi sayesinde pek çok şirket film çekmeyi sürdürmektedir. Sektöre yönelik doğrudan devlet desteğinin, sponsorluk ilişkilerinin ve banka kredilerinin olmadığı bir ortamda seyirci taleplerini karşılayabilmek için film şirketleri günü kurtaran çözüm önerileri üretir.

1960'larda Türkiye'de Yeşilçam olarak anılan ana akım sinemanın yanı sıra 27 Mayıs 1960 Darbesi'nden sonra oluşan yeni koşullar içerisinde filizlenen toplumsal gerçekçi bir sinema pratiğinden de söz etmek mümkündür. Metin Erksan, Halit Refiğ, Vedat Türkali, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin filmleri bu dönemde toplumsal gerçekçi bir çizgi izleyerek toplumsal sorunları, sınıf çatışmasını, sendikal hareketleri ve yaşanan değişimi yalın bir dille sinemaya taşır. Metin Erksan Demokrat Parti iktidarını, liberalizmi ve "küçük Amerika" idealini eleştiren *Gecelerin Ötesi* (1960), sınıf çatışması ve mülkiyeti temel alan *Yılanların Öcü* (1962), benzer temayı çok daha rafine ve çarpıcı bir şekilde ele aldığı *Susuz Yaz* (1963) ve yeni "burjuva" sınıfının eleştirisi *Suçlular Aramızda* (1964) gibi filmleriyle bu dönemde öne çıkar. Halit Refiğ toprak ağalarına karşı ordunun yanında yer aldığı *Şafak Bekçileri* (1963), işçi sınıfından yana tavır alan burjuva karakteriyle dönemin karmaşık politik iklimini dışa vuran *Şehirdeki Yabancı* (1962), köyden kente göç ettikten sonra dağılan bir ailenin hayatını anlattığı *Gurbet Kuşları* (1964) ile dikkat çeker. Ertem Göreç'in sınıf çatışması, iktidar eleştirisi ve kentleşme sorununu ele alan *Otobüs Yolcuları* (1961), sendikal hareketi merkez alan *Karanlıkta Uyananlar* (1965), Duygu Sağıroğlu'nun göç konulu filmi *Bitmeyen Yol* (1965) toplumsal gerçekçi sinemanın başlıca filmleri olarak gösterilebilir. 1965 yılındaki seçimlerde Demokrat Parti'nin devamı niteliğindeki Adalet Partisi'nin

50 Tunç, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, s. 219.

ezici bir çoğunlukla iktidara gelmesi ile toplumsal gerçekçi yönelim sinemamızda zayıflayarak dönemin kuramsal tartışmalarıyla farklı bir yöne evrilir.⁵¹

1960'larda darbe sonrasında yaşanan canlılık pek çok alanda fikrî tartışmaların da yaşanmasını beraberinde getirir. Bunların en önemlisi ise Türk Sinematek Derneği ve Ulusal Sinemacılar arasında yaşanan tartışmadır. Bu tartışmanın zemini 9-16 Kasım 1964 tarihinde Türk Sinema Şurası'nda hazırlanır. Şûranın amacı bakanlık yetkilileri ile sinemacılar arasında ortak bir zemin yaratmak ve sinema endüstrisinin sorunları üzerine konuşmaktır. Ancak şûrada sektörden kişiler ve sinema yazarları arasında büyük bir bölünme yaşanır. 1965 yılında düzenlenen Antalya Altın Portakal Film Şenliği'nde tartışmalar bir kez daha tekrarlanır. 25 Ağustos 1965'te Onat Kutlar başkanlığında Türk Sinematek Derneği'nin kurulması mevcut tartışmaların bir zemin kazanmasına neden olur. Sinematek "sanat sineması" geleneğini savunarak Türk filmlerine karşı bir cephe alır. Buna karşı olarak Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin başını çektiği bir grup da "özenti" ve "burjuva" diyerek eleştirdiği Sinematetçilere karşı yerel değerlerden beslenen Ulusal Sinema'yı öne sürer.

