

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA - TELEVİZYON ANASANAT DALI

147296

147296

**SİNEMADA KÜLTÜREL MİRASIN KORUNMASI  
VE  
DEVLETLERİN TUTUMU**

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Hazırlayan  
MELİS TURHAN  
99600174

Danışman  
PROF. SAMİ ŞEKEROĞLU

İSTANBUL- 2004

Melis TURHAN tarafından hazırlanan Sinemada Kültürel Mirasın Korunması ve Devletlerin Tutumu adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 12/3/2004

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

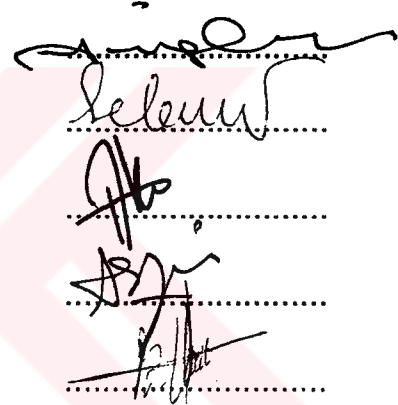
Jüri Üyesi : Prof.Sami ŞEKEROĞLU (Danışman)

Jüri Üyesi : Prof.Selahattin YILDIZ (Mar.Ünv.Öğr.Üyesi)

Jüri Üyesi : Doç.Alev İDRİSOĞLU

Jüri Üyesi : Doç.Asiye KORKMAZ

Jrüi Üyesi : Doç.Bülent VARDAR (Mar.Ünv.Öğr.Üyesi)

The image shows four handwritten signatures in black ink, each written on a horizontal dotted line. The signatures are: 1. A long, flowing signature for Prof. Sami Şekeroğlu. 2. A signature for Prof. Selahattin Yıldız. 3. A signature for Doç. Alev İdrisoğlu. 4. A signature for Doç. Asiye Korkmaz. The signature for Doç. Bülent Vardar is not clearly visible as it is partially obscured by the red watermark.



***Prof. Sami Şekeroğlu'nun  
44 Yıllık Emeğine Saygıyla,***

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no</u>
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	VIII
SUMMARY.....	XII
GİRİŞ.....	XVI
<b>1.DÜNYADA FİLM ARŞİVCİLİĞİNİN OLUŞUMUNA GENEL BAKIŞ</b>	
1.1.Film Arşivinin Tanımı.....	1
1.2.Koruma Programlarının Amaçları.....	5
1.3.Sinematografik Mirasın Korunmasında Örgütlenme Çabaları: Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu FIAF.....	19
<b>2.SİNEMATOGRAFİK MİRASIN KORUNMASINDA BİLİMSEL YAKLAŞIMLAR</b>	
2.1.Filmleri Koruma Yöntemleri.....	29
2.2.Koruma Programlarının Amaçları.....	43
2.3.Nitrat Film Yangınları.....	45
2.3.a. Yangınlar Karşısında Alınacak Önlemler.....	45
2.3.b.Nitrat Film Yangını Örnekleri-Neden ve Sonuçların Değerlendirilmesi.....	49
2.4.Filmlerden Yararlandırmada Risk Yönetimi.....	58
<b>3.SİNEMATOGRAFİK MİRASIN KORUNMASINDA FİLM ARŞİVCİLİĞİNİN SORUNLARI</b>	
3.1.Arşivcilik İlkeleri Açısından Koruma ve Yararlandırmanın Sınırları.....	69
3.2.Film Arşivciliğinde Etik.....	73
3.3.Restorasyon Etiği.....	77
<b>4.SİNEMATOGRAFİK MİRASIN KORUNMASINDA İZLENEN POLİTİKALAR</b>	
4.1.Sinematografik Mirasın Korunmanın Önemi.....	81
4.2.Fikri Haklar Yasası'nın Amaçları.....	84



4.2.1.Fikri Haklar Yasası'nın Temel Kavramları ve Film Arşivleri.....	85
4.3.Derleme Yasasının Temel İlkeleri.....	90
4.4.Sinematografik Mirasın Korunmasında Uluslararası Girişimler.....	92
4.4.1.Derleme Yasasına İlişkin Uygulama Örnekleri.....	99
4.4.1.a.ABD.....	99
4.4.1.b.Avustralya.....	101
4.4.1.c.Belçika.....	102
4.4.1.d.Fransa.....	102
4.4.1.e.İngiltere.....	104
4.4.1.f.İsveç.....	105
4.4.1.g.Norveç.....	105
4.4.1.h.Kanada.....	106
4.5.Sinematografik Mirası Koruma Politikalarının Genel Değerlendirmesi.....	107
<b>5.TÜRKİYE'DE SİNEMATOGRAFİK MİRASIN KORUNMASI</b>	
5.1.İlk Dönemler.....	110
5.2.Türkiye'de Sinematografik Mirasın Korunması Çalışmalarına Genel Bakış.....	113
5.3.Kültür Sinema 7 Türk Sinemasına Sorumluluk Duygusuyla Sahip Çıkıyor.....	116
5.4.Türk Sinemasının Gelişimine Katkılar ve Ulusal Sinema Mirasının Korunması.....	124
5.5.Sinema Eğitiminin İlk Adımları.....	133
5.6.Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu ile İlişkiler.....	142
5.7.Türkiye'de Sinematografik Mirasın Korunması ve Gönüllü Derleme.....	148
5.8.Başlangıcından Günümüze Türkiye'de Film Arşivciliği Anlayışı.....	150
SONUÇ.....	155
EK1.....	163
EK2.....	167
KAYNAKLAR.....	175
ÖZGEÇMİŞ.....	182

## ÖNSÖZ

Kültürel miras geçmişin geleceğe bıraktığı en önemli hazinedir. Kültürel mirasımızın koruyucusu olan arşivler, sakladıkları belge, ve sanat eserleriyle geçmişin izlerini günümüze taşımaktadır. Bu belge ve eserler; toplumların sosyal, kültürel yaşamlarına, siyasi olaylara, Devlet düzeninin işleyişine, tarihin karanlıkta kalmış noktalarına ışık tutmaktadır. Başka bir deyişle, dünya tarihinin belleği arşivlerde oluşmaktadır.

Film arşivleri ise; tüm görselliği ve gerçekliğiyle, tarihe en objektif biçimde tanıklık eden belgeleri günümüze aktararak, geçmişle gelecek arasında bağ kurmaktadır. Ancak, bu büyük misyonu gerçekleştirmek için aşılacak engeller, yaşamadan anlaşılamayacak güçlüklerle doludur. Gerek kuramsal, gerek politik gerekse finansal güçlükler gibi çok yönlü ve karmaşık ilişkiler yumağında, ilk film arşivlerinin kurulduğu 1930'lu yıllardan bu yana çözüm bekleyen pekçok sorun bulunmaktadır. Böylesine karmaşık bir yapı sunan film arşivlerinde, sinematografik mirasın korunması, ne yazık ki, sürekli ve tutarlı Devlet politikalarından çok; insanlığa, tarihe karşı sorumluluk duygusu olan insanların kişisel çabalarıyla gerçekleşmiştir. Film arşivciliğinin en ilginç yönü de budur. Ulusal kültürün önemli bir bölümünü oluşturan sinematografik belgelere, dünyanın birçok ülkesinde Devlet eliyle değil, bireysel girişimlerle sahip çıkılmış ve o ülkenin tüm fertleri adına, hiçbir çıkar gütmeyen koruma altına alınmıştır.

Türkiye'de, bu misyonu sorumluluk duygusuyla ve gönüllü olarak yüklenen kişi, Prof. Sami Şekeroğlu olmuştur. Arşivcilik, Prof. Şekeroğlu'nun sinema tutkusu, inancı ve tükenmeyen enerjisiyle ilk önce "Kulüp Sinema 7" adıyla kurumsallaşmış; öğrencilik yıllarında kurduğu amatör kulübün uluslararası bir arşive dönüşmesiyle "Türk Film Arşivi" adını almıştır.

O; hergün büyüyen hedefler ve faaliyet alanının genişlemesi karşısında tüm bürokratik olumsuzlukları bile bile göze almış; çalışmaların ancak asırlık tarihi olan

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde sürdürülebileceğini düşünerek; 1962'den 1970 yılına kadarki birikimini karşılıksız olarak İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne devretmiştir. Böylece, **“Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi”** kurulmuştur. Bu dönem, Kulüp Sinema 7 yıllarında Prof. Sami Şekeroğlu'nun tasarladığı sinema okulu projesine temel oluşturacak çalışmaların da başlangıcıdır.

**“Sinema-Televizyon Enstitüsü”**nün kuruluşu ise, bu genç Akademi öğrencisinin çabalarıyla filizlenip gelişen Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi'nin uluslararası bir bilim sanat ve eğitim kurumuna dönüşmesiyle oluşmuştur. Üniversiteleri bir çatı altında toplayan Yüksek Öğretim Yasası'yla, (YÖK) İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Mimar Sinan Üniversitesi adını alırken; yasa yapıcıların gözünden kaçan Sinema-Televizyon Enstitüsü, ilk defa kurumsal gelişiminden kaynaklanmayan bir isim değişikliğine uğramıştır. Uluslararası alanda halen Sinema-TV Enstitüsü olarak anılan Kuruma, bağlı olduğu Mimar Sinan Üniversitesi'nde **“Sinema Televizyon Merkezi”** adı verilmiştir.

Bugüne gelene dek yaşanan serüvende, sinematografik mirasın korunmasında karşılaşılan sorunların yanısıra zorlu mücadelelere girilmiş; kimi zaman sinema çevrelerinden, hatta kimi zaman kurumun ait olduğu üniversiteden kaynaklanan olumsuzluklara ve siyasi çalkantılara karşı koyulmuştur. Bürokratik engeller ve maddi yetersizlikler karşısında, tüm gücüyle direnen Kurum, herşeye rağmen, sinema sanatının eserlerini, ulusal tarihin ve sinema tarihimizin yeri doldurulamayacak bu belgelerini, biz genç kuşaklara ulaştırmayı başarmıştır. Gerçekleştirilen çalışmalar, yalnız Türk sinemasının geçmişini yaşatmakla sınırlı kalmamıştır. Geleceğin temsilcisi genç kuşak sinemacılar, yine bu çabaların ürünü olarak yetişmiştir. Ülkemizde, **“eğitim içinde üretim, üretim içinde eğitim”** ilkesiyle ilk uygulamalı sinema eğitimi başlatılarak, sinemanın her alanında olduğu gibi, bu konuda da diğer üniversitelere model oluşturulmuştur.

Türk sinema tarihinin canlı tanığı olan bu Kurumun Kurucusu değerli Hocam Prof. Sami Şekeroğlu'yla çalışmaya başladığım zaman, O'nun, ülkesine karşı duyduğu sorumluluk ve işine olan bağlılığı dışında, ancak arşiv çalışmaları sırasında kavranabilecek bir özelliği beni bu tezi hazırlamaya yöneltti. Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi'nde gerçekleştirilen koruma ve restorasyon çalışmalarına katıldığım günlerde, ailemden bana kalacak varlığın daha ötesinde bir değer, biz genç kuşaklara emanet edildiğini gördüm. Acaba, bu mirası Hocam gibi, bir ömür tüketerek, hiç taviz vermeden sonsuza kadar koruyabilecek miydik? Bu sorunun yanıtını, Türkiye'de sinematografik mirasın korunması alanında yapılan çalışmaları araştırdığım sırada kavradım. Sinemamıza, izleyicisiyle, yaratıcısıyla, ürünleriyle; kısacası her yönüyle, daha da önemlisi sevgi ve şefkatle sahip çıkmak... Hocamın 44 yıllık dayanma gücünün, Kurumda izlediği tutarlı politikaların sırrı buydu.

Araştırmalarım sonucunda; Türkiye'nin ilk sinema kulübü, ilk film arşivi, ilk sinema müzesini kuran, ilk defa filmlerin yanısıra, sinemamıza ait her türlü bilgi belge ve eski teknolojilerin korunması gerektiğini savunan, sinema alanında yaygın ve özgün eğitimi başlatan; aynı zamanda, öğrencilerin çalışmalarını da içine alan “**eğitim içinde üretim, üretim içinde eğitim**” ilkesiyle diğer üniversitelere öncü olan Prof. Sami Şekeroğlu'nun öyküsünün tezimin önemli bir bölümünü oluşturması gereğini duydum.

Hocam, sinema ve film arşivciliği alanında yapılan tüm çalışmaları olduğu gibi benim tezimi de destekledi. Özellikle, arşivcilik gibi, eğitimin bilgi ve deneyimin paylaşılması esasına dayalı olduğu bir alanda başka türlü de olamazdı zaten.... Ülkemizde film arşivciliğinin, sinema eğitiminin, müzesinin fikir babası, yaratıcısı olan bir bilim ve sanat adamının birikimiyle ancak bu tez hazırlanabilirdi. Kendisine, çalışmam sırasında tüm bilgi ve deneyimini bana cömertçe aktardığı için teşekkür ederim. Ancak, Prof. Sami Şekeroğlu, bana sağladığı kaynak ve bilgilerle tezin bel kemiğini oluşturduğu halde, kendisini anlatan bir tezi yönetemeyeceği gerekçesiyle, danışmanlığımı reddetti. Tezimde böylesine büyük, hatta yıldırıcı

olabilecek bir güçlkle karşılaştığımda, hocamın daima bizlere aşıladığı “inandıklarımız için mücadele gücü ve kararlılık” yoluma devamımı sağladı.

Türkiye'nin, film arşivciliği alanında, tek profesörü olan Sami Şekeroğlu dışında gidebileceğim bir danışman, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi dışında başvurabileceğim bir kurum yoktu. Prof. Sami Şekeroğlu, yalnız Türkiye'de değil, uluslararası alanda da tanınan bir uzmandı. Nitekim, araştırmalarım sırasında gördüm ki; Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'na (FIAF) üye olmak için başvuran Kültür Bakanlığı ve TÜRVAK'a, Prof. Sami Şekeroğlu'nun görüşü ve onayı FIAF tarafından şart konmuştur. O'nun koruduğu bu büyük mirası devralmaya hazırlanan genç kuşağın bir temsilcisi olarak, Hocamı, bu tezi ilk ağızdan aldığım bilgilerle yazmam gerektiğine güçlkle ikna edebildim. 1960'lı yıllardan bu yana dünyadaki film arşivleriyle gerek bir sinema tarihçisi gerekse bir arşivci olarak sürekli iletişim içinde bulunan Hocamın desteği kaçınılmazdı. Burada, benim ikna kabiliyetimden çok, Prof. Sami Şekeroğlu'nun Türk sinemaya duyduğu büyük sevgi ve gelecek kuşaklara olan güveninin etkili olduğunu biliyorum. Her zaman olduğu gibi, bireysel değil, kurumsal düşünerek; üzerinde taşıdığı 44 yılın yorgunluğu ve talihsiz bir kazanım izlerine rağmen bu tezin oluşmasına yardımcı oldu.

İhtiyacım olduğu her anda, herkese olduğu gibi bana da geniş yüreğinde yer veren; tüm elemenlarına, sinemamıza olduğu gibi öncelikle bir baba şevkati ve duyarlılığıyla yaklaşan Hocam, aslında benden ve yetiştirdiği tüm öğrencilerinden teşekkür değil, bu mirasın yılmaz bekçileri olmamızı, yalnız olumsuz yönlerini görerek değil, yapıcı eleştirilerle Türk sinemasına sahip çıkmamızı beklemektedir. Onunla çalışma şansını elde etmiş bir kişi olarak buna kesinlikle inanıyorum. Prof. Sami Şekeroğlu, lisans ve lisans üstü tüm derslerinde kitaplarda yazılı olanları değil, gerçek yaşamdan kesitleri, kendi deneyimlerini aktarmış ve öğrencilerinde belli bir dünya görüşünün oluşmasını sağlamıştır. Ben de onun öğrencisi ve asistanı olarak lafa değil, işe baktığımı en iyi bilenlerdenim.

Bu tezde öğrendiklerim ışığında ve Hocamın bize gösterdiği, doğruluğu 44 yıldır dimdik ayakta kalan bir Kurumun varlığıyla kanıtlanmış ilkeler doğrultusunda, Türk sinemasının korunması ve bizden sonraki nesillere aktarılması için çalışmak en büyük idealim olacaktır. Nitekim, geçmişte Prof. Sami Şekeroğlu'nun savunduklarının ve görüşlerinin karşısında olanlar, bugün kendisine Türk sinemaya ve eğitimine katkılarından ötürü, sinematografik mirasımızı koruduğu gerekçesiyle onur ödülleri vermektedir.

Kuramsal bilgileri uygulama alanlarında edinmemi sağlayan, bilgi ve deneyimini aktarırken Kurumun tüm olanaklarını bana sunan değerli Hocam Prof. Sami Şekeroğlu'na teşekkür ederim. Ayrıca, katkılarından ötürü Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Bölümü Öğretim Üyeleri Doç. Cem Odman, Doç. Alev İdrisoğlu, Doç. Asiye Korkmaz'a ve en önemlisi, genç yaşından beri Prof. Sami Şekeroğlu'na destek olan; bugünkü oluşumda büyük katkısı bulunan sekreteri Gülden Eruzun'a teşekkür ederim.

## ÖZET

Sinematografik mirasın korunması alanında izlenen bilimsel yöntemler ve politikaları inceleyen bu çalışma kapsamında sinemanın bir sanat ve toplumsal tarihe ışık tutan bir belge olarak değerinin, diğer sanat dallarına göre daha geç anlaşılmasının nedenleri sorgulanmış; dünyada ilk film arşivlerinin tarihçesi, Türkiye’de film arşivciliğinin gelişimi, ülkemizde ve dünyada sinematografik mirasın korunmasında karşılaşılan güçlükler ve oluşturulan politikalar ele alınmıştır.

Keşfinin hemen ardından, insanlık tarihini belgeleyecek, coğrafi sınırları ve kültürler arası farkları aşacak yeni aracın sinema olduğu sezinlenmesine karşın, filmler, 17. yüzyıldan bu yana kütüphaneler, müzelerde saklanan belgeler ve sanat eserleri gibi koruma altına alınmamıştır.

Sinemanın keşfi, görüntüye hareket kazandırma merakı ve bilimsel denemelere dayansa da; asıl çıkışı, filmlerin popüler bir eğlence aracı olarak ticari gösterimleriyle olmuştur ve sinematografik eserlerin değeri ticari başarılarıyla ölçülmüştür. Bu bakış açısı nedeniyle, sinemanın tarihe ve toplumsal yaşama ışık tutan bir sanat olarak değerlendirilmesi için uzun yıllar geçmesi gerekmiştir.

1910 yıllarında, sinemanın ticari potansiyelinin farkedilmesiyle, Lumiere Kardeşler, Türkiye’de dahil olmak üzere dünyanın çeşitli yerlerine, kameramanlar göndermiş ve birçok aktüalite filmi çekilmiştir. Bu filmler, sinemanın tarihi belgeleyebilecek bir araç olduğu ve saklanması gerektiği düşüncesini doğurmuş; ancak, o yıllarda, bir tartışmadan öteye gidememiştir.

1930’larda, sinemaya sesin gelmesi; sessiz filmlerin yapımcıları tarafından artık kazanç sağlamayacağı gerekçesiyle yokedilmelerine yol açmıştır. 7. sanatın eserlerine, resim, heykel gibi diğer sanat dallarından ayrı tutularak, hakettiği değerin verilmemesi karşısında, idealist sinema tutkunları, bireysel çabalarıyla ilk film arşivlerini kurmuştur. Bu girişimler sayesinde, sinemanın bir sanat ve ulusal



belleğimizin önemli bir bölümü olarak korunması, dolayısıyla gelecek kuşaklara aktarılması sağlanmıştır.

1938 yılında, dünyadaki ilk film arşivlerinden olan Reichsfilmmarchiv (Almanya), British Film Institute Ulusal Film Arşivi (İngiltere), New York Modern Sanatlar Müzesi Film Arşivi (Amerika), Cinémathèque Française (Fransa), film arşivciliği ve sinematografik mirasın korunması yolunda daha sistemli ortak çalışmalar yürütebilmek için Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nu (FIAF) kurmuşlardır. FIAF bünyesinde, kongrelerde ve çeşitli komisyonlarda yapılan çalışmalarla, meslek ilke ve kuralları belirlenmiş; film arşivciliğinin sorunlarına çözüm yolları aranmıştır. Ancak arşivcilerin, alanın geliştirilmesine yönelik tüm çabaları, sinematografik eserlerde sürekliliğin sağlanması için yetersiz kalmıştır. Kesin bir istatistik yapılamamakla birlikte, 1950 öncesi üretilen filmlerin büyük bir bölümünün yok olduğu sanılmaktadır.

Filmlerin kimyasal özelliklerinden kaynaklanan sorunlar, film arşivlerinin bilimsel yöntemlerle aşamadıkları bir kısır döngüye dönüşmüş; bu da, sinematografik mirasta büyük kayıplar verilmesine yol açmıştır. Film malzemesi üretilirken yapısında bulunan asit, zaman içinde ısı ve nem gibi dış etkenlerin de rol oynamasıyla kimyasal çözülmeye neden olmaktadır. Araştırmalar, filmlerde görülen bozulmanın geri döndürülemez nitelikte olduğunu göstermiştir.

Ayrıca, 1950 öncesi üretilen, nitrat tabanlı filmler, yine yapılarında bulunan kimyasal maddeler nedeniyle parlayıcı özellik taşımaktadır. Yanar tabanlı olarak da adlandırılan bu filmlerin arşivlerde saklanması önemli bir sorun olmuş ve dünyada büyük mal ve can kayıplarına yol açan birçok yangın yaşanmıştır.