Halit Refiğ ulusal sinemayı tanımlarken Halk Sineması tabirini kullanır. Türk halkının film izleme gereksiniminden doğan, halkın kendi parasıyla desteklediği (Yeşilçam'ın film çekme şartlarına atıfta bulunarak), Türk kültüründen, örf ve geleneklerinden beslenen bir sinema olduğunu söyler.⁵² Bu sıralarda Türkiye'de ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) tartışmaları da başlamıştır. Kemal Tahir'in başını çektiği Marksist gelenekten gelen bir grup aydın ATÜT üzerinden yeni bir üretim ve mülkiyet sistemi geliştirmeye çalışır.⁵³ Avrupa'da feodalizm egemendir ve toprak beyleri aracılığıyla küçük krallıklar kurulur. Bu aslında kapitalizmin klasik gelişme modelidir. Asya'da ise merkezî otorite, gücünü muhafaza etmek ve yetkilerini paylaşmamak için ülke topraklarını belirli bir bireye ya da aileye mülk olarak devretmez, ancak kullanma hakkını devreder. Böylece merkezî otorite, kullanma hakkını devreden anlaşılmayı feshedip bu hakkı bir başka kişiye verebilir. Bu nedenle Doğu toplumlarında toprak bireyin değil, devletin mülkiyetindedir. Bu dönemde Osmanlı'nın da klasik bir ATÜT toplumu olduğu fikri yaygınlık kazanırken, ATÜT Doğu-Batı tartışmasının da merkezi haline gelir. Kemal Tahir'in tezleri Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi sinemacıları derinden etkiler. Ulusal Sinema bir yandan yerel değerlere bağlı, halkın talep ettiği ve takip ettiği, antikapitalist bir söyleme

51 Detaylı bilgi için bkz. Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.

52 Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgaşı*, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.

53 Bkz. Sencer Divitçioğlu, *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu*, İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015.

dayanan, Batı merkezçiliği eleştiren bir tavır takınmaya çalışırken diğer yandan da kendi içinde birtakım çelişkileri de barındırır.⁵⁴

Bu dönemde ortaya çıkan bir başka fikir akımı ve sinema yapma biçimi ise Milli Sinema'dır. 1964 yılının Ağustos ayında *Tohum* dergisinde Yücel Çakmaklı, "Yeşilçam'da hilekâr rejisörlerin 'toplumcu sinema' adı altında yaptıkları" sinemadan farklı, Türk toplumunun dertlerini, Anadolu insanının yaşantısını, geleneklerini açığa çıkartacak ve insanımıza hitap edecek "milli sinema"nın ortaya çıkması gerektiğini yazar.⁵⁵ Uzun süre tek başına Milli Sinema akımının bayraktarlığını yapan Çakmaklı'nın filmleri estetik olarak Yeşilçam geleneğini takip eder ve Yeşilçam'ın içinde, Yeşilçam'ın sermayesiyle, Yeşilçam'ın oyuncularıyla farklı bir kanal açmaya çalışır. Milli Türk Talebe Birliği, Mesut Uçakan ve Salih Diriklik'le birlikte Milli Sinema'ya kuramsal bir kimlik kazandırır.

Sinematek'ten ayrılan daha radikal bir grup ise 1968'de *Genç Sinema* isimli bir dergi çıkarmaya başlar ve bir manifesto yayınlar. Konvansiyonel sinemayı tamamen reddeden grup, toplumsal devrimle birlikte sinemada da bir devrim gerçekleştirmek ister. O sıralar Dziga Vertov grubuyla çalışan Jean-Luc Godard'ın o dönemki söylemlerinden fazlaca etkilenirler. Elllerinde kamerayla sokağa çıkarlar ve işçileri, sendika üyelerini ve toplumsal hareketleri kaydederler, fakat 1971 muhürası ile birlikte devrimci sinemacıların çoğu hapse atılır, filmlerine el konulur.

IV. Yeşilçam Sonrası

Ticarî hacmi 1960'larda tavan yapan Türk sineması, 1970'li yıllara sarsıntılı bir şekilde girer. Bunun en büyük nedeni 1960'lı yıllarda Amerikan sinemasında pek çok dönüşüme neden olan televizyonun Türkiye'de 1970'li yıllarda yaygınlık göstermesidir. Yeşilçam'ın alışıldık filmlerinin televizyon ekranlarında gösterilmesi, yurt dışındaki yabancı film ve dizilerin televizyon aracılığıyla seyirciye ulaşması bu dönemde sinema salonlarının eskisi gibi rağbet görmesinin önündeki en büyük engellerdir.