Arşivlerde yaşanan bu sorunlar, filmlerin niceliğine karşın bütçe ve uzman sayısının yetersiz kalmasından ötürü katlanarak artmış ve tüm dünyada sinematografik miras yokolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır.

Güntümüzde, film arşivcileri tüm bu elverişsiz koşulları aşmak için çabalarken; dünyada sinematografik mirasa olan talep artmıştır. Filmlerin televizyon



gibi araçlarla yayınlanabilmesi, yalnız salonlarda değil VCD, DVD gibi formatlarda evlerde de izlenebilmesi, kısaca dağıtımının ve çoğaltma yöntemlerinin çeşitlenmesi ticari potansiyeline de yansımıştır. Böylece, sinematografik mirasın korunması, uluslararası platformda tartışılan bir dünya meselesi haline gelmiştir.

2001 yılında, Avrupa Devletleri, hukuksal ve kurumsal anlamda ortak bir davranışın hedeflendiği Avrupa Birliği'yle entegrasyon çalışmaları sürecinde, ulusal sinema mirasının gelecek kuşaklara aktarılması için en geçerli yol olarak görülen Avrupa Birliği Anlaşması'nı imzalamıştır. Anlaşmaya göre, her ülkede üretilen tüm filmler, tek bir kurumda yasal yaptırımla toplanacaktır.

Avrupa Anlaşması'yla, film arşivciliği tarihinde, 1930'lu yıllardan bu yana, gönüllü olarak sürdürülen derleme çalışmalarının dışında "zorunlu ya da yasal derleme" olarak adlandırılan yeni bir kavram ortaya atılmış; ancak yasa temel prensipleri açısından, gönüllü derlemeye farklı bir yaklaşım getirmemiştir. Hatta, derlenecek materyalin türü ve kapsamı birçok ülkede, yasanın doğasına aykırı uygulamalara yol açmıştır. Oysa, film arşivciliğinin kurumsallaştığı ilk yıllardan bu yana, bu alanda belli bir birikime sahip gönüllü derleme kurumlarınca, sinematografik mirasın korunması sağlanmış ve bu kurumlar sayesinde 7. sanatın eserleri bugüne aktarılmıştır.

Türkiye'de de, 1960'lı yılların başından itibaren, sinematografik eserler, Prof. Sami Şekeroğlu'nun kişisel girişimiyle gönüllü olarak koruma altına alınmış ve ülkemizin ilk film arşivi olan Kulüp Sinema 7 çatısı altında, ilk defa bilimsel yöntemlerle gelecek kuşaklara aktarılmak üzere saklanmıştır. Ulusal sinema mirası korunurken aynı zamanda Türk sinemasının geliştirilmesi ve geleceğinin hazırlanmasına yönelik kapsamlı ve bilinçli olarak tasarlanmış bir program yürütülmüştür. Böylece, ülkemizin ilk üniversiter düzeyde sinema eğitimi, ilk sinema müzesi'nin temelleri yine, ilk sinema kulübü olan Kulüp Sinema 7'de atılmıştır.

Günümüzde, arşivlerde yaşanan uzman sayısının yetersizliği, maddi olanaksızlıklar gibi sorunlar, sinema sektörüyle işbirliğine gidilmesini ve Devlet

politikaları oluşturulmasını zorunlu kılmaktadır. Ancak burada, altı çizilmesi gereken nokta, sanat eserlerinin geleceğinin, siyasi eğilimlerle belirlenmemesi gerektiğidir. Nitekim, ülkemizde ve dünyada, hükümetlerle birlikte değişen siyasi ideolojiler, sinematografik mirasta önemli kayıplar verilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda, kültür politikalarının, yaşanan deneyimlerden yola çıkarak, alanın uzmanlarınca hazırlanacak koruma stratejilerine dayandırılması en geçerli yol olarak görünmektedir.

**ANAHTAR SÖZCÜKLER:** Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi, sinematografik miras, film arşivi, koruma, yararlandırma, fikri haklar, zorunlu derleme, gönüllü derleme, nitrat film.

## SUMMARY

On this thesis the scientific methods and politics for protecting the cinematographic heritage are examined and interrogated why the value of the cinema which is very important for the history of art and social life was find out later than any of the other art branches. Also this work contains the history of the first film archives in the world, the progress of the film archive in Turkey, the difficulties people are facing for protecting the cinematographic heritage and the politics used for this.

Although it was known after the discovery of the cinema that this could be the tool which could document the history of the human being, to exceed the geographical limits and the cultural differences, since 17th century cinema was not protected like the other documents in library, museums or the art works.

Even the discovery of the cinema was find out with the curiosity for giving movements to the images and for scientific experiments, the real exit was measured with the commercial performance as a popular amusement and the value of the cinematographic works was measured with its commercial success. Because of this reason the cinema was evaluated as an art which gives a light to the history and the public live after many years.

In year 1910 after the commercial potential of the cinema was find out, the Lumière brothers sent all over the world including Turkey cameramen and made many newsreel. These films gave the idea that cinema is a tool which could document the history and should be kept forever but this idea was only discussed during these years and nothing more.

In year 1930 when the voice came to the cinema, the silent films were eradicated because the producers thought that there wouldn't be any commercially benefit anymore. Because people didn't give the real worth to the works of 7th art as painting or sculpture or the other branches of art, the idealistic admirers of the

cinema built their film archives with their individual efforts. With these interferences it was possible to carry over the cinema as an important part of our art and national memory to the future generation.

In year 1938 in order to work together more systematically for protecting the cinematographic heritage, Reichsfilmarchiv (Germany) who are one of the first movies archives on the world, British Film Institute National Film Archive (England), New York Modern Art Museum Film Archives (USA) and Cinémathèque Française (France) had established the International Federation of Film Archives (FIAF). In structure of FIAF, in the congresses and different commissions the rules and principals for the work were determined and they were looking for the solutions of the problems in film archives. But all the efforts of the archivist for improving the field was not enough for the continuously of the cinematographic works. Although a definite statistic could not be made, they thought that many of the movies produced before 1950 were destroyed.

The problems because of the chemical specifications of the film were turned of a vicious circle and this brought about big lost on the cinematographic heritage. While producing the film material the acid which is on its structure is having a chemical desolation because of the outside factors like heat and humidity. The researches showed that the defeat on the films could not be reparable.

Also the films based on nitrate produced before 1950 have because of their chemical structures flaming characteristics. These kind of films were also named as film flammable and to keep them in archives was a big problem and there were many fires with big lost of properties and lives because of this.

Because of the insufficient budget and experts and those problems in archives, the cinematographic heritage in whole world had the danger to be vanished. On our days the film archivist are trying to go over these inconveniences and in whole world the demand for the cinematographic heritage is increasing. The films can be watched on TVs and not only in salons but also as VCD or DVD at homes;

briefly, the increase on reproduction and distribution also has been reflected on commercial potentials. And so the protection of the cinematographic heritage has become a world problem which has been discussed on the international platforms.

In year 2001 the European Countries after the European Community while their integral working process which aims to have a common behavior on law and institutional basis have signed a European Community Agreement in order to find the best way for leaving the national cinematographic heritage to the future generation. According to the agreement all the films produced in each country will be gathered with sanction on one association.

Since 1930 film archivists are voluntarily working on collecting the films; after the European Agreement there was only a new concept as 'voluntary or legal deposit', but the law did not bring any principal changes other than voluntary deposit. Even the sort and the content of the material gathered, brought them to make contrary applications against the laws in many countries. However since the beginning of the film archives have been institutionalized the cinematographic heritage could be protected by the volunteers who have a special buildup in this field and so the works of the 7th of art could be carried over today.

In Turkey the cinematographic works have been taken under protection with the personal interference of Prof. Sami Şekeroğlu since 1960 and our first film archive has been kept under the roof of Club Cinema 7 so for the first time it will be possible to carry over the archive with the scientific methods to the future generation. While protecting the national cinema heritage they also work comprehensive and conscious on to develop the Turkish cinema and prepare for the future. In this way the first cinema education on university level, and the first cinema museum started again in Club Cinema 7.

On our days the insufficiency of the number of experts in archives and the financial impossibilities brought us in cooperation with the cinema sector and made the Government to develop new politics. But what we have to point here is that the

future of the art works should not be determined by the political inclines. As a matter of fact the changing ideological politics regarding the governments in our country and also in whole world brought us very important lost on cinematographic heritage. So the cultural politics according the experiences should be prepared by the experts in this field who will decide for the conservation strategies and this should be the best way to make it.

**KEY WORDS:** Mimar Sinan University Turkish Film&Television Institute, cinematographic heritage, film archive, conservation, access, autor's right, legal deposit, voluntary deposit, nitrate film.



## GİRİŞ

Auguste ve Louis Lumière Kardeşler'in halka açık ilk film gösterisini düzenledikleri "28 Aralık 1895", kaynaklarda sinemanın doğduğu tarih olarak yazılmaktadır. Oysa, sinema aracılığıyla kaydedilen ve gösterilen filmlerin topluma sunumu bu tarihten öncesine dayanmaktadır.

Lumière Kardeşler, 1895 yılında, fabrikalarındaki çeşitli çalışmaları ve aile yaşantılarından bazı kesitleri filme almışlardır. Fabrikadan çıkan işçiler ve işçilerin ardından çıkış kapısına doğru arabalarıyla ilerleyen patronların kaydedildiği, kapının görevli tarafından kapatılmasıyla son bulan ilk filmleri "Fabrika Çıkışı" ("Sortie de L'Usine") daha çok bir reklam filmi niteliğindedir <sup>1</sup>. Film, 22 Mart 1895'de Paris'te gerçekleşen, fotoğraf endüstrisinin gelişimi konulu konferansta ilk kez topluluk önünde gösterilmiştir. Aynı yıl, 10-12 Haziran tarihlerinde ise, Fransız fotoğraf şirketlerinin düzenlediği kongrede, Louis Lumière, katılımcıları Paris'in çeşitli yerlerinde görüntülemiş ve kayıtları aynı etkinlik kapsamında göstermiştir <sup>2</sup>.

Sinemanın doğuşu, bu bilgilere rağmen, ticari gösteriminin yapıldığı, 28 Aralık 1895 olarak kabul edilmektedir. Paris'te Grand Café Salon Indien'de gerçekleşen ilk seans, aynı zamanda sinemanın özel gösterimlerin ötesinde geniş bir izleyici kitlesiyle de buluştuğu, başka bir deyişle, yalnız bilimsel bir buluş olmaktan çıkarak toplumsallaştığı tarihtir. Bu yıllarda, Lumière'ler, toplumda ilgiyle karşılanan bilimsel bir buluştan gelir elde etmenin yollarını aramışlardır. Méliès gibi sinemacılarla, sinemanın bir sanat olarak algılanması yolunda ilk adımlar atılsa da, ticari bakış açısı değişmemiştir.

Sessiz sinema döneminde, yapımcı ve dağıtımıcılar, ilk gösterimden birkaç hafta sonra, depolamanın getirdiği finansal sorunlar nedeniyle, filmleri ikinci el eşyalar satan mağazalara veriyor veya dünyanın ücra köşelerinde gösterilmek üzere

<sup>1</sup> Georges SADOUL, *Histoire du Cinéma Mondial*, 19

<sup>2</sup> Jean MITRY, *Histoire du Cinéma (1895-1914)*, 73



satıyorlardı. Bu yıllarda, Harry Rowson adlı bir girişimci, sinema endüstrisinde amorsa büyük talep olduğunu fark ederek, filmleri bu amaçla satmak üzere New York'ta "Waste Utilisation Company" adlı bir şirket kurmuştur <sup>3</sup>. Örneklerden de anlaşılacağı gibi, sessiz sinema döneminde, filmler, gösterimin ardından, hurda olarak kullanılıyor ya da ticari değerini yitirmiş bir ürün olarak görülüyordu. Bu nedenle, dünya sinemasının sessiz döneminden günümüze dek ulaşan filmler, çok az sayıdadır.

Yalnız ticari özellikleriyle değerlendirilen filmlerin bir sanat dalı olarak kabul edilmesi için uzun yıllar gerekse de, belge niteliklerinin vurgulanması sessiz sinema dönemine rastlamaktadır. Nitekim, 1910 yıllarında, dünyada; Devlet adamları, önemli olaylarla ilgili birçok aktüalite filmi gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, I. Dünya Savaşı'na rastlayan bu dönemde, cephelerde çekilen savaş görüntüleri önemli bir yer tutmaktadır. Türkiye'de de, aynı dönemde, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin (1915) kuruluşundan sonra, çeşitli cephelere kameramanlar gönderilmiş; dönemin padişahı V. Mehmet Reşad'ın görüntüleri kaydedilmiştir <sup>4</sup>.

Filmlerin, tarihi tüm gerçekliğiyle yansıtan bir araç olduğu görüşü, bu görüntülerin de diğer belgeler gibi saklanması sağlayamamıştır ancak Staaten Film Central (1912, Kopenhag), Imperial War Museum (1917, Londra) gibi arşivlerin kurulmasında etkili olmuştur. Avrupa'da kurulan ilk belge film arşivlerinin, basılı dokümanları derleyen Devlet arşivlerinin devamı niteliğinde olduğu söylenebilir. Filmlerin, sanat eseri olmalarından ötürü saklanması ise, 1930 yıllarında, sinemada sesli dönemin başlamasıyla gerçekleşmiştir.

Sesin gelmesiyle, teknolojisi de gelişen sinema daha büyük bir izleyici kitlesine hitabetmeye başlamış; toplumsal ve ticari özellikleri daha da belirginleşmiştir. Sessiz dönemde önemli eserler verilmesine rağmen ancak 1930'lu yıllara gelindiğinde, ticari değerini yitirerek yokolmaya terk edilen sinema

<sup>3</sup> Stephen BOTTOMORE, "A Fallen Star: Problems and Practice in Early Film Preservation", 188

<sup>4</sup> Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin çektiği filmlerden günümüze ulaşanlar M.S.Ü Sinema-Televizyon Merkezi Film Arşivi'nde korunmaktadır.



klasiklerini saklama kaygısı doğmuştur. İlk film arşivlerinin kuruluşu da, aynı yıllarda, sinema sanatına değer verenlerin çabalarıyla gerçekleşmiştir. Sessiz dönemdeki kayıpların yinelenmemesine dikkat çeken sinema tutkunları, sanat değerleri de algılanmaya başlanan filmlerin bu özelliklerinden ötürü korunması gerektiğini savunmuşlardır.

Dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi, Türkiye’de, sinematografik mirasın korunması, Prof. Sami Şekeroğlu’nun kişisel çabalarıyla gerçekleşmiştir. Bu çabalar, “Kulüp Sinema 7” adıyla kurumsallaşarak (1962) film arşivciliği alanında ilk bilinçli çalışmaların başlangıcı olmuştur.

Film arşivciliği tarihi incelendiğinde, arşivlerin, genellikle ülke sinemasına ait ürünlerin fiziksel ve kültürel bir varlık olarak korunması için çalışan kurumlar olduğu söylenebilir. Türkiye’de ise, sinematografik mirasın korunmasının yanısıra uygulamalı sinema eğitiminin başlatılması, Türk sinemasına bilim ve sanat adamı yetiştirilmesi, sinema müzesi gibi çalışmalar gerçekleştirilerek dünyadaki örneklerden farklı bir oluşum sergilemiştir. Kulüp Sinema 7’nin kuruluşu, dönemin bazı aydın ve yazarlarınca reddedilen Türk sinemasına yaklaşımı bakımından da önem taşımaktadır. Bu koşullar altında, ülke sinemasına ve onun ürünlerine sahip çıkma sorumluluğuyla hareket eden Kulüp Sinema 7, sinemamızın öne çıkan örneklerinin değerlendirilmesine olanak tanıyacak entelektüel tartışma ortamını hazırlamıştır. Böylece, Türk sinemasının dünü korunurken geleceğinin de hazırlanması yolunda önemli aşamalar kaydedilmiş; sinemamıza bilinçli olarak tasarlanmış bir program dahilinde sahip çıkılmıştır.

İdealist ve özverili çalışmalarla korunan sinematografik eserler, bugün endüstri koluna dönüşen sinema sektöründe büyük bir potansiyel oluşturmaktadır. Televizyon kanallarının sayısının artması, eski filmlerin yeni teknolojilere aktarılması gibi olanaklar dünyada ve Türkiye’de bu mirasa olan ilgiyi arttırmıştır. Başka bir deyişle, geçmişte, ticari ömrünü tamamlayan sinematografik eserleri gözden çıkaran yapımcılar, bu kez kazanç elde etmek için arşiv filmlerine

yönelmiştir. Bugün, uluslararası platformda, UNESCO, Avrupa Birliği gibi oluşumlarda, sinematografik eserlerin korunması için hazırlanan politikalar da yine bu sürecin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Sinematografin icadından bu yana geçen sürede, önce buluş, daha sonra tarihi belge ve nihayet 7. sanat olarak tanımlanan sinematografik mirasın korunması da, ilginçtir; bu talebin artmasıyla birlikte bazı çevrelerde gündeme getirilmiştir. Sinematografik eserlerin geleceği, çoğunlukla ticari getirileri doğrultusunda belirlenmiştir. Oysa, resim heykel gibi sanat eserlerinin korunmasında aynı kaygıların temel etken olduğu söylenemez.

Filmleri, diğer sanat eserlerinden ayıran en önemli niteliklerden biri de, estetik değerlerin yanısıra korunması zor fiziksel ve kimyasal özellikler taşıyan teknik bir malzeme olmalarıdır. Korumayı gerçekleştirmek için büyük mekanlara, uzman elemanlara ve paraya ihtiyaç vardır. Yapımcılar, filmlere ticari açıdan bakarken; temel amacı sinematografik mirasın gelecek kuşaklara aktarılması olan film arşivleri, konuyu çeşitli yönleriyle ele almaktadır. Çok hassas ve dış etkenlere karşı dayanıksız olan bu malzeme, film arşivlerinde bilimsel yöntemler ışığında korunmaktadır. Ayrıca, filmlerin ticari özelliklerinin arşive geldikten sonra da devam etmesi nedeniyle film arşivciliğinin, gerek Fikir ve Sanat Eserleri Yasası'na, gerekse yapımcılarla imzalanan sözleşmelere dayanan hukuki yönü de bulunmaktadır.

Teknik ve estetiği, bilim ve sanatı buluşturan sinematografik eserlerde sürekliliğin sağlanması için geliştirilen yöntemler ve sinematografik mirasın korunması amacıyla oluşturulan ulusal ve uluslararası politikalarda, konunun tüm bu bakış açılarıyla ele alınması kalıcı çözümlere ulaştıracak bir yaklaşım olarak görünmektedir. Ancak bu alanda uygulanabilir politikalar oluşturmak için film arşivciliğinde yaşanan güçlüklerle tanık olmak; kısaca arşivlerde karşılaşılan sorunları yaşayarak öğrenmek gerekmektedir. Aksi halde, acil önlemler gerektiren gerçek sorunlar gözardı edilerek, bu mirasın geleceği tehlikeye atılabilecektir. Bugüne dek film arşivciliği alanında yapılan çalışmalar, sinematografik mirasın geleceğinin, çeşitli kurullarda ve toplantılarda görüşülerek üretilen politikalara değil;

uzmanların deneyimlerden yola çıkarak belirlenecek stratejilere bağı olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Tezin amacı da, öncelikle, tüm dünyada ve ülkemizde, yokolma tehlikesiyle karşı karşıya olan sinematografik mirasın korunması yolunda yapılan çalışmalarda, arşivlerin kuruldukları ilk yıllardan bugüne kadar yaşanan deneyimlere dikkat çekmektir. Bu çalışmada, henüz çok genç bir alan olan film arşivciliğinin dünyada ve Türkiye’de tarihçesi, 17. yüzyıldan beri varolan basılı eserleri saklama geleneğine rağmen, filmleri koruma bilincinin geç gelişmesinin nedenleri, sinematografik mirasın korunmasında izlenen bilimsel yöntemler ve oluşturulan politikalar araştırılmıştır. Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi Film Arşivi’nde yapılan çalışmalardan yola çıkarak, film arşivciliğinin sorunları incelenmiş ve çözüm önerileri getirilmiştir.

## 1. BÖLÜM

### DÜNYADA FİLM ARŞİVCİLİĞİNİN OLUŞUMUNA GENEL BAKIŞ

#### 1.1.Film Arşivinin Tanımı

Arşivler; en genel tanımıyla, sinematografik belge, eser toplayan, bakım-onarımını yaparak koruyan, gerekiyorsa filmleri restore ederek kopya üreten; bu film ve belgeleri, araştırma, eğitim veya kültürel amaçlarla ilgililerin kullanımına sunan bir devlet kurumu ya da özerk bir kuruluş veya bu kurumların bir bölümüdür. Film arşivlerinin esas amacı, sinematografik eserleri, gelecek kuşaklara aktarmak için öncelikle, bilimsel yöntemler çerçevesinde korunmasını sağlamaktır. Sinematografik eserleri, olanaklar ölçüsünde araştırmacılara ve topluma sunmak (yararlandırma) ise, koruma işlevinin doğal sonucudur. Arşivlerde yürütülen koruma ve yararlandırma çalışmalarının, birbirini tamamlayan bütünü parçaları olduğu bir gerçektir. Bu açıdan bakıldığında, yalnız film gösterileri yapan ancak korumaya yönelik bir çalışması olmayan, bir sinema salonu işletmesi gibi çalışan kuruluşların, bir dağıtımcinin deposunun, bir belediyenin ya da kişilerin bulundurdukları filmlerin “arşiv” olarak nitelendirilmesi doğru bir tanımlama değildir.