1970'lerdeki çözülmenin nedenlerinden biri de hem yönetmen kuşağının Yeşilçam'la birlikte bir tükeniş yaşaması hem de mevcut seyirci kitlesinin değişmesi, yeni seyirci kitlesinin ise Yeşilçam filmlerini klişe bulmasıdır. Türk sineması değişen çağa ve yeni gelişmelere adapte olmaya zorlanmakta, kendisini yeni teknolojilere, yeni arayışlara ve yeni denemelere taşıyamamaktadır. Siyasî arenadaki istikrarsızlık, sokaklarda yaşanan şiddet olayları ve yaşanan kutuplaşmalar da sanatın ve sinemanın geri planda kalmasına neden olur. 1970'li yıllar bir anlamda sinemada denenilen formüllerin artık iş yapmadığı, yeni şeyler denemek

54 Bkz. Bülent Vardar, "Türkiye'de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları", *Modern Zamanlar*, 2014, sy. 33, s. 20-31; Giovanni Scognamillo, *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, haz. Barış Saydam, İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s. 226-259.

55 Yücel Çakmaklı, "Milli Sinema İhtiyacı", *Tohum*, 1964, sy. 11, s. 3.

yerine kısa sürede kâr elde etmenin formüllerinin arandığı, ileriye dönük fikirlerin üretilmediği yıllar olarak geçer.

Bu dönemde klasik Yeşilçam formüllerini en iyi uygulayan yönetmen ise Ertem Eğilmez'dir. Eğilmez'in sahibi olduğu Arzu Film 1970'li yıllarda *Hababam Sınıfı* serisi başta olmak üzere *Salak Milyoner* (1974), *Mavi Boncuk* (1974), *Tosun Paşa* (1976), *Süit Kardeşler* (1976) ve *Gülen Gözler* (1977) gibi başarılı yapımlara imza atar. Çoğu Eğilmez'in yanında sinemaya başlayan ve sinemada altın çağını yaşayan yetenekli bir jenerasyonla birlikte Arzu Film 1970'li yıllara damgasını vurur. Nahit Ataman, Ertem Eğilmez ve Sadık Şendil'den oluşan ana kadroya Ergin Orbey, Kartal Tibet, Orhan Aksoy gibi yönetmenler eşlik eder. Münir Özkul, Adile Naşit, Şener Şen, Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Tarık Akan, Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Ayşen Gruda gibi oyuncuların yer aldığı filmler böylece Arzu Film ekolü içerisinde hep birlikte gerçekleştirilir. Eğilmez'in güçlü liderliği etrafında toplanan Arzu Film ailesi Yeşilçam parçalanırken son kez aile güldürüleriyle seyircileri salonlara çeker.⁵⁶

Sinema salonlarının seyirci çekmek için erotik filmlere yönelmesi ise 1970'li yıllara rengini veren başka bir unsur olur. Büyük sinema salonları seyirci çekmek ve televizyonla rekabet edebilmek için televizyonda yasaklı olan erotik filmlere kapılarını açarlar. İlk başlarda İngilizler'in komedi filmlerini andıran hafif "açık saçık" komedilerle başlayan filmler, 1970'lerin ortasına gelindiğinde dozunu arttırarak erotik filmlere dönüşür. Sonrasında çekilen filmlerin aralarına çeşitli yabancı filmlerden sahneler atılmaya başlanır. En sonunda parçalı filmler porno filmlere evrilir. 1970-78 arasında dönüşümlü bir şekilde seks güldürülerinden porno filmlere doğru bir geçiş yaşanır. Bu filmler kısa sürede, çok düşük bir maliyetle ve senaryoya ihtiyaç olmaksızın çekilir. O yüzden de hızlıca kâr edilebilir ürünlere dönüşür. Krizden çıkış yolu aramak yerine çoğu yapımcı, yönetmen ve oyuncu bu tür filmlerde yer alarak günü kurtarmanın peşine düşer.