Film arşivlerinin, koruma ve yararlandırmanın yanısıra, sinema tarihi alanında danışmanlık yapmak, gösteriler düzenlemek gibi geniş bir etkinlik alanları vardır. Ayrıca, eski formatlar üzerinden işlem yapan arşivler, bu altyapıya sahip olmayan kurumlara teknik danışmanlık hizmeti de vermektedir.

Kütüphane, müze, arşiv gibi çeşitli doküman ve objeleri saklama, koruma amacı güden kuruluşların ortak özelliği, çok sayıda materyali belli bir model, bakış açısı ya da yöntem çerçevesinde ele almalarıdır. Film arşivlerini bu kuruluşlardan ayıran en önemli özellik, topladıkları materyallerin çeşitliliğidir. Bir kütüphanede, kitaplar, el yazmaları, haritalar gibi çeşitli türlerde dokümanlar olsa da, bunların

hepsi basılı eserlerdir. Müzeler ise, denizcilik müzesi, mumya müzesi, askeri müze gibi, belli temalarda objeler toplamakta ve korumaktadırlar.

Film arşivleri, esas olarak; basılı olmayan, toplumsal bir olaya tanıklık eden, kurumsal değer taşıyan görsel materyalleri ve/veya ulusal sinema mirasını oluşturan filmleri korumaktadır. Ancak, eserin yaratıcısı ve üretildiği ortamın koşullarıyla bağlantı kuran, film afişleri, lobiler, basın dosyaları, senaryolar, fotoğraflar, sinema aletleri de koleksiyonlarının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu çeşitlilik, film arşivlerinin tipolojisini belirlemeyi de güçleştirmektedir. Ancak, **Une Philosophie de l'Archivistique Audio-visuelle**<sup>1</sup> adlı kaynaktan yola çıkarak bir profil önerisi getirilebilir:

- **Kurumsal yapı:** Arşivler; büyük kuruluşların, kamu kurumlarının bir bölümü olabilecekleri gibi başlı başına bir kurum da olabilirler. Bağımsızlık düzeyleri, önceliklerinin belirlenmesi, uyguladıkları prosedürler ve politikalar, bağlı oldukları otoriteye göre değişmektedir. Ancak, bu veriler arasında doğru orantı olduğu söylenemez. Küçük arşivler tümüyle bağımsız ya da kağıt üstünde özerk görünen kurumlar, Devlet politikalarına ve önceliklerine bağımlı olabilmektedir.
- **Finans kaynakları:** Kültürel amaçlı çalışmalar yapan arşivlerin, ticari bir etkinlikleri olmadığından ekonomik yönden tümüyle bağımsız olmaları düşünülemez. Devletten destek almakta ya da başka yollarla kaynak sağlamaktadırlar. Devlet desteğinin yanısıra özel bağışlar toplayan, kendine özgü yöntemler uygulayan kurumlar da vardır. Arşivin ekonomik yapısı, izlediği politika ve önceliklerin tanımlanmasında belirleyici rol oynayabilmektedir.

---

<sup>1</sup> Ray EDMONDSON, *Une philosophie de l'Archivistique Audio-visuelle*, 15-16

- **Hizmet verdikleri kitle:** Arşivler; yapımcılar, sinemacılar, eğitim kurumları, kamu kurumları, özel kuruluşlar, öğrenciler, amatörler, sinemaseverler, televizyon kanalları, araştırmacılar gibi farklı kesimlere hizmet vermektedir.
- **Ulusal ya da bölgesel arşivler:** Kimi arşivler ulusal düzeyde yapımları saklarken kimileri de yalnız bir bölgenin yapımları üzerinde uzmanlaşmaktadır.

Film arşivlerinde saklanan materyalin, kurum çalışmalarının çeşitliliği ve kapsamı; aynı zamanda, bu belgelerin korunması ve topluma sunulmasını da güçleştirmektedir. Belgelerin niteliğine göre farklı yöntemler izlenmesi ayrıca, bunlara uygun teknik ekipman bulunması gerekmektedir. Film arşivlerinde, örneğin, kütüphanelerde olduğu gibi, araştırmacının bireysel olarak yapabileceği katalog taraması; belgelerden yararlanmak isteyenleri yönlendirmek için yeterli değildir. Kütüphanelerde kitapların sayfaları çevrilerek bazı bilgiler aranabilirken; film arşivlerinde, film malzemesini tanıyan, teknik araçları kullanabilen, sinema tarihi, dünya tarihi alanında bilgisi olan arşiv elemanları yardımıyla belgelerin içeriğine ulaşılabilir.

Film arşivlerindeki dokümanlar, basılı eserlerle karşılaştırıldığında, önyargı ve yanlış bilgilendirmeden kaynaklanabilecek yanlış yaklaşımlara yer vermeden tarihe tanıklık etmektedir. Bu nedenle de, diğer kaynaklar arasında tarihi ve toplumu en objektif biçimde yansıtan otantik belgeler olarak tanımlanabilirler. Filmler, örneğin, bugün artık bulunmayan bir sokak ya da çeşme, belli bir döneme ait giyim ve yaşam biçimi hakkında bize bilgi vermekte ve geçmişe ışık tutmaktadır. Tarihi ve sosyolojik araştırmalar, mimari restorasyon çalışmaları, geçmişte bir dönemi aktaran tiyatro eserlerinin sahnelenmesi gibi çalışmalarda; film arşivlerindeki görüntülere sıklıkla başvurulmaktadır. Bu özelliklerinden ötürü, Yeni Zelanda'da film arşivi, "Nga Kaitiaki O Nga Taonga Whitiāhua" yani "Işık Hazinesinin Bekçileri" olarak adlandırılmaktadır.

Film arşivlerinin anılan bu kuruluşlardan bir diğer farkı ise, bir yandan müzeler ve kütüphaneler gibi kültürel faaliyet gösterirken diğer yandan da, teknolojik gelişmeleri izlemek amacıyla sinema endüstrisiyle çok yakın ilişki içinde olmalarıdır. Arşivler, saklama ve koruma için uygun mekan, teknik donanım sağlayarak yapımcıların ihtiyaçlarına da cevap vermektedir. Bu bağlamda, kültür endüstrilerinin ve sinema sektörünün bir parçası olarak tanımlanabilirler.

Film arşivcileri, saklanan materyalin niceliği ve çeşitliliğinin yanısıra; kaynak yetersizliği, film malzemesinin dayanıksız ve çok hassas olması, teknolojinin hızla değişmesi gibi nedenlerle, her zaman kendilerini geç kalmış ve sıkışmış hissederler. Yapılacak işlerin tümü acildir ve kısa zamanda çok fazla iş yapılmak zorundadır. **Oysa, arşiv sözcüğü, halk arasında, tozlu raflar arasında kalmış, unutulmuş, terkedilmiş belgeler, objeler gibi, aslında arşivlerin dinamizmiyle hiç bağdaşmayan çağrışımlar yapmaktadır.** Özellikle film arşivlerinde, yararlandırma işlevinin yerine getirilmesinde yaşanan maddi ve teknik sorunlar, eleman sayısının yetersiz olması, arşivcilerle bu belgelerden yararlanmak isteyenler arasında gerilime neden olabilmektedir. Bu konu; “Sinematografik Mirasın Korunmasında Film Arşivciliğinin Sorunları Bölümü”nde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Film arşivciliğinde en temel sorunlardan biri, konuyla ilgili bilgi ve deneyime sahip yeterli sayıda uzman olmamasıdır. Dolayısıyla, dünyada ve ülkemizde, alanın ihtiyaçlarını kavrayabilecek ve çözüm önerileri üzerine araştırma yapabilecek kişiler oldukça sınırlı sayıdadır. Film arşivcileri, ilk arşivlerin kurulduğu 1930’lu yıllarda, genellikle kendi özel merakları nedeniyle deneyim kazanarak bu mesleği edinmiş kişilerdir. Bugün ise, yeni yetişen arşivciler, kurucuların bilgi ve deneyimlerini gönüllü olarak paylaşmasına dayalı bir eğitim almaktadır.

Müzecilik, kütüphanecilik gibi, alan bilgisi, yöntemi, teorisi ve terminolojisi olan, yani kısaca formasyon gerektiren bir bilim dalı olmasına karşın, dünyada, film arşivciliğiyle ilgili üniversiter düzeyde çok az sayıda branş veya sertifika programı bulunmaktadır. Güney Amerika’da, 1998 yılında, UCLA Film ve Televizyon Arşivi bünyesinde “Moving Image Archive Studies” adı altında, 3 yıllık eğitim sonunda



diploma veren bir program açılmıştır. Türkiye’de ise, yalnız Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi arşiv ve laboratuvarında, bu alanda uzmanlar yetiştirilmektedir. Ayrıca, Georges Eastman House, University of East Anglia Sinema Bölümü, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF), Avustralya Nouvelles-Galles du Sud Üniversitesi Dokümantasyon Enformasyon Bölümü ve Ulusal Film Arşivi’nin uyguladığı sertifika programları arşivcilik alanında eğitime örnek olarak gösterilebilir.

Özellikle 90’lı yıllardan sonra, görsel materyallerin kültürel miras içinde önemli bir yer edinmesiyle, bu belgelere olan talebin arttığı ve korunan dokümanların niceliği de göz önünde bulundurulursa, uzmanların sayısı ve işgücü daha da yetersiz kalmaktadır. Alandaki bu boşluk; belgelerin gerekli formasyona sahip olmayan kişilerin yönetimine geçmesi gibi arşivcilik adına büyük sakıncalar doğurabilecek niteliktedir. Ayrıca, yetişmiş uzman eksikliği, sinemayla ilgili çeşitli kurumlarda sorunların yeterince değerlendirilememesine yol açmaktadır.

Film arşivciliği, yalnız teknik bilgi ve kurama dayalı değil, meslek etiği gerektiren ve toplumsal sorumluluklar yükleyen bir alandır. Her şeyden önce, ticari beklentilerden bağımsız kültürel amaçlı bir çalışmadır ve ulusal sinema mirasını korumak, film arşivlerinin en temel görevidir.

Sinemanın yüzyılın sanatı olmasına ve filmlerin belge değerine rağmen; sinematografik eserler, belge filmlerin saklanması fikri ve koruma bilinci, diğer sanat eserleri, tarihi dokümanlarla karşılaştırıldığında oldukça geç gelişmiştir.

## 1.2. Filmlerin Korunmasına Yönelik İlk Girişimler

Her sanat dalında, sanatçılar, toplumun ve içinde yoğrulduğu kültürün etkileriyle yaratıcılıklarını ortaya koymaktadırlar. Bu nedenden ötürü, sanat eserleri, bir ulusun yaşadığı bunalımlar, zaferler, toplumsal ve politik çalkantıların izlerini taşımaktadır. Sanatların, toplumlar arası kültürel farklılıkları en iyi biçimde yansıtması da, bu özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Tüm dünyada, insan varlığına



egemen olan aşk, ölüm gibi ortak temalar, bu izler ışığında algılandığından; yaratıcılar benzer olayları kendi dünya görüşleri çerçevesinde çeşitli biçimlerde yansıtmaktadır.

Bugün, tarihin dönemlerine, insanlığın kültürel gelişimine dair saptamalar yapmak, ancak o dönemlerden günümüze kalan belgelerin ve sanat eserlerinin yorumlanmasıyla mümkün olmaktadır. Toplumlar, tüm bu belgeleri ve sanat eserlerini kuşaklar arası iletişimin sağlanması ve gelecek nesillerin geçmişte yaşananlardan ders alabilmesi için saklamışlardır. Dolayısıyla, geçmişin aynası olan belgeler geleceğin yaratılmasında önemli bir kaynak olmuştur. Yaratının, kültürel ve tarihsel gelişimin ürünü olan bu belge ve eserleri belli bir düzen içinde saklama, koruma ve ilgililerin kullanımına açma; dünyada, müze ve arşivlerin kurulmasını zorunlu kılmıştır. Sanat eserlerinin, resmi belgelerin arşiv ve müzelerde korunması fikri, yaklaşık 300 yıl öncesine dayanmaktadır.

17. - 18. yüzyılda, Orta Avrupa ülkelerinde az bulunan değerli taşlardan ve madenlerden yapılmış süs eşyaları, takılar, kullanım eşyaları koleksiyon tutkunları tarafından toplanmıştır. Bu merak, ilk müzelerin temelini oluşturmaktadır. Özel koleksiyonların kamuya ilk defa açılması, 1676 yılında Ashmolean Museum'u kuran İngiliz koleksiyoncu Elias Ashmoll'un girişimiyle gerçekleşmiştir <sup>2</sup>. Resmi belgelerin arşivlerde saklanması düşüncesi ise, 1789 Fransız Devrimi'ne dayanmaktadır. 1804 yılından başlayarak, devrime ait belgelerin yanısıra Devlet yazışmaları da saklanmıştır <sup>3</sup>.

Yüzyıllardır varolan dokümanları, sanat eserlerini saklama geleneğine ve insanların her alandaki bu duyarlılığına rağmen sinema ürünlerine bakış açısı ne yazık ki böyle olmamıştır. Kesin bir istatistik yapılamamakla birlikte, Amerika'da sessiz sinema dönemine ait filmlerin %80'i, 1950 yılından sonra üretilen filmlerin ise, %50'si kayıptır <sup>4</sup>. Avrupa kıtasında da, Amerika'da olduğu gibi, sinematografik

<sup>2</sup> "Müzecilik", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 1472

<sup>3</sup> Tülin AREN, Arşivcilik Problemleri ve Arşivcilik, 85

<sup>4</sup> John GIANVITO, Film Quarterly, 19

mirasın önemli bir bölümü kaybolmuş; 1920'li yıllarda üretilen filmlerin yaklaşık %70'i yokolmuştur. Bu oran eski demir perde ülkeleri, Doğu Almanya'da %40, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde ise yalnız %10'dur<sup>5</sup>.

Sinema, çağımızın sanatı olduğu gibi, aynı zamanda, dünyada yadsınamayacak bir güce sahip endüstri koludur. Ancak, diğer endüstri kollarıyla karşılaştırıldığında, üretime konu olan mal ya da hizmet değil; düşünce ve kültürel ürünlerdir. Sinema sanatındaki en önemli açmaz da budur. Sinema sanatçısı, gönül verdiği sanat dalında, yaratıcılığını ortaya koyarken aynı zamanda, ekonomik engelleri aşmak için çabalamaktadır. Sinematografik mirasta sürekliliğin sağlanamamasının temelinde, yine sinema sanatının bir endüstri kolu olarak algılanmasının yattığı söylenebilir.

Bugün, özellikle sessiz döneme ait filmlerin yokolmasının nedeni, 1930'larda sinemaya ses gelmesiyle birlikte sessiz filmlerin sektörde ekonomik gücünü yitmesidir. Yapımcılar, gösterimden sonra ticari özelliğini kaybeden filmleri saklamak için yatırım yapmak istememişler; depolama masraflarının yükünden kaçınmak için yoketmişlerdir.

1950 yıllarına kadar üretilen, daha sonra parlayıcı özelliği nedeniyle yasaklanan nitratların, gösterimden sonra kimyalarında bulunan gümüş maddesini elde etmek ve film yapıştırmaya yarayan solüsyon yapmak için satıldıkları da bilinen bir gerçektir. Prof. Sami Şekeroğlu eski sinema aletleri aramak için arkadaşıyla birlikte gittiği İstanbul Topkapı'daki pazarda, 10-12 yaşlarında küçük bir çocuğun yanında birçok 35 mm film kutusu olduğunu ve çocuğun filmlerin emülsiyonlarını kazıyarak içi asetonla dolu bir şişeye doldurduğunu görmüştür. Filmleri eriterek yapıştırıcı yaptığını anlamasına rağmen; film kutularının üzerindeki yazıları okumak için çocuğa yaklaşarak ne yaptığını sormuştur. O an yaşadığı şaşkınlığı ve heyecanı Prof. Şekeroğlu şu sözlerle ifade etmektedir:

<sup>5</sup> Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun (FIAF) 50. kuruluş yılında Fransa'da, 2 Haziran 1988'de *Humanité*'de yayımlanan "Le Muet Parlons-en" adlı makalede Federasyon Saymanı ve Toulouse Sinemateki Koruma Bölümü Sorumlusu Raymond Borde'la yapılan söyleşiden alınmıştır.

*“Birden ter bastı. Film ‘Atatürk’ün 4. Devre Nutku’ idi. Kutunun üzerinde aynen öyle yazıyordu. Çok heyecanlanmışım ama çocuğa belli etmemeye çalışıyordum. Önemsememiş bir tavırla kutuyu biraz yukarıdan yere attım. Kutu yuvarlandı; yakalayıp tekrar aldığıma yere koydum. Çocuğa, ‘bu filmleri bana ver. Benim küçük bir yeğenim var; o oynasın’ dedim. Çocuk ‘yok abi, olmaz. Ondan en az beşyüz liralık yapıştırıcı çıkar’ dedi. Pazarluğa başladık. İki yüz elli lira verip filmleri aldım. Çocuk heyecanla; ‘daha bizde çok var abi’ dedi. Bizi depoya götürdü ve babasını çağırmasına gitti. Ben bu arada 20-30 kutu filmi arkadaşım Prof. Önder Küçükerman’ın arabasının yırtık koltuklarını örten kumaşın altına atıvermişim. Çocukla babası geldi. Adam hep güçlük çıkartıyordu. Bizim ilgilendiğimizi anlamıştı. Ben arabanın içindekileri de geri alır korkusuyla ‘peki kalsın’ dedim. Aldığımız filmler, ‘Atatürk’ün 4. Devre Nutku’, Elia Kazan’ın ‘Viva Zapata’sı, Visconti’nin ‘Senso’sunun orijinal kopyası ve ‘Rocco ve Kardeşleri’nin düp negatifi idi.”<sup>6</sup>*

Prof. Şekeroğlu’nun yaşadığı bu olay, ülkemizde ve dünyada filmlerin gerek sanat eseri gerekse tarihi belge olarak değerinin anlaşılmasını göstermektedir. Oysa, sinematografin keşfiyle, 19.yüzyıldan itibaren, yaşamın kitaplara, resimlere yansıyan öznel gözlemlerine ek olarak gerçeğin mekanik bir biçimde yeniden üretildiği bir dönem başlamıştır. Lumière Kardeşler’in, 28 Aralık 1895’te Paris Grand Café Salon Indien’de gerçekleştirdiği ilk film gösterisinde, “Trenin Gara Girişi” büyük bir heyecan ve merak uyandırmıştır. Hiçbir tanıtım ve reklam olmamasına rağmen, ilk gösteriden üç hafta sonra, 120 seyirci alan salonda, her gün yaklaşık 2.000-2.500 kişi Lumière filmleri izlemiştir<sup>7</sup>.

Lumière filmlerinde, izleyiciyi çeken, yaprağın rüzgarla uçması, trenden çıkan buharın havada süzülmesi gibi duragan görüntülerde olmayan harekettir. Gösterilen ilgi karşısında, Lumière’ler, “Deniz”, “Aile Yemeği” gibi gündelik

<sup>6</sup> Prof. Sami Şekeroğlu, “I am opening the 2<sup>nd</sup> gathering year of the 4<sup>th</sup> Quarter of the Parliament!...” : A Nitrate Memory, 574-576

<sup>7</sup> Paris Belediyesi’nin düzenlediği “Louis Lumière’e Saygı” etkinliği çerçevesinde Belediye Başkanı Georges Contenot’nun 15 Haziran 1935’te Louis Lumière onuruna verdiği resepsiyonda yaptığı konuşmadan alınmıştır.

yaşamdan kesitler aktaran filmler çekmeye devam etmişlerdir. Sinemanın bu çıkışında, filmlerin ticari başarısının önemli bir rol oynadığı söylenebilir. O günlerde, Fransa’da, “tiyatro bileti 25 santimken, sinema biletleri 1 Franktan alıcı bulmuştur”<sup>8</sup>.

Robert-Houdine Tiyatrosu Müdürü sıfatıyla, Lumière’lerin ilk film gösterisine davetli olan Georges Méliès, o gün, sinemanın dünyada büyük yankılar uyandıracak bir icat olduğunu farketmiş ve tiyatrodaki kendisinin yaptığı çeşitli illüzyon gösterilerinin ardından film projeksiyonu yapmak için sinematografi satın almak istemiştir. Lumière’leri ikna edemeyince; Méliès bir kamera yapmanın yollarını araştırmış ve 5 Nisan 1896 yılından itibaren Robert-Houdine Tiyatrosu’nda kendisinin çektiği ve Lumière’ler gibi gündelik yaşamı yansıtan ilk filmlerini

göstermiştir<sup>9</sup>. Méliès’in sinema tarihindeki yerini belirleyen asıl unsur, yaratıcı kişiliği olmuştur. Lumière Kardeşler gibi, yalnız gündelik yaşamı bir kamera aracılığıyla filme almakla sınırlı kalmayan Méliès, tiyatrosunda çalışan aktörlerle, aile bireyleriyle, komşularıyla konulu filmler çekmeyi denemiştir. Jean Mitry, *Histoire du Cinéma*<sup>10</sup> adlı eserinde, “*Biri kamera yapmayı ve satmayı amaçlayan bir mucit, diğeri ise, bu kamera aracılığıyla gösteri yapma arayışında olan bir tiyatro adamıydı*” görüşüyle Méliès ve Lumière Kardeşler arasındaki farkı ortaya koymaktadır.