1960'ların sonlarına doğru köyden kente göçün artmasıyla birlikte şehirde yaşayan ve şehir yaşamına adapte olmaya çalışan insanların icra ettiği arabesk müzik, yaygın tanımıyla Arap halk müziğiyle Türk halk müziğinin ve Türk sanat müziğinin melezleşmesiyle ortaya çıkar. TRT, "Türk müziğini dejenere ettiği" gerekçesiyle arabeski yasaklar. Devletin kültür politikası gereği dışarıda bırakılan ve dışlanan bir tür olan arabesk, buna karşılık gazino programlarında, konser ve plaklarda önemli sayıda seyirciye ulaşmayı başarır. Genellikle geleneksel ailelerin çözülüşü, büyük kentin yozlaştırıcı etkisi, trajik intihar ve yok oluş hikâyeleri, sınıf çatışması, ötekileştirme, kimlik sorunları gibi temaları içerisinde barındıran dram filmlerinde 1970'li yıllarda popülerleşen arabesk şarkıcılar da başrolde yer almaya başlar. Ciddi bir seyirci kitlesi olan arabesk şarkıcıları sinemaya taşımakta tereddüt etmeyen yapımcılar kısa sürede bu girişimin kârlı bir işbirliği oluşturduğunu fark

56 Bkz. Cem Pekman (der.), *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

eder. Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses ve Küçük Emrah gibi pek çok sanatçı bu tür filmlerde yer alarak benzer temalar içerisinde kente tutunmaya çalışan insanların dramlarını seyirciyle paylaşır.

1970'lerin ortalarında büyük firmalar üretimlerini yavaşlatır, sinema televizyonla rekabet edemez duruma gelir ve Yeşilçam'ın önemli yönetmenleri erotik film furyası nedeniyle sektörden çekilmeye zorlanır. Bu dönemde İsmail Cem'in genel müdürlüğündeki Türkiye'nin tek kanalı olan TRT önemli yönetmenlere televizyon için film çekme imkânı tanır. Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ TRT kanalı için çeşitli metrajlarda çalışmalara imza atar. Akad Ömer Seyfettin'in *Ferman*, Pembe İncili Kaftan, *Diyet* ve *Topuz* hikâyelerini yorumlarken Refiğ, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* eserinden bir mini dizi yaratır. Erksan ise Sait Faik Abasıyanık'tan *Müthiş Bir Tren*, Kenan Hulusi'den *Sazlık*, Samet Ağaoğlu'ndan *Bir İntihar*, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan *Geçmiş Zaman Elbiseleri* ve Sabahattin Ali'den *Hanende Melek* öykülerini uyarlar.

12 Eylül 1980'deki darbenin sonuçları sadece siyasî arenada değil ekonomik, toplumsal ve kültürel anlamda da ağır olur. Enflasyonun artması, şehirli yeni bir orta sınıf palazlanırken eski orta sınıfların çözülerek fakirleşmesi, Yeşilçam'ın televizyon ve video pazarıyla rekabet edemeyerek çökmesi insanların sinema salonlarından uzaklaşmasına neden olur. 1980'ler gittikçe apolitikleşen entelektüel sinemacıların filmlerine, ülkedeki mutsuzluğun ve umutsuzluğunun tercümesi haline gelen arabesk şarkıcıların yer aldığı yapımlara ve siyasî arenadaki bütün karmaşaya karşın Yeşilçam'ın yıkılmasıyla birlikte erkek egemen bakış açısından sıyrılma şansı bulan kentli kadınların özgürlüğünü ifade eden "kadın filmlerine" sahne olur. Özellikle 1980'lerin ortasından itibaren Turgut Özal'ın başkanlığındaki Anavatan Partisi'nin liberal politikalarıyla birlikte 12 Eylül'ü konu alan filmler de çekilmeye başlar.

Şerif Gören'in 1986 yılında çektiği 12 Eylül öncesindeki siyasî olaylara karıştığı için hapis yatan ve hapisten çıktıktan sonra ailesindeki değişimi fark eden bir karakterin yaşadıkları üzerine kurulan *Sen Türkülerini Söyle*, darbeye sol görüşlü militanların sebep olduğunu iddia eden *Prenses* (Sinan Çetin, 1986), 12 Eylül öncesi siyasî olaylara karışan ve bu yüzden ağabeyinin ölümüne neden olan başkarakterin büyük şehre gidiş öyküsünü dramatik bir şekilde aktaran *Dikenli Yol* (Zeki Alasya, 1986), 12 Eylül'de yaşananlara bir yönetmenin gözünden bakmaya çalışan *Su Da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987), bir ailenin 1960-78 yılları arasındaki dönüşümünü konu alan ve bireylerin devlete olan inancını yitirmesini ele alan *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988), dönemin siyasî karmaşasından kaçarak bir sayfiye yerine sığınan bir yazarın terörden kaçamamasının yarattığı ironi üzerinden şiddeti ve terörü sorgulayan *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1988) 12 Eylül dönemini anlatan dikkate değer filmler olarak öne çıkar.⁵⁷