Lumière Kardeşler için sinema, yalnız ticari bir gelir kaynağını ifade etmektedir. Méliès’in, sinematografi satın almak için Lumière’leri ikna edememesinin temelinde de bu neden yatmaktadır. Lumière Kardeşler’in babası Antoine Lumière, sinematografin geçici bir moda olduğunu; getireceği kazançtan yalnız kendilerinin yararlanmak istediklerini söyleyerek satmayı reddetmiştir. Sonuç olarak, Antoine Lumière, haklı çıkmış; sinematografin bir yıl içindeki getirisi,

<sup>8</sup> <http://www.cinema-francais.net/2812.html>

<sup>9</sup> Sinemanın 70. yılı nedeniyle “Les Amis de Georges Méliès” (Méliès Dostları) tarafından Fransız Dışişleri Bakanlığı’nın katkılarıyla hazırlanan kitapçıktan alınmıştır.

<sup>10</sup> Jean MITRY, *Histoire du Cinéma (1885-1914)*, 94

Méliès'in önerdiği miktarın yüz kat üzerinde olmuştur. Halkın sinematografa olan ilgisi ise, 18 ay sonra kaybolmuştur <sup>11</sup>.

Bugün Méliès'le birlikte sinemanın sanat olduğu görüşü kabul edilse de, sinema, keşfinden hemen sonra, merak ve ilgi uyandıran popüler, karlı bir eğlence aracı olarak görülmüş; resim, heykel gibi dalların yanında bir sanat olarak algılanmamıştır. O dönemde, sinema, mekanik bir buluştur ve "ardışık resimlerin projeksiyonu" olarak tanımlanmıştır. Ancak, ilk gösterimden itibaren ticari yönüyle ön plana çıkmış ve zaman içinde dünyanın en büyük endüstri kollarından birine dönüşmüştür <sup>12</sup>.

Sinemanın keşfinin ardından, gazetelerde yer alan haberler, sinemanın henüz içeriği tanımlanamayan bir buluş olduğunu göstermektedir. 17 Ekim 1896 tarihli "The Era" gazetesinde çıkan bir habere göre, "*film bir gravür değildir, bir kitap değildir vb. tanımlamalar yapılmıştır. Herkes ne olmadığını söylemesine karşın hiç kimse ne olduğunu belirtmemiştir*".

Yine aynı döneme ait gazetelerde, sinemanın popüler bir eğlence aracı olarak algılandığı; diğer sanat dallarının yanında küçümsendiği görülmektedir. 20 Şubat 1897 tarihli Westminster gazetesinde, "*hareketli fotoğrafların Dürer, Rembrandt gibi büyük ustaların koleksiyonlarının yanında yer almaması gerektiği ve bu görüntülerin ancak müzikhollere giden topluluğa hitabedebileceği*" yazılmıştır <sup>13</sup>.

Prof. Sami Şekeroğlu, Türkiye'nin kültür ve sanat merkezi olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde, geçmiş dönemde, sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edilmediğine, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi hocaların, 7.sanatın Akademi bünyesinde yer almasına karşı çıktıklarına dikkat çekmektedir.

<sup>11</sup> Georges SADOUL, *Histoire Générale du Cinéma les Pionniers du Cinéma (De Méliès à Pathé) 1897-1909*, 16

<sup>12</sup> C.W Ceram, *Archaeology of the Cinema*, 46

<sup>13</sup> Fransız Ulusal Sinema Merkezi CNC'nin Yasal Derleme ile ilgili olarak hazırladığı dokümanlar arasında yer alan "Aperçu Historique (et) Dépôt Légal et Cinéma" (Tarihsel Yaklaşım: Yasal Derleme ve Sinema) adlı rapordan alınmıştır.

Bugün, dünyada, sinema endüstrisinin merkezi olan Amerika'da da, sinemaya bakış açısı, Avrupa'da ve Türkiye'de olduğundan farklı değildir. New York Modern Sanatlar Müzesi'ni 1929 yılında kuran ve ilk Müdürü olan Alfred Barr, müzenin tanıtım broşüründe, ticari ve endüstriyel bir sanat olan sinemanın; resim, heykel gibi diğer sanat dalları arasında hakettiği yeri alması gerektiğini yazmış; mütevelli heyeti ise, müze kurulana dek broşürün yayımlanmaması, bu görüşün alışılmışın çok dışında olduğu konusunda kendisini ikna etmeye çalışmıştır <sup>14</sup>. 1932 yılında Alfred Barr, Modern Sanatlar Müzesi'nin "The Public as Artist" adlı broşüründe, sinemayla ilgili şu değerlendirmeyi yapmıştır:

***"20. yüzyıla özgü en büyük sanat (sinema) bunu değerlendirebilecek birikime sahip Amerikan halkı tarafından bilinmemektedir"*** <sup>15</sup>.

Sinema, keşfinden hemen sonra bir sanat dalı olarak tanımlanmasa da, belge değerlerinin anlaşılabilmesi ve basılı eserleri saklama geleneğine rağmen koruma bilincinin oluşmaması oldukça şaşırtıcıdır. Ticari başarı elde edememiş, en kötü kalitede film dahi çekildiği dönemin beğenilerinin, yaşam biçiminin, modasının, politikalarının değerlendirilmesinde önemli bir ölçüttür. Yalnız bu neden bile, sinematografik eserlerin korunması için yeterlidir. Lumière'lerin filme aldığı, örneğin "Fabrika Çıkışı", 1895 yılında gerçekleşen bir olaya tanıklık etmektedir ve aynı aya ilk ayak basan insanın görüntüleri gibi tüm zamanlar için yalnız bir kere gerçekleşmiştir. Bu kayıtlar, gelecekte yapılacak araştırmalar için diğer basılı ve görsel belgeler gibi birinci derecede önem taşımaktadır.

Uluslararası alanda, koruma bilincinin oluşması için sinemanın keşfinin üzerinden neredeyse yüzyıl geçmesi gerekmiştir. Ancak, sinematografik eserlerin elektronik görüntü aracılığıyla ticari malzeme olarak yeniden değerlendirilebileceği anlaşıldığı zaman koruma ve film arşivciliği önem kazanmıştır. Nitekim, 1950'li yıllarda dünyada televizyonun yaygınlaşmasından sonra eski filmler gündeme gelmiş; günümüzde kablolu yayın, uydu ve internet gibi araçlar ise, yapım

<sup>14</sup> Bruce HENSON, "Iris Barry: American Film Archive Pioneer", 4

<sup>15</sup> A.g.m.



şirketlerini eski filmleri yoketmek yerine tekrar piyasaya sürmek için saklamaya yöneltmiştir.

Prof. Sami Şekeroğlu, Türkiye'nin ilk sinema kulübü olan, Kulüp Sinema 7'yi kurduğu yıllardan başlayarak, yapımcıların ticari bakış açısını sinema ürünlerinin gelecek kuşaklara aktarılması için bir yöntem olarak değerlendirmiştir. Nitekim, yapımcılarla tek tek görüşerek, gelecekte, çektikleri eski filmlerden yeniden kazanç sağlayabilecekleri konusunda ikna etmiş ve böylece, Türk sinemasının ürünlerinin arşivde korunmasını sağlamıştır \*. Bu yoldaki ikna çabalarını Prof. Sami Şekeroğlu şu sözlerle dile getirmektedir:

***“Türk sinemacısı filmlerin yapımı için masrafları elinden geldiğince kısımaya çalışıyor. Zaten filmi, işletmeciye, ham film satana, laboratuara, hatta oyunculara borçlanarak yapabiliyordu. İkinci filmi yapıp yapamayacağını bile garanti edemiyordu. Düşündüm ki bu benim için bir fırsattır. ‘Filmlerinizi parasız koruyacağım. Karşılıksız bakım onarımını yapacağım ve gelecek kuşaklara ulaştırmak için arşiv oluşturacağım. Gelecekte bu filmler değerlendirilecek; televizyonlara satacaksınız. Şimdi kiloyla satacaksınız. Elinize küçük paralar geçecek ama gelecekteki büyük kazançlarınızı kaybedeceksiniz. Toplum, gelecek kuşaklar bu filmleri göremeyecekler. Tarihsel, kültürel filmler, ayakkabı bağcığına, birkaç kurusluk gümüşe kurban edilecek’ diye birçok kişiyle, değişik şekillerde ikna çalışmaları yaptım. Arşiv, o çalışmamın ürünüdür.”***

Dünyada, bilinçli bir koruma amacı taşımada da, yapım şirketlerinin filmleri saklamaya yönelik bazı girişimleri olmuştur. 1907-1914 yılları arasında Fransa’da üç yapımcı, Gaumont, Pathé ve Lux korsanlıkla mücadele amacıyla filme aldıkları senaryolardan iki kopyayı ve filme ait 30 kare fotoğrafı derlenmesi için Fransa

\* Kulüp Sinema 7, 1962 yılında, Prof. Sami Şekeroğlu tarafından kurulmuştur. Film arşivciliği ve sinema alanında yürüttüğü yaygın / örgün eğitim faaliyetlerinin gelişmesiyle Kulüp Sinema 7, önce Türk Film Arşivi, daha sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi’ne ve Sinema-Televizyon Enstitüsü’ne dönüşmüştür. Bugün, MSÜ Sinema-Televizyon Merkezi adı altında faaliyetlerini sürdüren Kurumun, sinematografik mirasın korunması alanındaki çalışmalarına “Türkiye’de Sinematografik Mirasın Korunması” bölümünde yer verilecektir.

Ulusal Kütüphanesi'ne (Bibliothèque Nationale de France) vermişlerdir. Bu fotoğraflar, halen Ulusal Kütüphane'de korunmaktadır <sup>16</sup>.

Amerika'da bilinen ilk koruma örneği ise, 1914 yılında, Columbia Üniversitesi'nin Famous Player's yapımeviyle işbirliği çerçevesinde gerçekleşmiştir. Üniversite, yapım şirketinden, eleştiri derslerinde kullanılmak üzere ürettikleri filmlerin bir kopyasını saklamayı talep etmiştir. 1920'lerin sonunda, University of Southern California ve Academy of Motion Pictures and Arts and Science filmlerle ilgili senaryo, afiş, kitaplar toplamış ancak filmlerin saklanması için herhangi bir çalışma yapmamıştır <sup>17</sup>.

Sinematografik eserlerin, müze ve ulusal kütüphanelerde saklanmamasının tek nedeni, yalnız sanat değerinin anlaşılabilmesi değil; aynı zamanda, 1950 öncesi üretilen nitrat tabanlı filmlerin parlayıcı özelliğe sahip olmasıdır. Amerika'da Library of Congress, örneğin, 1896-1921 yılları arasında, yangın tehlikesine karşı, filmlerden alınan karelerin, kağıt üzerine basılması koşuluyla depolamayı kabul etmiş ve 3000 film den oluşan bir koleksiyona sahip olmuştur. Benzer bir uygulama, Fransa Ulusal Kütüphanesi'nde de yapılmıştır. 1924-1925 yılları arasında, ilk defa kağıt dokümanlar dışında belgelere de zorunlu derleme getirilmiş; fotoğraflar ve ses kayıtları saklanmıştır. Ancak nitrat yangınları nedeniyle, Ulusal Kütüphane, filmleri derlememiştir. Amerika'da olduğu gibi, her film den 30 kare fotoğraf, kağıt üzerine aktarılarak saklanmıştır. 1925'te Fransa'da yürürlüğe giren Fikir ve Sanat Eserleri Yasası'na göre; yasal derleme, eser sahibi haklarının vazgeçilmez koşulu olmasına karşın, Ulusal Kütüphane yönetimi, basılı eserleri kapsayan yasanın nitrat tabanlı filmlere uygulanması için herhangi bir girişimde bulunmamıştır <sup>18</sup>.

Sinematografik eserlerin, sanat değerleri için korunduğu bir arşiv kurma düşüncesi, uzun yıllar işlerlik kazanmasa da, sinemanın ilk yıllarında, filmlerin, belge değerlerinden ötürü saklanmasını savunanlar olmuştur. Bu düşüncenin

<sup>16</sup> "Gaumont et Pathé Deux Sociétés centenaires à la Recherche de Leur Patrimoine", 25

<sup>17</sup> Bkz. (14) HENSON, 4

<sup>18</sup> Bkz. (13)



öncülerinden biri, 1898'de Paris'te "Une Nouvelle Source de L'Histoire" (Tarihin Yeni Kaynağı) adıyla yayımladığı manifestoda, film arşivlerinin kurulması için çağrıda bulunan Polonyalı fotoğrafçı ve kameraman Boleslow Matuszewski'dir. Matuszewski, tarihin canlı tanıkları olan filmlerin de arşivlerde diğer belgeler gibi saklanması ve sürekli korunabilmeleri için politikalar geliştirilmesi gerektiğini dile getirmiştir. O dönemde dünyanın birçok ülkesinde tarihi belgeler olarak kabul edilen aktüalite filmleri ve röportajlar çekilmesine rağmen Matuszewski'nin bu düşüncesi hayata geçirilememiştir <sup>19</sup>.

Filmlerin korunmasına yönelik bir diğer girişim ise, yine Fransa'da banker Albert Kahn tarafından gerçekleştirilmiştir <sup>20</sup>. Sanatsever ve idealist bir kişiliğe sahip olan Kahn, toplumların, kendi ülkelerinin yanı sıra dünya devletlerini de tanınmasıyla barışın sağlanabileceği fikrinden hareketle, 1909-1931 yılları arasında "Les Archives de la Planète" (Gezegenin Arşivi) olarak adlandırdığı; 170.000 metre film ve 72.000 fotoğrafın yer aldığı bir koleksiyon oluşturmuştur. Koruduğu filmler, kendisinin finanse ettiği, Türkiye'de dahil olmak üzere, dünyanın çeşitli ülkelerinde gerçekleştirilmiş röportajlar ve aktüalite filmleridir. Bugün, Kahn'ın koleksiyonu, kendi adını taşıyan bir müzede, Boulogne'da korunmaktadır.

Bundan kısa bir süre sonra, 1912 yılında yine tarihi dokümanları korumak amacıyla Kopenhag'ta Staaten Film Central kurulmuştur. Bunun yanı sıra, dünyada bu dönemde askeri, dini ve eğitsel gibi belli amaçlara yönelik filmleri saklayan Devlet kuruluşları vardır.

1915'te kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin (MOSD) ordunun elinde olması ve malzemenin demirbaş olarak saklanması esassından hareket edilirse; o dönemlerde, Türkiye'de de, birçok belgenin bu Kurum eliyle günümüze ulaşmasının sağlandığı söylenebilir.

<sup>19</sup> Sam KULA, "History and Organization of Moving Image Archives" (International Council of Archives ICA bünyesinde, 1980'de Londra'da gerçekleşen kongrede sunulan adlı bildirden alınmıştır)

<sup>20</sup> <http://www.sdv.fr/judaisme/perso/akahn.htm>

I. Dünya Savaşı yıllarında, yine Devlet eliyle, Londra'da kurulan (1917) ve savaşa ait dokümanları saklayan Imperial War Museum, bu oluşumlardan farklı bir yaklaşım sergilemiştir<sup>21</sup>. İlk film arşivleri kurulmadan yaklaşık 15 yıl önce, Müze Müdürü Charles Foulkes, diğer belgelerle birlikte filmlerin de tarihi dokümanlar olarak saklanması gerektiğini savunmuştur. Müzenin film arşivi sorumlusu, Edward Foxen Cooper, 1919 yılında, uzun vadeli koruma programları oluşturmak amacıyla Kodak'la işbirliği yapmış ve arşiv kopyaları basılması için bütçeden önemli bir pay ayrılması gerektiği konusunda müze yönetimini ikna etmiştir. Bugün, film arşivciliği alanında çok bilinen bir yöntem olan, negatiften arşiv kopyalarının basılması işlemi, o yıllarda çok önemli bir adımdır. 1920'de Imperial War Museum bünyesinde iki koruma odası ve küçük bir gösteri salonu hazırlanmış; korumadan sorumlu elemanlar alınmıştır.

1930'lu yıllarda sinemada yaşanan teknolojik gelişmeler ve sesin gelmesiyle, ticari özelliklerini yitiren sessiz dönem filmleri yokolmaya terk edilmiştir. Bu duruma sinema tutkunları tepki göstermiş; sanat-edebiyat ürünlerini koruyan müzeler ve kütüphanelerle benzer bir görev üstlenecek film arşivlerinin kurulması artık kaçınılmaz olmuştur. Nitekim, sessiz dönem filmlerinin saklanması fikri, sinema ürünlerini gelecek kuşaklara aktarmak üzere saklayan ilk arşivlerin kurulmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu girişimler, gelecekteki film arşivlerinin temelini oluşturmaktadır.

Dünyada ilk film arşivi, 1933 yılında Stokholm'de, İsveç Akademisi Teknik Müzesi bünyesinde kurulan Svenska Filmsamfundet'tir. Arşivin kurucusu, aynı zamanda İsveç Sinema Akademisi'ni de kuran, sinema eleştirmeni Bengt Idestam-Almquist'tir. Idestam-Almquist, İsveç sinema endüstrisinin ürettiği tüm filmlerin saklanması gerektiği görüşünü savunmuştur. Ancak, kuruluşundan sonra, arşiv maddi kaynak yetersizliğinden kapatılma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. İsveç

<sup>21</sup> Film and Video Archive Handbook, Imperial War Museum, 1

Akademisi Teknik Müzesi Müdürü Tornsten Althin, 1938 yılında, filmleri müzede koruma altına alarak koleksiyonun dağılmasına engel olmuştur <sup>22</sup>.

1935 yılında ise, II. Dünya Savaşı yıllarına dek, en zengin ve en iyi donanıma sahip arşiv olan Reichsfilmarchiv (Almanya), İsveç Film Arşivi'nin kuruluşu gibi kişisel bir çabanın ürünü olarak değil, Devlet eliyle kurulmuştur. O dönemde, arşivin asıl amacı nazi propagandası yapmaktır. Devlet tarafından kurulan bir kurum olmasına rağmen, birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi, Almanya'da da, sinemasever entelektüeller, sinemacılar ve film eleştirmenleri sinema sanatının korunması için arşiv kurulması fikrini gündeme getirmiş ve sinema kulübü Volksfilmverband bu fikir hareketinin yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Ancak Reichsfilmarchiv'in kuruluşu, dönemin propagandadan sorumlu Bakanı Joseph Goebbels'in girişimiyle olmuş, arşiv yönetimi ise, Almanya'da sinema salonları işleten Frank Hensel'e bırakılmıştır. 1937'den sonra Kurumun müdürlüğüne Nazi Partisi üyesi Richard Qvass getirilmiştir <sup>23</sup>.

1917 yılından itibaren ordunun sinema ve fotoğraf birimi tarafından çekilen filmler, Almanya'ya savaşta manevi destek vermek üzere kurulan ünlü yapım şirketi U.F.A'nın gerçekleştirdiği propaganda filmleri, Oskar Messter, Walter Jerven gibi kişilere ait özel koleksiyonlar ve sinema endüstrisinin sağladığı kopyalar film arşivinin temelini oluşturmuştur. Reichsfilmarchiv'in filmlerinin büyük bölümü, II. Dünya Savaşı sırasında, Rusların ve İngilizlerin saldırıları sırasında yok olmuştur. Saldırlardan geriye kalan filmlere ise, politik nedenlerden ötürü Amerikalılar ve Ruslar el koymuştur. Böylece, Federal Almanya'nın o döneme kadar olan sinematografik mirası savaşın ve bazı politik görüşlerin kurbanı olmuştur. Arşivin savaş sırasında dağılmasından sonra 1954 yılına dek film arşivleme çalışmaları yapılamamıştır. 1952'de, Berlin'de kurulan Bundesarchiv bünyesinde, ancak bu tarihten itibaren filmler koruma altına alınmıştır. Demokratik ve Federal Almanya'nın yeniden yapılanma sürecinde, Reichsfilmarchiv'in, Nazi döneminde çekilen aktüalite filmleri ve dokümanterlerden oluşan koleksiyonu Bundesarchiv-

<sup>22</sup> Patrick OLMETA, *La cinémathèque Française de 1936 à Nos Jours*, 64

<sup>23</sup> A.g.k., 65

Filmarchiv'a devredilmiştir. Yine, bu dönemde, Staatliche Filmarchiv'ın film koleksiyonu da Bundesarchiv-Filmarchiv'la birleştirilmiştir <sup>24</sup>.

1935 yılı, film arşivciliği tarihinde, bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. Bu dönemde, Avrupa ve Amerika'da ilk büyük film koleksiyonlarının yer aldığı arşivler; sinematografik eserlerin korunması için çalışmalara başlamışlardır. 1935'te New York'ta Museum of Modern Arts bünyesinde film arşivi kurulmuş ve halka açık ilk düzenli film gösterileri gerçekleştirilmiştir. Film Arşivi Müdürü Iris Barry, Amerikan sinemasının geçmişteki kayıplarının tekrarlanmaması için Hollywood'taki film şirketleriyle temasa geçmiş, ticari rekabete girmeden, kopyaların arşivde saklanması konusunda yapımcıları ikna etmiştir. O dönemde, Barry; Warner Bross, Twentieth Century-Fox, Walt Disney gibi şirketlerin sessiz sinema dönemine ait filmlerini, saklamak ve kültürel amaçlı gösterilerde kullanmak üzere koruma altına almıştır <sup>25</sup>.

Yine 1935'te, Londra'da, British Film Institute bünyesinde, dünyanın en büyük film arşivlerinden biri olan, National Film Archive (NFA) kurulmuştur. Kurucusu, Ernest Lindgren'in arşivciliğin sorunları üzerine yaptığı çalışmaların, meslek ilkeleri ve koruma yöntemlerinin oluşturulmasına önemli katkıları olmuştur. Genç arşivcilere destek olan Lindgren, Prof. Sami Şekeroğlu'na da yardım etmiştir.

1936 yılında, Cineteca Milanese adıyla kurulan İtalyan film arşivinin kökeni, sinemasever bir genç olan Mario Ferrari'nin koleksiyonuna dayanmaktadır <sup>26</sup>. Ferrari, 1930'lu yılların başında, yapımcı ve dağıtımcıların depolarında terkedilen sessiz filmleri toplamaya başlamış ve evinde saklamıştır.

Bugün Museo del Cinema Collezioni della Cineteca Italiana müzesinde korunmakta olan Ernemann Werke marka projeksiyon aletini satın alan Ferrari, evini küçük bir sinema salonuna dönüştürmüştür. Film gösterilerini, o günlerde Politecnica

<sup>24</sup> Bundesarchiv- Filmarchiv Müdürü Dr. Wolfgang Gogolin'le yapılan yazışmalar ve Dr. Gogolin'in 4 Mayıs 2000'de "Focal France" tarafından Paris'te düzenlenen konferansta gerçekleştirdiği söyleşiden alınmıştır.

<sup>25</sup> Bkz. (14) HENSON, 19

<sup>26</sup> Cinemateca Milano'dan Roberto Dellatore ile yapılan yazışmalar ve <http://www.cinetecamilano.it/appunti.html> adresinde yer alan bilgiler ışığında yazılmıştır.

Üniversitesi'nde mimarlık öğrencisiyken, daha sonra İtalyan sinemasının iki önemli ismi olan, arkadaşları Luigi Comencini ve Alberto Lattuada'yla birlikte hazırlamıştır.

1935 yılında, Ferrari, koleksiyonunu genişletmek için Gruppo Universitario Fascista Sinema Bölümü Başkanı Renato Castellani'ye başvurarak Das Cabinet Der Dr. Caligari (Robert Wiene), The Kid (Charlie Chaplin) gibi filmler satın almıştır. Bu çalışmaların sonucunda, İtalya'nın ilk arşivi Cineteca Milanese kurulmuştur (1936). 1938 yılında Ferrari'nin ölümünün ardından, koleksiyonu Alberto Lattuada devralmış ve Griffith, Wegener, Renoir, Lang gibi dünya sinemasının önde gelen yönetmenlerinin filmleriyle zenginleştirmiştir.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, film arşivinin düzenlediği gösteriler ve yayımladığı dergi büyük ilgi görmüştür. Dönemin Belediye Başkanı Antonioni Greppi'nin desteğiyle, arşiv olanakları genişletilmiş ve 3 Nisan 1947'de l'Associazione Cineteca Italiana adını almıştır. Alberto Lattuada ve Luigi Comencini arşiv yönetimindeki görevlerini sürdürmüşlerdir.

1936 yılında, Fransa'da, yönetmen Georges Franju, Henri Langlois, sinema yazarları Jean Mitry ve Paul- Auguste Harlé'nin çabalarıyla Cinémathèque Française kurulmuştur <sup>27</sup>.

1938 yılında, Belçika'da, yine dünyanın ilk büyük film arşivlerinden olan Cinémathèque Royale'i sinema tutkunları André Thirifays, Henri Storck ve Paul Vermeulen kurmuşlardır <sup>28</sup>.

1936 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi Film Arşivi kurucularının çıktığı dünya turu sayesinde, müze, önemli sinema okullarının filmlerine sahip olmuştur. Bu yolculuk sırasında Modern Sanatlar Müzesi, British Film Institute ve Cinémathèque Française arasında oluşan işbirliği sayesinde, Cinémathèque

<sup>27</sup> Bkz. (22), OLMETA, 36

<sup>28</sup> Belçika Cinémathèque Royale'in 50. kuruluş yıldönümü nedeniyle basılan broşürden alınmıştır.

Française; Amerikan ve İngiliz sinemasının örneklerini salonlarında gösterme olanağı bulmuştur. Böylece, dünyadaki film arşivleri arasında iletişim sağlanmış; sürekli ve resmi ilişkiler kurulması yolunda adımlar atılmıştır.

### 1.3. Sinematografik Mirasın Korunmasında Örgütlenme Çabaları: Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF)\*

Dünyada kurulan film arşivlerinden dördü, Reichsfilmarchiv, New York Modern Sanatlar Müzesi Film Arşivi, British Film Institute Ulusal Film Arşivi, Cinémathèque Française, 1938 yılında Paris'te biraraya gelerek Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu FIAF'ı kurmuşlardır. New York Modern Sanatlar Müzesi'nden Avrupa'ya film bulmak için gelen Iris Barry ve John Abbott, burada Frank Hensel (Reichsfilmarchiv, Berlin), Henri Langlois (Cinémathèque Française, Paris) ve Olwen Vaughan (British Film Institute, Londra) ile karşılaşmış; böylece Federasyonun ilk tohumları atılmıştır.

1995 yılında, Madrid Kongresi'nde Federasyon Başkanı seçilen Ivan Trujillo Bolio'ya göre, *“Lumière Kardeşler, Edison, Friese-Green ve Skaladanowsky Kardeşler gibi sinemayı keşfeden ve öncülerinin yaşadığı ülkelerdeki arşivlerin biraraya gelerek Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nu kurması doğaldır”*<sup>29</sup>

Bu dört arşivin katılımıyla gerçekleşen ilk kongrede; kuruluş aktı imzalanarak (17 Haziran 1938), bugün halen FIAF kuralları arasında yer alan temel ilke belirlenmiştir: *“Filmlerini ticari amaçlarla kullanan tüm kurum ve kuruluşlar Federasyonun dışında tutulacaktır.”*

\* Bu bölüm, FIAF'ın 50 kuruluş yıldönümü nedeniyle yayınlanan *50 Ans d'Archives du Film 1938-1988* adlı kitap, yine FIAF'ın 50. kuruluş yıldönümü nedeniyle basında yer alan haberlerden oluşan dosya, FIAF'ın kurallarının bulunduğu *Status et Règlement* adlı kitapçıktan ve FIAF web sitesinde bulunan <http://www.fiafnet.org/fr/whatis.cfm>, <http://www.fiafnet.org/fr/commissions/>, [http://www.fiafnet.org/fr/commissions/com\\_tech\\_intro.cfm](http://www.fiafnet.org/fr/commissions/com_tech_intro.cfm), [http://www.fiafnet.org/fr/commissions/com\\_cat\\_intro\\_cfm](http://www.fiafnet.org/fr/commissions/com_cat_intro_cfm), [http://www.fiafnet.org/fr/commissions/com\\_cat\\_prog\\_intro.cfm](http://www.fiafnet.org/fr/commissions/com_cat_prog_intro.cfm), <http://www.fiafnet.org/fr/members/join.cfm>, [http://www.fiafnet.org/fr/members/cat\\_affiliation.cfm](http://www.fiafnet.org/fr/members/cat_affiliation.cfm) adreslerindeki bilgiler derlenerek hazırlanmıştır.

<sup>29</sup> Bolio, Ivan Trujillo, “FIAF in the 21<sup>st</sup> Century”, 7



Kongrede, Federasyonun amacı da saptanmıştır. Buna göre, FIAF, **“üyelerinin arşivcilik faaliyetlerine aracılık etmek ve üye olmayan ülkelere konuyla ilgili bilgi akışını sağlamak”** için çalışacaktır. Federasyon, bugün de aynı ilke ve amaç doğrultusunda faaliyet göstermektedir. Federasyonun iletişim bürosunun Paris’te yer almasına ve New York Modern Sanatlar Müzesi Film Arşivi’nden John E. Abott’ın Başkan, Almanya Ulusal Film Arşivi Reichsfilmarchiv’in Müdürü Frank Hensel’in Başkan Yardımcısı, Cinémathèque Française Müdürü Henri Langlois’ın Genel Sekreter ve British Film Institute Müdürü Olwen Vaughan’ın Sayman olarak görev yapmasına karar verilmiştir.

İkinci Kongre, 26 Temmuz 1939’da New York’ta gerçekleşmiş ve Reichsfilmarchiv’in Müdürü Frank Hensel Federasyon Başkanı seçilmiştir. Berlin’de yapılması planlanan 3. kongre ise, II. Dünya Savaşı nedeniyle toplanamamıştır. Ancak 1945 yılında, İsviçre Ulusal Sinema Kongresi sırasında üyeler arasında kurulan iletişim sonucunda, ikinci kongreden 7 yıl sonra, 1946’da, Paris’te FIAF kongresi gerçekleştirilmiştir. Kongrede, New York Modern Sanatlar Müzesi Film Arşivi Müdürü Iris Barry Başkan, Polonya Film Arşivi Müdürü, Lotz Sinema Okulu Kurucusu Prof. Jerzy Toeplitz Başkan Yardımcısı, Cinémathèque Française Müdürü Henri Langlois Genel Sekreter ve British Film Institute Müdürü Olwen Vaughan Saymanlık görevini yürütmek üzere seçilmişlerdir.

Savaşın olumsuz etkilerine karşın, bu yıllarda, İsviçre Film Arşivi (1943, Bazel), Ceskoslovensky Filmovy Ustav (1945, Prag), Nederlands Historisch Film Archief (1946, Amsterdam), Centralne Archivum Filmowe (1946, Varşova) gibi yeni arşivler kurulmuş ve Federasyona üye olmuştur. 110 personeli, geniş kadrosu ve mekanlarıyla, Moskova’da kendi adıyla anılan bir şehre dönmüşen Sovyetler Birliği film arşivi Gosfilmofond da aynı dönemde FIAF’a katılmıştır. Arşivcilik çalışmalarına 1920’li yıllarda başlayan Gosfilmofond ancak 1948 yılında Bakanlar Kurulu kararıyla resmi statü kazanmıştır. Resmi statü kazandıktan sonra FIAF üyeliğine kabul edilmesine karşın, Federasyona kurucu üye olarak alınmasına karar verilmiştir. 1948-1971 yılları arasında FIAF Başkanlığı görevini yürüten Prof. Jerzy



Toeplitz'e göre, arşiv yöneticileri, kurucu üyeliği "amaçlarına ulaşmak için kaçınılmaz bir gereksinim" olarak görüyorlardı<sup>30</sup>. Bu da, arşivin kuruluş metninde yer alan, Sovyet sinemasını tüm dünyaya tanıtmaya amaçlıdır.

Federasyon'un, ikinci kuruluş tarihi olarak nitelendirilebilecek 1946 yılından sonra, Avrupa kıtası dışında, Latin Amerika, Asya ve Kuzey Afrika'dan üyelerle FIAF dünyaya yayılmış ve üyelerinin sayısı 33'e yükselmiştir. 1946-1959 döneminde düzenlenen kongreler sırasında, modern film arşivciliğinin kuramları oluşturulmuştur. British Film Institute Film Arşivi Kurucusu, FIAF Yönetim Kurulu Üyesi ve Başkan Yardımcısı olan Ernest Lindgren'in nitrat filmlerle ilgili uyarıları, koruma ve kataloglamanın kuralları konusundaki çalışmalar, bu yıllardaki önemli gelişmelerdir. FIAF bünyesinde, arşivlerin özerkliği, dokümanların ve filmlerin seçimi, hak sahipleriyle ilişkiler, teknisyenlerin formasyonu, renkli filmlerin bozulması, arşivlerde bilgisayar kullanımı gibi konularda kuramsal çalışmalar yapılarak film arşivciliğinin uluslararası normlara göre yürütülmesi için çaba gösterilmiştir.

1971 yılında Danimarka Film Arşivi'nden Karen Jones ve New York Modern Sanatlar Müzesi Film Arşivi Müdürü Eileen Bowser'ın önderliğinde dünyadaki sinema yayınları taranarak "International Index to Film Periodicals" hazırlanmıştır.

1981 yılında, görsel-ışitsel dokümanların korunması alanında çalışan Uluslararası Arşiv Konseyi (International Council of Archives, ICA), Uluslararası Televizyon Arşivleri Federasyonu (International Federation of Television Archives, IFTA), Uluslararası Görsel-İşitsel ve Ses Arşivleri Birliği (International Association of Sound and Audiovisual Archives, IASA), Uluslararası Kütüphaneci Birlikleri Federasyonu'nun (International Federation of Library Association and Institution, IFLA) katılımıyla bir yuvarlak masa toplantısı düzenlenmiştir. 1984'ten bu yana UNESCO'nun da katıldığı toplantılar, her yıl düzenli olarak yapılmaktadır.

---

<sup>30</sup> FIAF 1964 Yıllığı, 17

4 üyeye serüvenine başlayan Federasyon, bugün, 71 ülkeye yayılmış 127 üyeye sahiptir. FIAF, filmleri gerek kültürel varlık gerekse, tarihi dokümanlar olarak toplayan ve koruyan kurumları, başka bir deyişle sinema sanatının gerçek savunucularını, bünyesinde barındırmaktadır. Üye arşivler, film toplama, koruma, kataloglama, restorasyon alanında faaliyet göstermekte; sinematografik mirasın korunması, ulusal filmografiler hazırlanması ve kültürel - eğitsel amaçlarla gösteriler düzenlenmesi gibi çalışmalar yürütmektedir.

Federasyonun amacı, arşivler arasında köprü görevi görmek, film arşivciliğinin gelişimine katkıda bulunmak ve meslek ilkelerini savunmaktır. Bu amaç doğrultusunda FIAF, etik kurallara ve film arşivciliği alanında belirlenen tüm standartlara uyulması, araştırmalar ve çeşitli projelerde kullanılmak üzere, dokümanların uluslararası düzeyde ulaşılabilirliğinin sağlanması için çalışmaktadır. Ayrıca, arşiv olmayan ülkelerde, arşiv kurulmasına yardım eden FIAF'ın, film arşivlerini ilgilendiren yasal düzenlemeleri iyileştirmek, sinema kültürünü canlandırmak, ulusal ve uluslararası düzeyde tarih araştırmalarını kolaylaştırmak, sinema ile ilgili araç-gereç ve dokümanların saklanması ve korumasını özendirmek gibi faaliyetleri de vardır.

Federasyon, dünyada sinematografik mirasın korunması alanında yapılan çalışmalara dikkat çekmek ve desteklemek için "FIAF Preservation Award" ödülü vermektedir. İlk defa, 2001'de, 39. New York Film Festivali'nin açılış gecesinde yönetmen Martin Scorsese'ye verilen ödülün gerekçesini Federasyon Başkanı Ivan Trujillo Bolio, "*Martin Scorsese'nin dışında hiçkimse, korumanın öneminin altının çizilmesinde daha etkin bir rol oynayamazdı. O'nun sinema kültürü ve tarihi alanında yaptığı çalışmalardan, ancak, bir yönetmen olarak dehası daha üstün olabilir*" sözleriyle açıklamıştır. 2002 yılında, "FIAF Preservation Award", Cinemateca Portuguesa'ya ve Avrupa sinema mirasının korunmasına katkılarından ötürü 90 yaşındaki Portekizli yönetmen Manoel de Oliveira'ya 50. Uluslararası San Sebastian Film Festivali'nde düzenlenen törenle verilmiştir.

FIAF, her yıl başka bir üye ülkede, düzenlenen kongrelerde, arşivciliğin teknik ve yasal sorunları, arşivlerin geleceği ve sinema tarihinin az bilinen yönlerini gündeme getirerek üyeler arası görüş alışverişi ve bilgi akışı sağlamaktadır. Haziran 2003'te, 59.su gerçekleşen kongrenin evsahipliğini Stockholm Svenska Film Institutet ve Helsinki Finnish Film Archive birlikte üstlenmiştir. Kongrede, ele alınan konu, renkli filmlerin korunması ve restorasyonudur. Kongrenin açılış gecesinde düzenlenen törenle 2003 "FIAF Preservation Award" İsveçli yönetmen Ingmar Bergman'a verilmiştir.

Federasyon, sinematografik mirasın korunması alanında, uluslararası platformda etkin rol oynayabilmek ve dünyaya açılma projelerini gerçekleştirebilmek için UNESCO'yla işbirliği yapmaktadır. FIAF, UNESCO tarafından "Hareketli Görüntülerin Saklanması ve Korunması için Tavsiye Kararları" adı altında yayımlanan metnin hazırlanmasına katkıda bulunmuştur. Bu kararlar, film ve televizyon arşivlerinin olmadığı ülkelerde bu kurumların yapılandırılmasını, sinema mirasının korunması için gerekli teknik donanımın sağlanmasını, ulusal yapımlar için zorunlu, yabancı filmler için ise, gönüllü derlemeyi öngörmektedir. 1980 yılında, Belgrad'ta gerçekleşen FIAF kongresinde, üyeler bu metni onaylamıştır.

Bunun yanı sıra, FIAF, UNESCO'nun desteğiyle, Asya, Latin Amerika ve Afrika'da uluslararası işbirliği sağlamakta; seminerler düzenlemektedir. Federasyon, yeni kurulan arşivlere uzmanlar göndererek bu kurumların gelişmesi ve arşivler arası iletişimin güçlendirilmesi için çalışmaktadır. Yine UNESCO'nun işbirliğiyle, her yıl, dünyanın çeşitli ülkelerinde yaz kursları düzenleyen Federasyon, arşivcilerin formasyonuna katkıda bulunmaktadır. Kurs süresince katılımcılara koruma, kataloglama, dokümantasyon ve arşivlerin yönetimi konusunda bilgi verilmektedir.

Ayrıca Federasyon, arşivlerin kültür kurumu nitelikleriyle bağdaşan gösterileri, sinema kitaplığı, sinema araç gereçlerinin toplanması ve saklanması gibi projeleri, sinemanın çeşitli alanlarında yapılan araştırmaları, kitap, dergi, program yayımlarını desteklemektedir.

FIAF bünyesinde, film arşivciliğinin sorunlarına çözüm aramak; bu alandaki teknolojik gelişmeleri izlemek üzere komisyonlar yer almaktadır. Komisyonlar, Federasyon adına programlar oluşturmak, bu çalışmaların sonuçlarını derlemek ve yayın yapmak için belli aralıklarla toplanan uzmanlardan oluşmaktadır.

Bunların en eskisi, 1960 yılında FIAF Yönetim Kurulu Üyesi, Staatliches Filmarchiv (Almanya) Müdürü Herbert Volkman önderliğinde kurulan Teknik Komisyondur. Komisyonun görevi, arşivcileri, filmlerin korunması, restorasyon yöntemleri ve teknolojileri hakkında bilgilendirmek; bu alanda çalışmalar yürütmektir. Bu çalışmalar sırasında, yalnız FIAF üyeleri arasından seçilen uzmanlara değil, üniversite çevreleri, endüstriden bilim adamlarına kadar birçok kişiye başvurulmaktadır. Komisyonun, filmleri saklama koşulları, nitrat filmlerin depolanması, renkli filmlerin bozulması, filmlerin fiziksel yaşamını tehdit eden sorunlar gibi konularda sürekli yayınları vardır.

FIAF, bu bilgileri Uluslararası Televizyon Arşivleri Federasyonu (International Federation of Film Archives, FIAT), Uluslararası Görsel-İşitsel Arşivler ve Ses Arşivleri Birliği (International Association of Sound and Audiovisual Archives, IASA), Hareketli Görüntüler Arşivcileri Birliği (Association of Moving Image Archive, AMIA) gibi koruma alanında çalışan diğer kurumlarla da paylaşmaktadır.

Teknik Komisyonun, 2002-2003 çalışma takviminde film koruma el kitabı, filmlerdeki bozulmanın görsel olarak tanımlanması (poster, broşür), arşivler için veri tabanları oluşturulması çalışmaları yer almaktadır.

1968 yılında kurulan Kataloglama ve Dokümantasyon Komisyonunun görevi, arşivciler arasında kataloglama ve dokümantasyon konusunda bilgi alışverişini sağlamaktır. Burada dokümantasyondan anlaşılan, filmlerin yapım öncesi süreci, yapımı, tanıtımı, dağıtımı, pazarlanmasıyla ilgili bilgilerin çıkartılmasıdır. Komisyon, kataloglama kuralları, standartları, görsel-ışitsel arşivlerde veri tabanlarının oluşturulması gibi konularda projeler geliştirmek için çalışmaktadır.

International Index to film / TV Periodicals, The National Directory of Film / TV Documentation, Collections de la FIAF, International Film Archive Database, üye arşiv yayımlarının bibliyografisinden oluşan Treasure of the Film Archives bu projelere örnek gösterilebilir.

FIAF bünyesinde yer alan Programlama ve Koleksiyonları Sunma Komisyonu ise, 2002 yılında, 3 tema üzerinde çalışmalarını sürdürmüştür. Projeksiyonistler için el kitabı; projeksiyonistlerin, özellikle eski filmlerin gösterimi sırasında karşılaştıkları güçlükleri, sorunların çözümlerine ilişkin alınan önlemleri içermektedir. Koleksiyonların sunulması alanında; bu işlevin ücretlendirilmesi ve koşulların düzenlenmesi gibi konular ele alınmaktadır. Ayrıca, elektronik altyazı sistemleri; sorunları ve fiyatları üzerine çalışmalar da yapılmaktadır.

Federasyona üye olan arşivler, Devlet kurumları, üniversiteler, vakıflar, birlikler, müzeler vb. farklı statülerde, çeşitli maddi kaynaklardan beslenen kuruluşlardır. Bu esneklik FIAF'ın tarihi boyunca, aynı amaç için çalışan farklı yapıda birçok kurumu biraraya getirme idealinden kaynaklanmaktadır. O da, filmlerin korunmasıdır.