57 Bkz. Hilmi Maktav, *Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013; Mesut Kara, *Sinema ve 12 Eylül*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.

Kadının tek başına meslek sahibi olması, toplumdaki konumunu güçlendirilmesi ve geleneksel toplumsal hayat normlarının modernleşme süreciyle birlikte esnekleşmesi sinemadaki kadın karakterlerin ve kadına karşı bakışın da farklılaşmasına neden olur. 1980'li yıllarda toplumsal gelişmelerle paralel olarak güçlü, özgür ve kimlik arayışı içerisine giren kadın karakterlerin başrolde yer aldığı ve anlatıyı yönlendirdiği filmleri görürüz. Yeşilçam'ın yıldız oyuncularını Türkan Şoray ve Müjde Ar'ın önderliğinde bu tür filmlerde cinsellik daha fazla ön plana çıkar. 12 Eylül öncesinde sansür yüzünden filmlerde yer almayan pek çok içerik 1980'li yıllarda çekilen filmlerde rahat bir biçimde sergilenmektedir. Türkan Şoray *Mine* (1982), *Seni Kalbime Gömdüm* (1982) ve *Bir Sevgi İstiyorum*'da (1984) mutsuz bir evliliği sürdürmekten vazgeçen ve başka bir adamla aşk ilişkisi yaşayan bir kadını, *Seni Seviyorum*'da (1983) pavyonda çalışan ve yeniden bir hayat kurmak isteyen birini, *Gramofon Avrat*'ta (1987) ise Konya'daki oturma âlemlerinde meşhur olan Cemile'yi canlandırır. Müjde Ar ise *Göl*'de (1982) pavyonda çalışıp âşık olan bir şarkıcıyı, *İffet*'te (1982) tecavüze uğradıktan sonra zengin bir adamın metresliğini yapan bir kadını, *Şalvar Davası*'nda (1983) köydeki kadınları örgütleyen Elif'i, *Dağınık Yatak*'ta (1984) yoksul bir gence âşık olan bir fahişeyi, *Gizli Duygular*'da (1984) bastırılmış cinsel duyguları ile savaştan bir kadını, *Adı Vasfiye* (1985) ve *Aaahh Belinda*'da (1986) gerçekle fantezinin iç içe geçtiği bir düşün başkahramanını canlandırır.

V. Yeni Türk Sineması

1980 Darbesi'nden sonra Yeşilçam dönemi fiili olarak sona erse de, çoğunluğu Yeşilçam döneminde yetişmiş yönetmenlerin filmlerinde Yeşilçam estetiğinin ve anlatım kalıplarının izlerini sürmek mümkündür. Ancak 1990'lı yıllara gelindiğinde filmlerin üretim, dağıtım ve gösterim koşulları tamamen değişmiştir. Büyük sinema salonlarının küçük cep salonlarına bölünmesi, küresel güçlerin Türkiye piyasasına girmesi ve majör Amerikan şirketlerinin 1989 yılındaki Yabancı Sermaye Kanunu ile birlikte Türkiye'de şube açarak sektörün başat figürleri haline gelmesiyle birlikte yerli sinema zorlu bir rekabetin içerisine girer. Bu dönemde Amerikan film şirketleri paket programlarla sinema salonlarını tüm sezon boyunca kapatırken, yerli filmler ise salonlarda kendilerine yer bulamaz. Dağıtımclar yerli filmleri dağıtarak risk almaktan kaçınırlar.