Amerika Birleşik Devletleri örneği ele alınırsa, Washington'da Library of Congress, New York'ta Modern Sanatlar Müzesi, Los Angeles ve Washington'da Amerikan Film Institute, Rochester'da Georges Eastman House, Los Angeles'ta UCLA Film ve Televizyon Arşivi ve Wisconsin Film Center for Film and Theater Research, Human Studies Film Archive gibi farklı yapılarda ancak aynı amaç doğrultusunda çalışan kurumlar sayılabilir. FIAF, her ülkede ulusal ürünleri koruyan bir arşiv oluşturulmasını hedeflemektedir. Örnekten de anlaşılacağı gibi, bugün bu amaca ulaşılmış; Amerika, İtalya, Almanya, Meksika gibi ülkelerde birden fazla arşiv kurulmuştur.

FIAF üyeleri, asil üyeler, yardımcı üyeler ve yazışma üyeleri olmak üzere 3 ana başlık altında toplanmaktadır. FIAF'ın kurulduğu yıllarda, üyeliğin türü, yazışma üyeliğinden başlayarak asil üyeliğe uzanan bir süreç içinde değerlendirilmekteydi.

Bu aşamalar süresince, arşivler koruma koşulları ve teknik olanaklarını geliştirerek, Federasyondan gelen uzmanların denetimleri sonucunda, yazışma üyeliğinden yedek üyeliğe ve son olarak da asil üyeliğe yükseltiliyordu. Bugün ise, üyeliğin türü, arşivin gösterdiği gelişime bağlı olarak değil; kurumların arşivcilik alanında yaptıkları çalışmalar göz önünde bulundurularak belli kategorilere göre belirlenmektedir.

Asil üyelerin temel etkinlikleri, film toplama, kataloglama, sunma, eski filmlerin ve bunlarla birlikte korunan dokümanların restorasyonudur. Asil üyelerin sahip olması gereken en önemli özellik, tüm çalışmalarını etik kurallara göre gerçekleştirmeleridir. Bu da, filmlerini ticari amaçlarla kullanamayacakları, temel amaçlarının koruma olması anlamına gelmektedir.

Etkinlik alanları film korumaya yakın olan ya da korumayla ilgili çalışmalar yapan sinema müzesi, televizyon ve video arşivleri, dokümantasyon merkezleri, korumayla ilgili programları sınırlı olan ve ticari amaç taşımayan kurumlar yardımcı üye olabilirler. Yardımcı üyeler de, etik kurallara uymak zorundadır.

Görsel-ışitsel mirasın korunması ve yaygınlaştırılması için çalışan ancak asil ya da yardımcı üye olmak için gerekli koşullara sahip olmayan kurumlar ise, yazışma üyesi adı altında Federasyona kabul edilmektedir.

1995 yılında, sinemanın 100. yılı kutlamaları çerçevesinde, FIAF bünyesinde bir araştırma yapılmış ve üyelerden alınan bilgiler ışığında, sinematografik mirası koruma çalışmalarına yönelik istatistiki veriler ortaya koyulmuştur. Buna göre; film koleksiyonlarının çok azı ulusal kütüphane ve arşivlere verilmiştir. Koleksiyonlarının zenginliğiyle tanınan Kanada ve Avustralya Ulusal Film Arşivi, Library of Congress bu genellemenin dışında kalan örneklerdir. Üye arşivler, dolaylı ya da dolaysız olarak devletten yardım almakta ve bu kurumlarda arşivden sorumlu çok az sayıda eleman bulunmaktadır.

Aynı araştırmanın sonuçlarına göre, Orta Doğu'da, 2, Afrika ve Antarktika Kıtası'nda 3, Asya'da 10, Latin Amerika'da 16, Güney Amerika Kıtası'nda 11 arşiv



kurulmuştur. Avrupa ise, en çok film arşivinin bulunduğu kıtadır. Tüm Avrupa'da, Türkiye'nin de arasında bulunduğu 31 üye ülkede 43 arşiv bulunmaktadır <sup>31</sup>.

FIAF'a üye olabilmek için ilk kural, filmlerin kesinlikle ticari amaçlarla kullanılmamasıdır. Bu ilke, Federasyonun belirlediği etik kuralların ilk maddesidir ve FIAF kurallarının yer aldığı "Statuts et Règlement" adlı kitapçıkta da bulunmaktadır. Bugün özel televizyon kanallarının artması ve arşiv değeri olan eski filmlerin ticarete konu olmasıyla bu ilke daha da anlam kazanmıştır. Bu özelliklerin dışında, üye arşivlerde, ulusal düzeyde koruma çalışmaları yapma koşulu da öncelikle aranmaktadır.

1966 yılında düzenlenen Bulgaristan Kongresi'nde Türkiye'den Sinematek Derneği yazışma üyesi olmuştur. Bir yıl sonra gerçekleşen 1967 Doğu Berlin Kongresi'nde ise, Türk Film Arşivi yazışma üyeliğine kabul edilmiştir. Arşivcilik alanında yaptığı çalışmaları kesintisiz sürdüren Türk Film Arşivi, 1969 New York Kongresi'nde yedek üyeliğe, 1973 Moskova Kongresi'nde asil ve yetkili üyeliğe yükseltilmiştir. Sinematek Derneği yedek üyelik için gerekli koşulları bile yerine getirmediğinden, temelleri Kulüp Sinema 7 ve Türk Film Arşivi'ne dayanan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi'nin asil ve yetkili üye olduğu 1973 Moskova Kongresi'nde Federasyon üyeliğinden çıkarılmıştır.

Türkiye'yi, bugün, uluslararası alanda temsil eden tek film arşivi olan Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi'nin FIAF'la ilişkilerine "Türkiye'de Sinematografik Mirasın Korunması" bölümünde yer verilecektir.

---

<sup>31</sup> Etude Internationale des Archives de la FIAF



## 2. BÖLÜM

### SİNEMATOGRAFİK MİRASIN KORUNMASINDA BİLİMSEL YAKLAŞIMLAR \*

1930'lu yıllarda, sinemaya ses gelmesiyle yaşanan teknolojik gelişmeler, film arşivciliğini doğrudan ilgilendirmektedir. Sesli filmlerin sinema sektörü üzerindeki ticari hakimiyeti, geçmiş dönemde üretilen eserlerin korunması fikrini doğurmuştur. Sinematografik eserler, sanat yapıtı oldukları gibi aynı zamanda kimyasal özellikler taşıyan teknik bir malzemedir. Zamana ve dış etkenlere karşı dayanıksız olan bu malzeme, arşivlerde bilimsel yöntemlerle korunmaktadır. Laboratuvar ortamında yapılan araştırmalar ve arşivlerde yaşanan deneyimlerle, filmlerin gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için en elverişli koşullar belirlenmiş ancak arşivlerde çalışan uzmanların tüm çabalarına ve özverili çalışmalarına rağmen tatmin edici sonuçlar alınamamıştır.

1930'lardan günümüze dek, koruma konusunda yaşanan sorunlar gözden geçirildiğinde, bozulma nedenlerinin ve film malzemesi üzerindeki sonuçlarının aynı olduğu görülecektir. Filmler, hangi malzemeden üretilmiş olursa olsun, en iyi koşullar altında korunması durumunda dahi, kimyasal özelliklerinden ötürü bozulmaktadır. Bu bozulma, film tabanının <sup>33</sup> yapısına göre değişen reaksiyonlara yol açmaktadır. Dolayısıyla, saklama koşulları ve bozulma karşısında alınacak önlemler de taban türüne göre belirlenmektedir. Üç tür taban vardır:

---

\* Bu bölüm, tez kaynakçasında yer alan eserlerin yanısıra, MSÜ Sinema-TV Merkezi arşiv ve laboratuvarında, benim de katıldığım; gerek lisans / lisanüstü eğitim düzeyinde gerekse kurumsal faaliyetlerde Prof. Sami Şekeroğlu yönetiminde gerçekleşen uygulamalardan, koruma-restorasyon çalışmalarından yararlanılarak hazırlanmıştır. Sinema-TV Merkezi arşivinde nitrat ve asetat tabanlı, Türk filmlerinin orijinal negatifi ve pozitifleri, dünya sinemasına ait örnekler özel depolarda korunmakta; Merkez laboratuvarında, her formatta film basılabilmekte ve yıkanabilmektedir.

<sup>33</sup> Film tabanı, sinema filmlerinde görüntünün kaydedildiği ışığa duyarlı emülsiyon tabakasını taşıyan bölümdür.

- Nitrat
- Asetat
- Polyester

### 2.1. Filmleri Koruma Yöntemleri

Nitrat tabanlı filmler, daha sonrakiler gibi, bükülebilir ve saydam tabana sahip, ticari alanda kullanılan ilk sinema filmidir. Nitrat filmlerin hammaddesi, bilinen ilk plastik türü olan selüloiddir. Bu taban türü, nitroselüloz ya da selüloid olarak da adlandırılmaktadır<sup>34</sup>.

Nitrat filmler, yüksek görüntü kalitesinin yanısıra, çeşitli makinalardan geçerken gerilme kuvveti, sağlamlık ve bükülebilirlik gibi fiziksel özellikler taşımaktadır. Bu olumlu yönlerine karşın, kimyasal stabilitelerinin düşük olması ve parlayıcı özellikleri nedeniyle arşivcilik alanında büyük sorunlar doğurmaktadır. Sinemanın ilk yıllarından bu yana, can kaybı ve maddî hasarla sonuçlanan birçok nitrat film yangını yaşanmıştır. Bu konu, “Nitrat Film Yangınları” bölümünde ele alınacaktır.

Parlayıcı özelliklerinden ötürü “yanar tabanlı” filmler olarak da adlandırılan bu malzemenin yerini alabilecek, yeni bir film tabanı için üreticiler, 1900’lü yıllardan başlayarak, araştırma yapmışlardır. Parlayıcı olmayan, ilk “güvenli taban”, başka bir deyişle asetat film, 1909 yılında üretilmesine karşın, kullanılan bazı solventlerin çok pahalı olması ve nitratların görüntü kalitesini taşımadığı gerekçesiyle sektörde yaygın olarak yanar tabanlı filmler kullanılmıştır. Ancak, 9.5, 8, süper 8 ve 16 mm. amatör filmlerde asetat tabanlar tercih edilmiştir<sup>35</sup>.

Nitrat tabanlı filmlerin kimyasal stabilitelerinin düşük olması, görüntü kaybına yol açmaktadır. 1936 yılında, güvenli tabanlar olan asetatların stabilitesinin

<sup>34</sup> A Handbook for Film Archives, 16-17

<sup>35</sup> A.g.k., 17

daha yüksek olduğunu kanıtlamak ve sektörde yaygın olarak kullanımını sağlamak için, JR Hill ve CG Weber tarafından yapılan araştırmaların sonuçları **Journal of SMPE**'de "Stability of Motion Picture Film as Determined by Accelerated Aging" adlı makalede yayımlanmıştır <sup>36</sup>. Buna göre; o dönemde ideal koşullar olduğu varsayılan 15 derece ısı ve %50-60 bağıl neme oranla, daha yüksek ısı ve düşük nem oranının bulunduğu bir ortamda, asetat tabanlarla karşılaştırılan nitratların stabilitesi daha düşüktür.

Image Permanence Institute (IPI) <sup>37</sup> bünyesinde çalışan Peter Z. Adelstein, James M. Reilly, Douglas W. Nishimura ve Catherine J. Erbland'ın katılımıyla oluşturulan araştırma gurubu, film tabanlarının kimyasal stabilitesiyle ilgili bir çalışma yapmış; araştırmann raporları Mayıs 1992'de **Journal of SMPTE**'de "Stability of Cellulose Ester Base Photographic Film Part II- Practical Storage Considerations" adlı makalede yayımlanmıştır. Aynı derecede ısı ve nem oranının sağlandığı bir ortamda, nitrat tabanlı filmlerin yaşam süreleri, asetat tabanlarla aynıdır <sup>38</sup>. Bu gözlem, nitrat tabanlı çeşitli film örnekleri üzerinde, kimyasal stabilite çalışmalarının yapılmasına neden olmuştur. Elde edilen bulgulara göre, nitrat tabanlı filmlerde kimyasal stabilitenin düşük olduğu konusundaki bilgi bir yanılgıdır. Çünkü, stabilitenin düzeyi çeşitli film üreticilerinden alınan örneklere göre değişmektedir. Araştırmalarda, yüksek ısının yanıltıcı bir ölçüt, asıl etmenin ise, nem olduğu saptanmıştır.

Film tabanında kimyasal bozulmaya yol açan reaksiyon hidroliktir. Başka bir deyişle, kimyasal değişime zemin hazırlayan reaktör, ortamda bulunan sudur. Isı, kimyasal reaksiyonun gerçekleşmesi için enerjii sağlamaktadır. Dolayısıyla, nemli bir ortamdaki yüksek ısı, kimyasal bozulmayı hızlandıran bir faktördür. Bozulmanın ana kaynağı ise, bu reaksiyon sırasında ortaya çıkan ve katalizör görevi görerek filmin

<sup>36</sup> Jean-Louis BIGOUDAN, "From the Nitrate Experience to New Film Preservation Strategies", 58

<sup>37</sup> The Image Permanence Institute 1985 yılında kurulmuştur. Rochester Institute of Technology (RTI) bünyesinde yer alan, üniversite düzeyinde bir araştırma kurumudur. Fotoğraf, sinema filmleri ve mikrofilmlerin korunması alanında çalışmakta ve ticari amaç taşımamaktadır. IPI, Society for Imaging Science and Technology tarafından desteklenmektedir.

<sup>38</sup> A.g.k., 58

jelatin tabakasının <sup>39</sup> erimesine neden olan nitrik asittir. Filmde asit oranının yükselmesi, aynı zamanda bozulma hızının arttığına da göstergesidir.

Nitratlarda bozulmanın ilk belirtileri, filmin yapısında bulunan selüloz ve nitro gruplar arasındaki bağların, ısı ve nemin etkisiyle çözülmeye başlamasıdır. Bu aşamada, taban amber rengini almakta; kimyasal çözülme, görüntünün uçmasıyla sonuçlanmaktadır. Kimyasal çözülmenin ileri aşamalarında, ortaya çıkan nitrojen gazı, havadaki nem ile birleşerek, filmin emülsiyon tabakasının bozulmasına neden olmaktadır. Bu sürecin ardından, filmin ışığa ve renklere duyarlı tabakası olarak tanımlayabileceğimiz, emülsiyon yumuşamakta ve yapışkan, pıhtılaşmış izlenimi veren bir görünüm almaktadır. Emülsiyon tabakası üzerinde oluşan bu pıhtılar, bal rengi olmasından ve akışkan olmayan koyu bir kıvam sergilemesinden ötürü yapılan benzetmeyle “nitrat honey” (nitrat balı) olarak adlandırılmaktadır. Bozulmanın bu aşamasında, filmde keskin, kimyasal bir koku yayılmaktadır. Son olarak da, sert bir kütleye dönüşmekte ve film üzerinde kahverengi bir toz görülmektedir. Bu toz, yanıcı bir madde olan baruttur <sup>40</sup>. Ancak bozulmanın ilk aşamalarında, filmlere işlem yapılabilmektedir. Emülsiyon tabakası erimiş, yapışmış bir filmi basmak mümkün değildir. Bu nedenle, arşivde çalışan uzmanların bu göstergeleri dikkate alarak, doğru zamanda, filmlerin basılması gibi koruma stratejileri geliştirmesi gerekmektedir. Nitrat filmlerde, bozulmanın ana kaynağı olan, nitrik asit oranının yükselmesi, kimyasal yapının çözülmesini hızlandırmakla birlikte, nitrat tabanlı filmlerin, aniden alev almasına da neden olmaktadır. Koruma stratejilerinin geliştirilmesi, güvenlik açısından da bir zorunluluktur.

Amerika’da yapılan araştırmalara göre, ilk üretildiği zaman nitrat filmin alev alma derecesi 130’dur. Ancak zaman geçtikçe bu derece düşmekte ve film 38 derecede kendiliğinden tutuşmaktadır. Alev aldığı zaman, nitrat film büyük bir

<sup>39</sup> Emülsiyon ışığa ve renklere duyarlı birleşenlerden oluşmaktadır. Emülsiyonu oluşturan maddelerden biri, ışığa duyarlı kimyasalları bünyesinde barındıran, kimyasal reaksiyona girmediği halde bu ortamı hazırlayan jelatindir.

<sup>40</sup> **Handling, Storage and Transport of Nitrate Film**

patlama gücüyle yanarak, 1700 dereceye kadar ulaşan bir ısı yaymaktadır <sup>41</sup>. Bunu önlemek için, nitrat filmlerin saklandığı depolarda, uzun süreli korumaya elverişli ısı ve bağıl nem oranı sağlanmalıdır. Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) tarafından önerilen değerler aşağıdaki gibidir <sup>42</sup>:

ISI	BAĞIL NEM
4°C (39 F) ± 1°C günlük fark	%50±%2 günlük fark
4°C (39 F) ± 2°C yıllık fark	%50±%5 yıllık fark

%20-50 bağıl nem değerinin altındaki saklama koşulları kuru bir ortam yaratacağından filmin kırılanlaşmasına neden olacak ve kullanılmaz duruma getirecektir. Ayrıca, uzmanlarca, nitrat arşiv depoları kontrol altında tutularak, sürekli temiz hava akışı sağlanmalıdır. Genel olarak, saklama mekanında nitrat kokusu ağır basıyorsa, temiz hava miktarı yetersizdir.

Bozulma sırasında ortaya çıkan gaz, aynı ortamda bulunan diğer filmlere de bulaşıcı bir hastalık gibi zarar vermektedir. Bu nedenle, nitratların diğer taban türlerine ait filmlerden ayrı bir mekanda depolanması gerekmektedir. Bazı arşivlerde, yangın tehlikesine karşı, nitrat tabanlı filmler çelik dolaplar içinde saklanmaktadır. Bozulmanın son aşamasında olan filmler, küçük bir ısı yükselmesinde dahi infilak edebileceğinden, mutlaka ortadan kaldırılmalıdır.

Özellikle uzun vadeli koruma programları oluştururken, uygun depolama koşullarının gerçekleşmesi gerekmektedir. Bunun yanısıra, filmlerin depolara yerleştirilmesi sırasında uygulanacak yöntemler de, malzemenin kimyasal ve fiziksel özelliklerinin korunmasında önemli bir etkidir. Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) tarafından belirlenen kurallara göre, filmler yatay olarak, mümkünse, aynı büyüklükte kutular içinde saklanmalıdır. Kutuların içinde yalnız

<sup>41</sup> "La conservation du patrimoine canadien sur film et support magnétique" (Mayıs 1995'te Kanada Ulusal Film Ofisi temsilcisi Ed Zwaneveld, Kanada Ulusal Arşivi temsilcileri Roger Easton ve William O'Farrell, Radio-Canada kurumu temsilcisi Tom Cavanagh tarafından hazırlanan, film ve manyetik bantlara kayıtlı mirasın korunması konulu rapordan alınmıştır.)

<sup>42</sup> Bkz. (34 ), 35

takoza alınmış filmler bulundurulmalı; kağıt, plastik torba ve benzeri materyaller kullanılmamalıdır.

Kodak tarafından yapılan laboratuvar testlerinde, çözülmekte olan filmlerin 17 gün boyunca hava almayan kapalı kutularda bekletilmesi durumunda, 38 derece sıcaklıkta kendiliğinden tutuştuğu gözlemlenmiştir. Bozulma aşamasında filmlerden yayılan nitrik oksit, nitrojen dioksit gibi gazların oluşturduğu basınçla meydana gelebilecek ani patlamalara karşı, kutuların üzerinde birkaç delik açılarak bu gazların çıkışı sağlanmalıdır.

Ancak ham film üreticilerinin, çeşitli araştırma gruplarının çalışmaları ve arşivlerin tüm çabalarına rağmen film malzemesi tüm organik maddeler gibi zaman içinde kimyasal özelliklerini yitirerek bozulmaktadır. Nitekim, bir öncekinden daha iyi fiziksel ve kimyasal özelliklere sahip olduğu öne sürülerek üretilen film tabanları arşivleri yeni sorunlarla karşı karşıya bırakmıştır.

1948 yılında neme karşı çok dayanıksız olduğu gerekçesiyle yaygın olarak kullanılmayan diasetat tabanlı filmin formülü değiştirilerek, Kodak ve Gevaert adlı ham film üreticileri tarafından triasetat tabanlı filmler üretilmeye başlanmıştır. Bu yeni tabanlar, bir yandan nitratlar gibi parlayıcı özellik taşımamakta, öte yandan da daha stabil bir kimyasal yapı sunmaktadır. Triasetat filmlerin, nitratların optik ve mekanik özelliklerine yakın bir düzeye ulaşması ise, bu dönemde yaşanan bir diğer olumlu gelişmedir<sup>43</sup>.

Bugün, asetat filmlerin stabil olmadığı ve nitrat tabanlar gibi kimyasal bozulmaya maruz kaldığı bilinmektedir. Bu taban türünün bozulmasıyla ilgili bilinen ilk örnek, 1954 yılında Hindistan Ulusal Arşivi'nde görülmüştür. Ülkenin sıcak ve nemli ikliminin, elverişsiz depo koşullarıyla birleşerek bozulma sürecini hızlandırdığı söylenebilir. Hindistan Ulusal Arşivi'nden alınan örneklerin Kodak

---

<sup>43</sup> Bkz. (34 ), 17



laboratuvarlarında incelenmesi sonucu, güvenli tabanlarda da selülozun çözüldüğü doğrulanmıştır <sup>44</sup>.