Ticarî sinemanın içerisine girdiği kriz ortamı 1990'larda düşük bütçelerle çalışan, kendi filmlerini istedikleri gibi çekme şansına sahip "yapımcı-yönetmen" kuşağının yetişmesini zorunlu kılar. Yeşilçam'ın stüdyo sistemi ve seyirci için film çeken yönetmenler yerine artık kendi içsel dünyalarını ve ülkenin toplumsal, siyasal ve ekonomik iklimini aktaran, sinemayı bir ifade aracı olarak kullanan genç ve entelektüel bir yönetmen kuşağı yetişir. Bu kuşağın içerisindeki yönetmenlerin büyük bir kısmı üniversitede eğitim görmüş, sinema sektörü dışında da bir

meslek sahibi olan, yabancı dil bilen ve yurt dışıyla temas içerisinde, İstanbul Film Festivali sayesinde belirli bir film kültürü edinmiş isimlerden oluşur.

Sektöre dâhil olan genç bir yönetmen kuşağıyla birlikte sinema üretme pratiği de değişime uğrar. Türkiye'nin 1990 yılında Eurimages'a (Avrupa Sineması Destek Fonu) üye olmasıyla ticarî sinemanın yanı sıra sanat sineması örnekleri de önemli bir finans kaynağı bulur. Eurimages, 1997-2000 yılları arasında Türk sinemasına 29 milyon 340 bin Fransız Frangı destek sağlar.⁵⁸ 1990'larda film üretim sayısı büyük düşüş göstermesine karşın, Eurimages destekli ortak yapım filmler kendilerine yaşama imkânı bulur.

Çıplak (Ali Özgentürk, 1990), *Mavi Sürgün* (Erden Kıral, 1991), *Fanatik* (Şerif Gören, 1993), *Kuşatma Altında Aşk* (Ersin Pertan, 1995), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1996), *Akrebin Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1996), *Eşkiya* (Yavuz Turgul, 1996), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1997), *Sis ve Gece* (Sinan Çetin, 1998) Eurimages'dan destek alır. Bu örneklerde de görüldüğü gibi Yeşilçam sonrası Türk sinemasının yeniden yapılanma sürecinde Eurimages önemli aktörlerden biridir ve sadece sanat sineması örneklerine değil, aynı zamanda popüler gişe filmlerine de önemli oranda destek verir. Bu sayede Türkiye'deki sinema sektörünün de hareketlenmesi sağlanır. Yurt dışındaki festivallerde Türk filmlerinin gösterilmesinde ve film çekmenin zor olduğu ekonomik kriz dönemlerinde film yapımı konusunda teşvik edici bir destek sağlayan Eurimages, Türk sinemasının görünürlüğünün artmasında da önemli bir rol oynar.

1990'ların başında, bugün Yeni Türk Sineması dediğimiz yönelimin kurucu yönetmenleri de ilk filmlerini çekmeye başlar. Reha Erdem ilk orta metrajlı çalışması *A Ay* (1988), Zeki Demirkubuz *C-Blok* (1993), Yeşim Ustaoğlu *İz* (1994), Nuri Bilge Ceylan ilk kısa filmi *Koza* (1995) ve Derviş Zaim *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi ile yeni dönemin öncülleri olurlar. Bu yönetmenler şartlar gereği auteur yönetmen tavrı içerisine girerek, üretimin tamamında söz sahibi olurlar. Bu isimlerin ürettiği filmler Eurimages ve yurt dışındaki çeşitli fonlardan destek alarak ve uluslararası dolaşıma girerek tüm dünyada gösterilme şansı elde ederler. Küreselleşmeyle birlikte festivaller, yarışmalar ve özel gösterimlerle tüm dünyadaki yönetmenler, filmler ve sektör temsilcileri bir araya gelir. Bir anlamda "küresel köy" hayali 2000'li yıllarda hayal olmaktan çıkarak gerçekliğin kendisine dönüşmektedir. Dijital sinemanın imkânlarının genişlemesi, ulaşımın, iletişimin ve fiziksel sınırların rahat bir şekilde aşılabilmesini de beraberinde getirir.