Bu bulgu, tüm arşivlerin nitratların asetat tabanlara basılarak kurtarılması için yapılan çalışmalara odaklandığı sırada ortaya çıkmıştır. Nitrat filmler, parlayıcı olduğundan, güvenli olan asetat tabanlara yeni kopyalar basmak, o dönemde en etkin koruma yöntemi idi. Oysa, asetat tabanlı filmler, 20 yıl içinde film arşivlerinin en büyük sorunu haline gelmiş; film arşivcileri sirke asidi probleminin (vinegar syndrom) çok kısa zamanda filmleri bozduğuna tanık olmuştur <sup>45</sup>. Sirkeyi andıran bir koku yayılması nedeniyle “sirke asidi problemi” olarak adlandırılan bu bozulma, film arşivleri için çığ gibi büyüyen bir soruna dönüşmüştür.

Arşiv koleksiyonlarının önemli bir bölümünün, 1950’lerden bu yana sektörde ağırlıklı olarak üretilen asetat tabanlardan oluşması, bu sorunun çözümünü daha da güçleştirmiştir. Asetat ve nitrat tabanlar üzerinde yapılan karşılaştırmalı çalışmalarla, asetatlarda görülen bozulmanın kaynağının ve film üzerindeki sonuçlarının nitratlarla aynı olduğu kanıtlanmıştır. Bu araştırmaların, arşivler adına, en vahim sonucu, nitrat filmlerde olduğu gibi, bozulmanın asetat tabanlarda da geri döndürülemez nitelikte olmasıdır.

Nitrat ve asetat tabanlı filmlerin ana maddesi, bir plastik türü olan selülozdur. Selüloz, polimerin çeşitli maddelerle biraraya gelerek meydana getirdiği kimyasal zincirden oluşmaktadır. Polimer, nem ve ısı gibi dış etkenlere karşı duyarlıdır ve kolaylıkla reaksiyona girmektedir. Nem oranı yükseldiğinde, nitrat tabanlarda, nitro ve selüloz grupların birbirinden ayrılması gibi, asetat tabanlı filmlerin kimyasında bulunan asetil gruplar da selülozdan ayrılmaktadır. Selülozun temel birimleri olan polimerler, nemle reaksiyona girerek, nitrat filmlerde nitrik asit oluştururken, asetat tabanlarda asetik asit ortaya çıkmaktadır.

<sup>44</sup> Les Paul ROBLEY, “Attack of the vinegar syndrom: An in-depth examination of the insidious virus that is eating away at America’s cinematic heritage”, 111

<sup>45</sup> Bertrand LAVEDRINE, Renaud DUVERNE, Martin LEROY, Michelle AUBERT, Jean-Louis COT ve Benoit RIANDEY, “Analyse statistique de l’art de conservation d’une collection de films sur support en triacetate de cellulose” (Mart 2000’de Paris’te gerçekleştirilen Joint Technical Symposium’da (JTS) sunulan bildiri alınmıştır.)



Hem nitrat hem de asetat filmlerin kimyasında üretim aşamasından itibaren düşük miktarda asit bulunmaktadır <sup>46</sup>. Bu oran belli bir düzeye gelene dek, her iki taban türünde de bozulma yavaş ilerlemektedir. Ancak asit yükseldikten sonra, film kısa zaman içinde bozulmanın son aşamasına gelmektedir. Asit oluşumuna neden olan üç ana faktör vardır. Bunlar, ısı, nem ve asittir. İlk aşamalarda, asit oranı düşük olduğundan bozulmanın ana etkenleri ısı ve nemdir. Bu faktörler, saklama mekanlarında kontrol altına alınabilmektedir. Oysa, asit oranı yükseldiğinde, asit, ana etkenler olan ısı ve nemden daha baskındır. Bu aşamada, film kendi kimyasal özelliklerinden ötürü bozulmaya başlar ve kimyada otokataliz olarak adlandırılan reaksiyon meydana gelir. Otokataliz durumuna gelmiş bir sirke asidi probleminin geri dönüşü olanaksızdır <sup>47</sup>. Asit, filmin emülsiyon tabakasına nüfuz ederek görüntü kaybına neden olmakta; bir sonraki aşamada ise, jelatin tabakası çözülerek yapışkan bir görüntü almaktadır. Bu durumda olan bir filmin polimer zincirleri çözülmüş ve kimyasal stabilitesi bozulmuştur.

Nitrat tabanlı filmlerden yayılan gazın, aynı ortamda bulunan diğer filmleri de bozduğu; nitrat kokusunun ağır basması durumunda, temiz hava akışının sağlanması gerektiği bilinmektedir. Bozulan asetat filmlerden yayılan asit buharı da, aynı şekilde depoda bulunan filmlerde kimyasal çözülmeyi hızlandırmaktadır. Bu nedenle saklama mekanlarında, havanın temizlenerek asit buharının alınması gerekmektedir. Bu yöntem, nitrat ve asetat tabanlı filmlerde kimyasal reaksiyonu geciktirecek ve bozulmaya yol açan asitli gazların diğer filmlere bulaşmasına engel olacaktır.

Nitrat tabanlı filmlerde olduğu gibi, asetat tabanlı filmlerin de, arşivde çalışan uzmanlarca sürekli denetim altında tutulması sinematografik mirasın geleceği için büyük önem taşımaktadır. Uzmanlar, bozulmanın depoda bulunan diğer filmlere yayılmasını önlemek için öncelikle filmlerin fiziksel durumlarını belirlemelidir. Böylece iyi durumda olan ve bozulmaya başlamış filmler; bunların hangi aşamalarda olduğu tespit edilecektir. Bu değerlendirme, günümüzde asetat tabanlı filmlerin saklanması için geliştirilen stratejilerin dayanak noktasını oluşturmaktadır. Depoların

<sup>46</sup> Bkz. (36) BIGOURDAN, 60

<sup>47</sup> James M. REILLY, IPI Storage Guide for Acetate Film

büyük olması, etkin bir saklama için elverişli ısı ve nem koşullarının sağlanmasını güçleştirmektedir. Bu nedenle, filmler bozulmanın aşamaları gözönünde bulundurularak, farklı depolara yerleştirilmektedir. Filmlerin fiziksel durumu, ısı/nem koşullarına ve yapısındaki asit oranına göre, zaman içinde değiştiğinden sürekli kontroller yapılması bu uygulamanın başarıya ulaşması için zorunludur.

Filmlerde bozulmanın ana kaynağı olan asit oranının ölçülmesi için A-D strip (acid-dedector)<sup>48</sup> olarak adlandırılan turnösol benzeri bir kağıt kullanılmaktadır. A-D strip, kutu içinde bulunan filmin üzerine yerleştirilerek, oda ısısına göre belirlenen bir süre boyunca bekletildikten sonra, kağıdın aldığı renk, referans tablodaki değerlerle karşılaştırılarak asit ölçümü yapılabilmektedir. Elde edilen verilerin kaydedilmesi, filmlerin bozulma hızının gözlemlenmesine olanak tanımaktadır.

Sirke asidi probleminin, bozulma başladıktan sonra çok hızlı ilerlemesi ve durdurulamaması, araştırmacıları yeni yöntemlere geliştirmeye yöneltmiş; her film için etkin saklama yöntemleri gündeme getirilmiştir. Bu yöntemlerden biri, İsveç Film Enstitüsü tarafından 1990'lı yılların ortasında geliştirilen FICA (Film Conditioning Apparatus) Packing sistemidir. FICA, sirke asidi problemine karşı, bozulma etkisinde olan filmlerin, uygun ısı ve nem koşulları sağlandıktan sonra, tek tek plastik poşetlerde, vakumla kapatılarak saklanması esasına dayanmaktadır. Bu yöntemle göre; filmler, 20 derece sıcaklık ve %20-25 bağıl nem oranı sağlandıktan sonra soğutucu dolaplarda bekletilmektedir<sup>49</sup>. Danimarka Film Arşivi'nde, bu yöntem uygulanmış ve bazı olumsuz etkileri görülmüştür. Vakumlu poşet, asit buharının atılmasına olanak tanınmadığından, filmin kendi kimyasında üreyen asitle otokataliz durumuna geçtiği görülmüştür. Bu nedenle, bugüne kadar yapılan araştırmalar doğrultusunda, FICA sistemi, sirke asidi problemi henüz başlamamış filmlerin korunması için önerilmektedir<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> A-D strip, Rochester Institute of Technology'nin bir birimi olan Image Permanence Institute (IPI) tarafından The National Archives of Canada, The Canadian Council of Archives ve The National Film Board of Canada'nın katkılarıyla geliştirilmiştir.

<sup>49</sup> David WALSH, "Cold storage using the FICA apparatus", 61

<sup>50</sup> Jesper Strub JOHNSEN, "the vinegar syndrom attacks 'The Haunted Place' (1963) choosing a preventive conservation strategy at the Danish Film Institute/Film Archive", 76-77

Avrupa'da çeşitli firmalar, bozulmanın etkisini azaltacak ya da bozulmayı kontrol altında tutabilecek özelliklerde film kutuları üretmek için araştırma yapmışlardır. Filmlerin saklandığı mekanların yanısıra, içinde buldukları kutuların da fiziksel yaşamlarını sürdürmelerinde etkili olduğu bilinmektedir. Filmler, dış etkenlere ve toza karşı her zaman kapalı kutular içinde saklanarak depolanmaktadır. Ancak, bu kutuların üretildiği malzeme, filmin kimyasal özelliklerinin korunması bakımından önemli bir rol oynamaktadır. Arşivlerde yaygın olarak metal kutular kullanılmaktadır. Bu kutularda, zaman içinde oluşan pas, filmlerde asit oluşumunu hızlandıran bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Antipas özellikli boyalar, metal kutulara bir çözüm getirmekle birlikte, günümüzde, arşivlere en uygun olduğu kabul edilen, polimer malzemeden üretilen kutulardır.

Çeşitli üreticiler, (Danimarka Dancan, Almanya BTT, Kanada Stil Design gibi) sirke asidi probleminin etkisini yavaşlatmak amacıyla, yoğunlaşan asidi dışarı atabilecek özellikte yeni kutular tasarlamışlardır. "Ventilated film can" olarak adlandırılan bu kutuların yan yüzeyine açılan küçük bir havalandırma kanalı aracılığıyla zararlı gazların dışarı atılabileceği düşünülmüştür. Ancak, asetik asit buharı havadan daha ağır olduğundan bu gazların kutulardan dışarıya atılması mümkün olmamaktadır.

Ham film üreticisi Eastman Kodak Company, sirke asidi problemi etkisinde olan filmlerin fiziksel yaşam sürelerinin uzatılması için laboratuvar çalışmaları yapmıştır. Bu araştırmalar sonucunda, filmde oluşan nemi ve asidi emmeye yarayan bir çeşit sünger olarak tanımlanabilecek "Molecular Sieves" üretilmiştir. Filmlerin üzerine yerleştirilen "Molecular Sieves", havadan ağır olduğu için "Ventilated film can" aracılığıyla atılamayan asit buharı için alternatif bir çözüm sunmaktadır.

Film kutusu üreticileri, sirke asidi probleminin her bir film üzerindeki etkisinin, herhangi bir işlem yapmadan ve saklama odasının dışına çıkarılmadan ölçülebilmesi için kutuların yan yüzeylerine küçük butonlar yerleştirmişlerdir. Bu butonlar, kutu içinde biriken asit miktarına göre renk değiştirerek, sendromun etkilerinin dışarıdan gözlemlenmesine olanak tanımaktadır. Özellikle büyük

koleksiyonlarda, sirke asidi probleminin kontrolü; zaman, uzman ve maddi kaynak yetersizliği nedeniyle önemli bir sorun olmaktadır. 10.000 filmde olduğu varsayılan bir arşivde örneğin, bir uzun metrajlı negatif filmin yaklaşık 15-20 adet 300 metrelik kutudan olduğu düşünülürse, arşivcinin 150-200.000 kutu filmi kontrol altında tutması gerekmektedir. Butonlu kutular, bu açıdan bakıldığında, zaman ve personel yönetimi bakımından ekonomik bir çözüm sunmaktadır. Ancak, birçok arşivin bütçesi bu çözüm önerilerini uygulamakta yetersiz kalmaktadır.

Ağustos 1998'de, Association of European Film Archives, University of North Carolina bünyesinde bir araştırma grubu olan GAMMA'ya, sirke asidi problemi konusunda bir anket yaptırmıştır. Böylece, Avrupa'daki arşiv ve laboratuvarlarla, konuyla ilgili deneyimler paylaşılmış, sirke asidi problemi karşısında alınan önlemler belirlenmiştir. Laboratuvarlardan elde edilen verilere göre, film temizleme makinalarında özel solventlerle <sup>51</sup> yıkanan filmlerde asit etkisinin kaybolduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca, asit oranı yüksek olan filmlerin re-washing makinalarında <sup>52</sup> işlem görmesi aynı sonucu vermektedir.

Sirke asidi problemine benzer bir kimyasal bozulma, ses ve video bantlarında da görülmektedir. Dünyada, 30 milyon saat ses ve 10 milyon saat görüntü kaydı olduğu sanılmaktadır. Bu kayıtların bozulmadan yeni taşıyıcı materyallere aktarılması için 20-30 yıl arasında bir süreye gereksinim duyulmaktadır. Bir dokümanın fiziksel yaşamını ne kadar sürdürebileceği, gerek ekonomik açıdan gerekse zaman yönetimi bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle, tehlikede olan görüntülerin aktarılacağı materyalin uzun süre bozulmayacak

<sup>51</sup> Film temizleme makinalarında, film özel bir solvent içinden geçmekte ve ultrasonik titreşimle filmin üzerindeki tozlar alınmaktadır. Makinada bulunan üfleme üniteleri aracılığıyla solvent kurutulmaktadır. Solvent olarak, uzun yıllar trikloretan kullanılmıştır. Ancak trikloretanın insan sağlığı üzerindeki olumsuz etkileri nedeniyle bu kimyasal maddenin kullanımı yasaklanmış ve yerini perkloretilen, izopropil alkol almıştır. Hidrofluoroetilen'in bu makinalarda kullanılması konusunda yapılan testler sürmektedir. Bu yöntem, Sinema-Televizyon Merkezi'nde de uygulanmaktadır.

<sup>52</sup> Re-washing, adından anlaşılacağı gibi, laboratuvar sonuçları iyi olmayan negatif filmlere uygulanan, yeniden yıkama yöntemini ifade etmektedir. Burada sözü edilen, asetat tabanlı filmlerde, emülsiyon tabakası üzerinde oluşan asitin ve tortuların temizlenmesinde kullanılan re-washing yıkama makinasıdır. Re-washing yıkama makinası, 3 tanktan (prebath, su, final rinse) ve kurutma bölümünden oluşmaktadır. Bu yöntem, Sinema-Televizyon Merkezi'nde de uygulanmaktadır.

malzemelerden seçilmesi, koruma programları oluşturulurken gözönünde bulundurulması gereken en önemli ölçütlerden biridir.

Asetat tabanların, fiziksel yaşamlarının kaç yıl süreceği kesin olarak belirlenememekle birlikte, 1900'lü yılların başından bu yana yaşanan deneyimler ve yapılan araştırmalar, bu tabanların iyi koşullarda saklanması kaydıyla, iyi kalitede bir kağıt kadar, yani yaklaşık 100 yıl yaşadığını göstermiştir. Uzun süreli saklama için, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) tarafından önerilen koşullar aşağıdaki gibidir<sup>53</sup>:

	ISI	BAĞIL NEM
S/B	20°C (68F) ±1°C günlük fark	%35 ± %2 günlük fark
	20°C (68F) ±2°C yıllık fark	%35 ± %5 günlük fark
RENKLİ	-5°C (23F) ±1°C günlük fark	%30 ± %2 günlük fark
	-5°C (23F) ±2°C yıllık fark	%30 ± %5 yıllık fark

Asetat tabanlı filmlerin yaşam süreleri, nem ve ısı koşullarına bağlı olarak değişmektedir. Image Permanence Institute bünyesinde yapılan araştırmalar, %50 bağıl nem ve 70 F (21° C) sıcaklıkta, yani oda ısısında saklanan filmlerin 40 yıl süreyle fiziksel varlıklarını sürdürebileceklerini, ısının 55 F (13° C) bağıl nemin ise, % 40'a düşürülmesi durumunda bu sürenin 150 yıla çıkacağını göstermektedir. En uzun süreli koruma, 50 F'in (10° C) altında, %20 bağıl nemin sağlanmasıyla gerçekleşmektedir.

Etkin bir depolama yönteminin en önemli koşullarından biri de, film tabanına uygun nem oranının sağlanmasıdır. Çünkü, bu değer altı ve üstü filmin zarar görmesine neden olacaktır. %20 bağıl nem, ideal saklama koşulları için önerilebilecek en son değerdir. Çünkü, bu oran altındaki nem, film tabanının kırılmasına neden olacak ve istenmeyen bükülmeler meydana gelecektir. Bu

<sup>53</sup> Bkz. (34), 37-39

durumdaki film, baskı ve projeksiyon makinalarından geçerken zarar görmektedir. Yüksek nem ise, filmin emülsiyon tabakasının küflenmesine yol açmaktadır. Sonuç olarak, yüksek nem ve ısıdan kaynaklanan kimyasal bozulma, filmlerde fiziksel yıpranmayı da beraberinde getirmektedir.

Asetat tabanlı filmlerin, kimyasal stabilitesi, etkin saklama değerleriyle kontrol altına alınsa dahi, bu tabanların fiziksel özelliklerinin yetersiz olması, film arşivlerini büyük bir sorunla karşı karşıya bırakmaktadır. Asetatlar yeterince sağlam olmadığından, baskı ve projeksiyon makinalarından geçerken aşınmaktadır. Ayrıca, bu tabana kolaylıkla statik elektrik yüklendiğinden toz çekmektedir. Arşivlerde, özellikle sağlamlığı ve kimyasal stabilitesinin yüksek olması nedeniyle, koruma amaçlı arşiv kopyalarının alınması, gösteri kopyalarının çoğaltılması ve projeksiyon için polyester tabanlı filmler tercih edilmektedir. Bu taban türü “estar” olarak da adlandırılmaktadır. Polyester tabanlı film, ilk defa 1941 yılında üretilmiş; 1945 yılından sonra, nitrat ve asetat filmlerdeki bozulma gözönüne alınarak formülü geliştirilmiştir. 1960’lı yıllarda, polyester tabanlı filmler, 8 mm kamera negatifi, 1970’li yılların ortasından itibaren ise, manyetik ses filmi olarak da kullanılmıştır<sup>54</sup>.

Araştırmalar; polyester tabanlı filmlerin, asetat filmlere göre daha uzun ömürlü olduğunu, elverişli ısı ve nem koşullarında saklandığında asit oluşumunun bu tabanlarda daha geç meydana geldiğini göstermiştir. Polyester tabanlı filmler için, Kodak tarafından önerilen ısı ve nem koşulları aşağıdaki gibidir<sup>55</sup>:

	ISI	BAĞIL NEM
S/B	25°C (77 F)	%20-%50
RENKLİ	10°C (50 F)	%20-%30

1990’lı yılların sonunda, Amerika’da, Maryland State Archives’da, yapılan araştırmalar sonucunda, polyester tabanlarda da bazı kimyasal çözümler olduğu kanıtlanmıştır. Son 30 yılda üretilen polyester filmlere yapılan testler, bozulmanın

<sup>54</sup> Bkz. (34 ), 18

<sup>55</sup> [www.kodak.com/US/en/motion/support/technical/storage2.shtml](http://www.kodak.com/US/en/motion/support/technical/storage2.shtml)



yalnız elverişsiz saklama koşullarından kaynaklanmadığı, üretim hatalarının daolduğunu göstermiştir. 1974 yılında üretilmiş bir film üzerinde yapılan mikroskopik incelemede, emülsiyon tabakasında yer alan görüntünün, timsah derisi gibi bir yüzeyi andırdığı, nitrat tabanlı filmlerde olduğu gibi bir toz oluştuğu; ayrıca, filmde sabun kokusuna benzer bir koku yayıldığı gözlemlenmiştir. Laboratuvar ortamında yapılan araştırmalar, bu bozulmanın da, nitrat ve asetat filmlerde olduğu gibi geri dönüşsüz olduğu ve zaman içinde arttığı saptanmıştır<sup>56</sup>.

Renkli filmlerin sinema sektöründeki hakimiyeti, arşivcileri başka bir sorunla karşı karşıya bırakmıştır. “Color dye fading” (renklerin solması) olarak adlandırılan, bu çözülme, yine filmin kimyasında oluşan reaksiyonlar sonucu, zaman içinde rengin parlaklığının kaybolması ve solmasıdır. Renklerin solması, hem asetat hem de polyester tabanlı filmlerde görülmektedir. Renkli filmlerde, temel renkler, sarı, magenta ve cyan’a ait üç ayrı taban vardır. Bu tabanların bozulması, filmin renk dengesi üzerinde olumsuz rol oynamaktadır. Tüm taban türlerinde çözülmenin temel nedeni olan ısı ve nem, renkli filmlerde de bozulmanın ana kaynağıdır. Siyah-beyaz filmler için 20 dereceye kadar olan sıcaklık ve %50 bağıl nem kabuledilebilir sınırlar içinde kalırken; asetat tabanlı, renkli filmlerin, en çok 10 derece, hatta “0” derecede soğutulmuş, nem oranı %20 - %30 olan odalarda saklanması gerekmektedir. Ancak bu yöntemler, nitrat tabanlarda görülen kimyasal çözülme ve vinegar syndrom’da olduğu gibi, bozulmayı geciktirecek bir önlemdir; kalıcı bir çözüm değildir. Film arşivlerinin kurulduğu yıllarda olduğu gibi, uzmanlar, yaptıkları gözlemlerden yola çıkarak; sinematografik mirasın korunması için en geçerli yöntemi belirleyeceklerdir.