Türk sineması bu dönemde küreselleşmeyi ve yeni üretim, dağıtım ve gösterim modellerini başarılı bir şekilde değerlendirerek yurt dışına bir atılım gerçekleştirir. Cannes, Berlin ve Venedik başta olmak üzere tüm dünyada gösterilen Türk filmleri gösterildikleri yerlerden önemli ödüllerle geri döner. 1990'lı yıllarda üretime

58 Çiçek Coşkun, "1990 Sonrası Türk Sineması", https://www.sadibey.com/dosyalar/Gerekli_Seyler/1990_Sonrasi_Turk_Sineması [Erişim Tarihi: 10.02.2014].

başlayan yönetmenlerin festivallerdeki başarıları ve sinema alanındaki tanınırlıkları yeni yetişen kuşağı da etkiler. 2000'li yılların sinemasında en belirleyici öğeler bu anlamda içerik, biçim ve estetik anlamda yurt dışında görünürlük kazancak, Avrupa sanat sineması geleneğiyle bütünleşecek yapımlar üretmektir. Tüm dünyada sinemacılığın global bir hâle geldiği ve bununla birlikte standartlaşma eğilimlerinin de yükseldiği bir dönemde Türk sineması da bu anlamda yeni bir arayış içerisine girecektir.

Kaynakça

- Amicis, Edmondo de, *İstanbul (1874)*, çev. Beynun Akyavaş, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993.
- And, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- Arslan, Umut Tümay, *Mazi Kabrinin Hortlakları*, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Berktaş, Esin, *1940'lı Yılların Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Beyoğlu, Süleyman, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939)*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2018.
- Bozis, Yorgo ve Sula Bozis, *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Brauner, Ludwig, "Die Aussichten der Kinoindustrie in der Türkei", *Der Kinematograph*, 1908, sy. 92.
- Cantek, Levent, "Türkiye'de Mısır Filmleri", *Tarih ve Toplum*, 2000, sy. 204.
- Ceram, C. W., *Sinemanın Arkeolojisi*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- Coşkun, Çiçek, "1990 Sonrası Türk Sineması", https://www.sadibey.com/dosyalar/Gerekli_Seyler/1990_Sonrasi_Turk_Sineması [Erişim Tarihi: 10.02.2014]
- Çakmaklı, Yücel, "Milli Sinema İhtiyacı", *Tohum*, 1964, sy. 11.
- Çalapala, Rakım, *Filmlerimiz*, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayınları, 1948.
- Çeliktemel-Thomen, Özde, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922)", *Kurgu*, 2010, sy. 2, s. 1-17.
- Çeliktemel-Thomen, Özde, "Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909)", *Doğu Batı*, 2015, sy. 75, s. 155-179.
- Daldal, Aslı, *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.
- Divitçioğlu, Sencer, *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu*, İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2015.
- Doğanay, Bahri, "Ayastefanos'taki Rus Abidesi Nasıl Yıkıldı?", *Tarih Dünyası*, 1950, sy. 6, s. 245-260.
- Erdoğan, Nezih, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Evren, Burçak, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995.
- Evren, Burçak, "Müslüman Mahallesinde Film Göstermek: Fevziye Kiraathanesi", *CineBelge*, 2015, sy. 1, s. 32-36.

- Evren, Burçak, "Türk Sineması 70 Yaşında mı: İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşkular", *Gelişim Sinema*, 1984, sy. 2, s. 6-8.
- Evren, Burçak, "Uzkınay'ın Kızları Ne Diyor?", *Gelişim Sinema*, 1984, sy. 2, s. 9-10.
- Evren, Burçak, *Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş, Bir Anıt, Bir Film*, İstanbul: Leya Yayıncılık, 2003.
- Filmer, Cemil, *Hatıralar*, İstanbul: Emek Matbaacılık, 1984.
- Kara, Mesut, *Sinema ve 12 Eylül*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.
- Karaboğa, Kerem, Yavuz Pekman, Fakiye Özsoysal ve Metin Balay, *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Kaya, Dilek, "Kırık Bir İlk Hikâyesi: Türk Sinemasının 100. Yılına Dair", *Sinecine*, 2014, sy. 10, s. 113-120.
- Kır, Semra, *İstanbul'un 100 Filmi*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 2010.
- Kirel, Serpil, Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul: Babil Yayınları, 2005.
- Koçu, Reşat Ekrem, *İstanbul Ansiklopedisi*, c. 3, İstanbul: Neşriyat Kolektif Şirketi, 1960.
- Kutlar, Onat, "Türk Sinemasının Altmışıncı Yılı ve İlk Türk Filmini Çeviren Fuat Uzkınay", *Milliyet Sanat*, 1974, sy. 106.
- Maktav, Hilmi, *Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- Margulies, Roni, "Rus Kilise Abidesi Nasıl Yıkıldı?", *Toplumsal Tarih*, 1994, sy. 1, s. 40-42.
- Odabaşı, İ. Arda, "Ayastefanos Filmi Hakkında Yeni Bilgiler ve Sinema Haberleri Gazetesi", *Müteferrika*, 2018, sy. 53, s. 93-104.
- Odabaşı, İ. Arda, "Ayastefanos Filminin Yapımcısı ve Gösterim Programı", *Müteferrika*, 2018, sy. 54, s. 135-144.
- Odabaşı, İ. Arda, *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017.
- Onaran, Âlim Şerif, *Muhsin Ertuğrul Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- Osmanoğlu, Ayşe, *Babam Sultan Abdülhamid*, Ankara: Selçuk Yayınları, 1986.
- Özgüç, Agah, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, İstanbul: Horizon International, 2012.
- Özön, Nijat, *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*, İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları, 1970.
- Özön, Nijat, *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2013.
- Özuyar, Ali, *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Özuyar, Ali, *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2011.
- Pekman, Cem, *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Refiğ, Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.
- Saydam, Barış, "Sinemada Tarihyazımı Yaklaşımları Açısından Türk Sinema Tarihinin Başlangıcına İlişkin Sorunlar: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı Filmi Ekseninde Bir İnceleme", Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2017.
- Scognamillo, Giovanni, *Cadde-i Kebir'de Sinema*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.

- Scognamillo, Giovanni, *Giovanni Scognamillo'nun Gözleriyle Yeşilçam*, haz. Barış Saydam, İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Tilgen, Nurullah, "İlk Türk Operatörü", *Resimli 20. Asır Haftalık Mecmua*, 1954, sy. 25.
- Tilgen, Nurullah, "Bugüne Kadar Filmciliğimiz", *Yeni Yıldız*, 1956, sy. 36.
- Tunç, Ertan, *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, İstanbul: Doruk Yayınları, 2012.
- Vardar, Bülent, "Türkiye'de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları", *Modern Zamanlar*, 2014, sy. 33, s. 20-31.

Gazeteler

- Stamboul*, 12 Aralık 1896.
- The Levant Herald and Eastern Express*, 12 Aralık 1896.
- The Levant Herald and Eastern Express*, 13 Şubat 1897.
- Sabah*, 9 Şubat 1897.
- Rumeli*, 2 Temmuz 1911.

Arşiv Belgeleri

- BOA. İ.DUİT, 116/19 (22 Kasım 1919).

Türk Sineması'nın Tarihine Genel Bir Bakış

Bariş SAYDAM

Öz

Türk sinemasının tarihsel anlamda gelişim süreci incelenirken Nijat Özön'ün Türk Sineması Tarihi isimli kitabı uzun süredir kaynak kitap vazifesi görür. Özön'ün Türk sinemasına dair dönemlendirmesi esas alınarak sinema tarihi kitapları yazılır. Bu yazıda Özön'ün genel kabul gören dönemlendirmesinden farklı olarak Türk sinemasının tarihini sinema endüstrisini ve endüstrinin kuruluş, gelişim ve dönüşüm periyotlarını önceleyerek ortaya koymaya çalışacağız. Bundaki amacımız sinema tarihini öne çıkan yönetmen ve filmlerle sınırlamamak, daha geniş bir bakış açısı ile sektörün ve sektöre bağlı olarak gelişen ve değişen diğer unsurları da tarihin bir parçası olarak ele almaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, dönemlendirme, Yeşilçam, modernleşme

An Overview of the History of Turkish Cinema

Bariş SAYDAM

Abstract

While examining the historical development process of Turkish cinema, Nijat Özön's book titled The History of Turkish Cinema has long been a reference book. Film history books are written on the basis of Özön's periodization of Turkish cinema. In this article, we will try to reveal the history of Turkish cinema by prioritizing the cinema industry and the establishment, development and transformation periods of the industry, different from Özön's generally accepted periodization. Our aim in this is not to limit the history of cinema to prominent directors and films, but to consider the sector and other elements that develop and change depending on the sector as a part of history with a broader perspective.

Keywords: Turkish cinema, periodization, Yeşilçam, modernization