Filmleri depolarda saklama yöntemleri, asıl amaç olan korumayı sağlamak için bir araçtır. Ancak iyi koşullarda saklanan filmlere, koruma yöntemleri uygulanabilmektedir. Bu nedenle filmlerin fiziksel ve kimyasal durumunun uzmanlarca sürekli denetim altında tutulmasının, sinematografik mirasın gelecek kuşaklara aktarılması için en geçerli yol olduğu söylenebilir.

<sup>56</sup> Hanna SZCZEPANOWSKA- Wayne WILSON, “Permanency of Rephotographic Images on Polyester Film”, 371-390



Araştırmalara dayanarak yapılan saptamalar, filmlerin fiziksel yaşamlarının yalnız arşivin bilimsel yöntemlerle denetleyeceği faktörlere bağlı olmadığını göstermiştir. Film çekiminde kullanılan ham filmin kalitesi, yıkama-baskı işlemleri için başvuru laboratuvarının yetkinliği, uzun vadeli koruma programlarında önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Arşivciler, sinematografik eserleri gelecek kuşaklara aktarmak için çalışırken özünde kurumun ve uzmanların yetersizliklerinden kaynaklanmayan bu sorunların yükünü de taşımaktadır. Yalnız teknik bilginin yeterli olmadığı, arşivciler kadar, sinema alanında çalışan, üreticiden yönetmene her kesimin, bu konuda belli bir duyarlılığa sahip olması gerektiği yaşanan deneyimlerle kanıtlanmıştır. Ancak, ne yazık ki, korumanın başladığı yerde, üretici ve yapımcıların filmlere olan ilgisi kaybolmaktadır.

Arşivler için umut kaynağı olan, yeni taban türleri, renkli film kullanımı gibi her gelişme, aslında sinematografik mirasta verilen kayıpların başlangıç noktası olmuştur. Bütün bu verilerden, arşivcilerin edindiği en önemli deneyim, olanaklar elverdiğince filmlerin orijinallerinin saklanması olmuştur. Bugün, birçok arşivde, güvenli ve stabil olduğu varsayılarak, asetatlara basılan filmlerin orijinallerinin yok edildiği bilinmektedir. Bu da, geri dönüşsüz olan bozulmayı, çözümsüzlüğe götürmektedir. Filmlerin, kendilerine özgü yapılarından ötürü, hergün daha da kötüleşen bu durum, artık umutsuz bir bekleyişe dönüşmektedir.

Sorunun temelinde yatan nedenler;

- Film üreticilerinin yaptığı araştırmalarda elde edilen verilerin çoğu zaman yanıltıcı nitelikte olması
- Üreticilerin koruma bilinci taşıması
- Bu konudaki bilgi, duyarlılık eksikliği nedeniyle Devlet politikalarının oluşturulamaması

- Sistemli politikalar olmadığından, arşivlerin bütçe ve insan kaynakları açısından yetersiz kalarak çözüm önerilerini uygulayamaması şeklinde sıralanabilir.

Bu nedenler, köklü çözümler gerektirmektedir. Arşivciliğin böyle bir ortamda sürdürülmesi sinematografik mirasın korunması yolunda alınan önlemleri basitleştirmekte ve bilimsellikten uzaklaştırmaktadır. Bugün, arşivler; çoğunlukla klima ve izolasyon yöntemiyle ısı kontrolü, nem alıcı makinalarla nemin düşük seviyede tutulması, soğuk ve temiz havanın havalandırma kanalları aracılığıyla arşiv mekanlarına dağıtılması gibi yöntemlerle koruma faaliyetlerini sürdürmektedir. Arşive gelen filmlere sürekli yenileri eklendiğinden çalışmanın tamamlanamaması, filmlerin niceliği karşısında zaman, bütçe ve uzman sayısının yetersiz kalması, arşivlerin verimli programlar yürütmesine engel olmakta; olanaklar dahilinde ancak geçici çözümler üretmeye itmektedir. Bu konu “Sinematografik Mirasın Korunmasında Film Arşivciliğinin Sorunları” bölümünde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

## 2.2. Koruma Programlarının Amaçları

Daha önce de belirtildiği gibi, film malzemesi, yapısından ötürü, zaman içinde kimyasal özelliklerini kaybetmekte; kullanılmaz duruma gelmektedir. 1950 yıllarında, özellikle yolaçtığı yangın tehlikesi nedeniyle sektörde kullanımı yasaklanan nitrat filmlerden geriye kalanlar, tüm olanaksızlıklara rağmen arşivlerin gösterdikleri çabalarla günümüze ulaştırılmıştır. Elverişli koşullarda korunması durumunda dahi, filmlerden yeni kopyalar alınması bir zorunluluktur. Arşivlerde iki amaçla kopya alınmaktadır. Bunlar; yalnız uzun süreli saklama ve korumaya yönelik arşiv kopyaları, gösterilerde kullanılmak ve araştırmacıların hizmetine sunulmak üzere basılan referans kopyalarıdır. Kopya alma yönteminin koruma alanında sağladığı yararlar şöyle sıralanabilmektedir:

### 1. Bozulma aşamasında olan filmlerin kurtarılması:

Isı ve nem gibi dış etkenlerle zaman içinde bozulan nitrat ve asetat filmlerin yokolması yeni kopyalar alınarak engellenecek; böylece fiziksel yaşamları garanti altına alınacaktır. Ayrıca, çoğaltma işlemi, nitrat filmlerin güvenli tabanlara aktarılarak yangın tehlikesinin önlenmesi için de kullanılan bir yöntemdir.

### 2. Değişen teknoloji karşısında yokolan formatların yenilenmesi:

Görsel dokümanlar, teknolojik gelişmelerin etkisi altındadır. Bir materyal, ticari anlamda varlığını yitirdiği ve endüstride üretilmediği zaman kullanılamaz duruma gelmektedir. Materyal, fiziksel olarak yaşamını sürdürse dahi, işlem yapılamadığından içeriği kaybolmaktadır.

Arşivlerde, gelişen ve değişen teknoloji karşısında, eski formatların yenilerine aktarılması, bir koruma stratejisidir. Ancak, aktarma sırasında meydana gelen jenerasyon kaybı ve bu stratejinin getirdiği maddi yük nedeniyle, realist bir yaklaşım olmadığı söylenebilir. Sektörde kullanılmayan formatları yaşatmak kolay olmasa da, en ekonomik seçenek eski teknolojileri korumaktır.

Koruma programlarının temelini oluşturan kopya alma işlemi, filmin tabanına, renkli ya da siyah-beyaz olmasına göre değişen farklı uygulamalar gerektirmektedir. Tüm bu işlemlerin maliyeti çok yüksek olduğundan kopya alınırken, yeni üretilmiş ya da soğuk hava depolarında en fazla 6 ay beklemiş ham film kullanılmasına dikkat edilmeli; uzun süreli korumayı sağlamak için, polyester tabanlı filmler gibi kaliteli ve dayanıklı bir malzeme seçilmelidir. Ayrıca, zamanlama da çok önemli bir faktördür. Emülsiyon tabakası erimiş bir nitrat filminden veya siyah-beyaz kontrastı kaybolmuş, renk dengesi bozulmuş asetat ya da polyester tabanlı bir filminden, kopya almanın hiçbir değeri yoktur. Bu nedenle, arşivdeki filmler sürekli kontrol altında tutularak, bozulma başladığı dönemde çoğaltma işlemi yapılmalıdır.

Arşivlerde, nitrat ve asetat tabanlardan kopya alınması sırasında karşılaşılan en önemli sorunlardan biri, çekmedir. Bu tabanlarda bulunan bazı solventlerin nemli ortamlarda özelliğini yitirmesi, "shrinkage"e, yani perforasyonlarının çekerek orijinal

boyutunu yitirmesine neden olmaktadır. Perforasyon aralıklarının bozulması, filmin baskı ve projeksiyon makinalarından geçmesine de engel olmaktadır. Çekmenin restorasyon yöntemleriyle düzeltilmesi mümkün olmadığından, film arşivlerinde, koruma alanında büyük bir sorun teşkil etmektedir. Neme karşı, dayanıklı olduklarından, polyester filmlerde, diğer tabanlara oranla çok ender görülmektedir. Polyester tabanlar, bu olumlu özelliklerine karşın, çok dayanıklı ve genleşmeyen bir malzeme olduğundan baskı işlemleri sırasında makinalara zarar vermektedir.

Araştırmalar, nitrat tabanlı filmlere göre, asetat tabanlı filmler, video kasetler, ses bantları hatta kompakt disklerin zamana karşı daha dirençsiz olduklarını ve kısa sürede bozulduklarını ortaya koymuştur. Bugün, yüzyılı aşkın süredir varlığını sürdüren nitrat filmler vardır. Daha önce de sözü edildiği gibi, filmlerin bozulması, arşivin kontrol altına alamadığı birçok etkene de bağlıdır. Ne yazık ki, yapımcılar ya da hak sahipleri, maddi kaygılardan ötürü korumayla ilgili hiçbir girişimde bulunmamaktadır; hatta birçoğu olası tehlikelerin bilincinde değildir. Bu nedenle, filmlerin fiziksel yaşamı, arşivcilerin gönüllü çabalarına bağlıdır. Ancak bu çabalar, arşivciliğin kurumsallaştığı yıllardan beri süregelen, bütçe ve uzman sayısının yetersizliği gibi sorunları çözüme ulaştıramamaktadır. Korumanın öneminin büyük kitlelerce kavranması ve Devlet politikalarıyla desteklenmesi, film arşivciliğinin gelişimi ve sinematografik mirasın sürekliliği için esastır. Bu konu, “Sinematografik Mirasın Korunmasında İzlenen Politikalar” bölümünde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

### **2.3. Nitrat Film Yangınları**

#### **2.3.a. Yangınlar Karşısında Alınacak Önlemler**

Nitrat filmlerin parlayıcı özelliğe sahip yanar tabanlar oldukları, sinema endüstrisinde kullanıldığı dönemden itibaren biliniyordu. Nitekim, sinemanın ilk yıllarında, özellikle sıcak yaz aylarında, dünyada büyük maddi hasar ve can kaybına

yol açan birçok nitrat yangını meydana gelmiştir. Yangınlar, nitrat filmleri depolama koşullarının sorgulanmasında önemli bir etken olmuştur <sup>57</sup>.

7 Eylül 1909'da, Amerika'nın Pensilvanya Eyaleti'nde, Ferguson binasında çıkan yangın, maddi kayıpların yanısıra 30 kişinin de yaralanmasına neden olmuştur. Bu felaketin ardından, National Board of Fire, yangının nedenlerini araştırmak üzere bir çalışma yapmış ve araştırma sonucunda, 1910 yılında, ilk defa, nitrat tabanlı filmlerin depolanması ile ilgili bir kitapçık hazırlanmıştır. Araştırma, nitrat film depoları yangınlarının önüne geçememiş ancak problemin tanımlanmasını sağlamıştır.

National Board of Fire, yangınların nedenleri ve olası sonuçlarını araştırmak üzere bazı testler yapmıştır. Yalnız havalandırma sistemi bulunan ve yaklaşık 1 ton filmin yerleştirildiği özel bir oda, gözlem yapmak için ateşe verilmiştir. Odada bulunan filmler büyük bir patlamayla yanmış ve 90 saniye içinde alevlerin çapı 2.5 metreden 21 metreye çıkmıştır. Benzer testlerin yapılması sonucunda, yeni bir kitapçık hazırlanmış; nitrat film depolarının tavanına su püskürtme sisteminin yerleştirilmesi zorunlu hale getirilmiştir.

Ekim 1920'de, Society of Motion Picture Engineers'in (SMPE)<sup>58</sup> hazırladığı raporda, nitrat film depolarındaki yangınların nedeni dikkatsizlik ve bu konuda alınması gereken önlemler konusundaki ihmalkarlığa bağlanmış; filmleri saklama yöntemlerinin ilgili kişilerce anlaşılmadığına dikkat çekilmiştir. SMPE'in, Nisan 1927'de gerçekleşen toplantısında, nitrat filmlerle çalışma ve saklama yöntemleri üzerine tartışılmıştır. 1930 yılında ise, birliğin yayın organı *Journal of SMPE*'de, koruma odalarında bulunması gereken özellikler hakkında bir makale yer almış ve depoların ısısının 40-45 F (5-10° C) arasında olması gerektiği yazılmıştır. 1932 yılında ise, SMPE bünyesinde ilk defa Film Koruma Komitesi kurulmuştur. Ancak,

<sup>57</sup> Charles GRIMM "Buckey", "A History of Early Nitrate Testing and Storage, 1910-1945", 23-30

<sup>58</sup> 1916 yılında Society of Motion Picture Engineers adıyla kurulan birliğin amacı, sinemanın teknik alanına belli standartları getirmek ve bu konuda araştırmalar yapmaktır. Bugün görsel-işitsel alanın genişlemesiyle, televizyon, video, bilgisayar teknolojilerini kapsayan bir birliğe dönüşmüş ve Society of Motion Picture & Television Engineers (SMPTE) adını almıştır.

1900'lü yılların başından itibaren yapılan çalışmalar, nitrat film yangınlarının önüne geçememiştir. 1920-30'lü yılları arasında SMPE' in hazırladığı raporlar, bu çalışmaların, konunun önemi kavranamadığından başarıya ulaşmadığını göstermektedir.

Günümüzde, nitrat filmlerin, yangın tehlikesine karşı nasıl korunması gerektiği ve bu filmlerle çalışan arşiv elemanlarının uyması gereken kurallar kesin olarak saptanmış ve Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) tarafından yayımlanmıştır<sup>59</sup>. Buna göre;

1. Nitrat film depolarında ve bu filmlerin bulunduğu çalışma alanlarında sigara içmek kesinlikle yasaktır.
2. Nitrat filmler, sıcak ortamlarda bekletilmemeli, sarma masalarında bulunan lambalar üzerinde uzun süre tutulmamalıdır. Ayrıca, filmler, direkt güneş ışığı altında bulundurulmamalı ve çalışma mekanlarında, ışık kaynaklarını yansıtan gözlük, büyüteç gibi araçlar bırakılmamalıdır.
3. Nitrat filmlere işlem yapan tüm elemanların, bu filmlerin doğuracağı yangın tehlikesi konusunda bilgilendirilmesi gerekmektedir.
4. Nitrat filmlerle çalışılan odalarda, yalnız bir uzun metrajlı film veya bu sayıya denk miktarda kısa metrajlı film bulundurulmalıdır. Diğer filmler, özel olarak nitratlar için ayrılmış depoda bekletilmelidir.

FIAF'ın belirlediği kurallara göre, nitrat tabanlı filmlerin taşınması sırasında da, depolamada uygulanan temel ilkeler gözönünde bulundurulmalıdır<sup>60</sup>. Kara veya tren yoluyla yapılacak taşımada, ani ısı ve nem değişiklikleri, nitratların parlamasına neden olabileceğinden, film kutularının direkt güneş ışığı almaması için karayolunda mutlaka kapalı kasa araçlar tercih edilmelidir. Taşıma, depolarda olduğu gibi, klima

<sup>59</sup> Bkz. (40)

<sup>60</sup> A.g.k.



sistemi olan araçlarda veya vagonlarda yapılmalı ve duraklamadan, mümkün olduğunca kısa sürede tamamlanmalıdır. Hava sıcaklığının daha düşük olduğu, sabah veya akşam saatleri tercih edilmelidir. Sıcaklığın 30 derecenin üzerinde olduğu günler, taşıma için uygun değildir. Taşımayı yapacak araç, tehlikeli madde taşıma normlarına uygun olmalı; nitrat yangını dışında, dışarıdan gelebilecek diğer tehlikelere karşı yangın tüpü bulundurulmalıdır. Nitrat filmlerle birlikte başka bir malzeme, özellikle yanıcı maddeler taşınmamalıdır. Yanar tabanlı filmlerle çalışan kişilerin konu hakkında bilgilendirilmesi gerekmektedir. Aracın şoförü de, nitrat filmlerin tehlikeleri konusunda uyarılmalıdır. Aracın kasasında meydana gelebilecek olası yangınlarda, insanların yaralanmasını engellemek için sürücü ve taşıma bölümü, metal levha gibi yanmaz bir bölmeyle ayrılmalıdır. Taşıma sırasında, şoförün yanısıra ikinci bir kişinin de bulunması önerilmektedir. Yükleme ve boşaltma yapılırken, filmler araç kasasına ya da vagona seyrek ve düzensiz bir biçimde yerleştirilmemeli; güneş ışığı altında bırakılmamalıdır.

Filmlerin taşınmaya hazırlanması da, dikkatli bir çalışma gerektirmektedir. Kutularına yerleştirilmeden önce, filmin çevresine amors sarılmalı; film, boyutlarına yakın büyüklükte kutular içine yerleştirilmelidir. 250 metre uzunluğunda bir film, örneğin, 600 metrelik kutulara koyulmamalıdır. Çünkü, taşıma sırasında meydana gelebilecek sarsıntılarda, kutunun kenarlarına sürtünerek zarar görebilecektir. Film kutuları, büyük bir kasa içine boşluk bırakmayacak biçimde yerleştirilmelidir. Bu kasaların üzerine mutlaka “yanıcı” uyarısı yazılmalı; “ateş ve sigaradan uzak tutunuz” ibaresi yer almalıdır. Uzun metrajlı bir filmin, tüm kısımlarının aynı kasa içinde yer alması; başka filmlerle karıştırılmaması bakımından uygun olacaktır.

Arşivcinin, olası tehlikeler karşısında, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) tarafından belirlenen bu önlemleri alabilmesi için film tabanının, güvenli ya da yanar olduğunu saptaması gerekmektedir. Genellikle, filmlerin perforasyonları <sup>61</sup> ve görüntü arasında kalan bölümde “nitrate” yazısı

<sup>61</sup> Film şeridinin kenarında yani görüntünün iki yanında belirli aralıklarla yeralan küçük deliklere perforasyon adı verilmektedir. Perforasyonlar, filmlerin kamera, baskı ve projeksiyon makinasının



bulunmaktadır. “Safety”, “Sicherheit”, “No flam” ibaresi bulunmayan filmler nitrat tabanlıdır.

Güvenli tabanların yanar tabanlardan ayrılması için, uygulanabilecek bilimsel yöntemlerden biri, trikloreten testidir. Filmden zımbayla delinerek alınan küçük bir parça trikloretenla doldurulmuş bir beher içinde bekletilmektedir. Nitrat tabanlı film parçası yüzerken, asetat tabanlı film batmaktadır. Bir diğer bilimsel yöntem ise, ultraviyole ışık testidir. Kodak gibi ham film üreticileri, üretim aşamasında, asetat tabanlı filmlere küçük bir miktar floresan katmaktadır. Bu nedenle, güvenli tabana sahip filmler, ultraviyole ışık altında sarımsı, nitrat tabanlı filmler ise, mavi renkli görünmektedir.

### **2.3.b. Nitrat Film Yangını Örnekleri - Neden ve Sonuçların Değerlendirilmesi**

Dünyada, sinemanın henüz gezgin bir gösteri olduğu yıllardan başlayarak, daha sonra sinema salonlarında, (1896, Almanya; 1898, İngiltere;1908, Amerika Birleşik Devletleri-Pensilvanya, 1912, Belçika, 1919, Fransa; 1922 İsviçre vb.) yapımcıların ve film üreticilerinin depolarında (1910 Eclair Factory, Fransa; 1914 Edison Factory Amerika Birleşik Devletleri; 1929 British Talking Pictures Studios, İngiltere, 1932 Star Film Company, Yugoslavya vb.) nitrat film yangınları yaşanmıştır. Film arşivlerinde de, nitratların parlaması sonucu yangınlar meydana gelmiştir <sup>62</sup>.

22 Eylül 1941’de; İsviçre’de Svenska Film Company’de çıkan yangında, aralarında ünlü İsveçli yönetmen Victor Sjöström’ün eserlerinin de bulunduğu İsveç sessiz sinema dönemine ait tüm filmler yokolmuştur.

---

dişilerine tutunarak geçmesini sağlamaktadır. Negatif filmlerin perforasyonlarının alt ve üst kısımları düz kesilmiştir; iki yanı ise kavislidir. Pozitif filmlerin perforasyonları ise, dört köşedir.

<sup>62</sup> “A Calender of Fim Fires”, 444-452

İspanya'da; 16 Ağustos 1945'te, Cinematirage Riera'daki yangın, İspanyol iç savaşı sırasında çekilen görüntülerin de aralarında bulunduğu, 650.000 metre filmin yanmasına neden olmuştur.

28 Şubat 1957'de; Brezilya'da, Museu de Arte Moderna binasının 13. katında yeralan arşivde çıkan yangın, müzenin bütününe yayılmadan kontrol altına alınmıştır. Ancak tek kopya olan birçok önemli belgesel film de dahil olmak üzere toplam, 500.000 metre film, çok sayıda afiş ve doküman bu yangında yokolmuştur.

10 Haziran 1959'da; Paris'te Cinémathèque Française'deki yangında yok olan filmlerin sayısı ve içeriği hakkında bilgi verilmemiştir. Ancak aralarında Rus filmlerinin de bulunduğu, Uluslar arası Film Arşivleri Federasyonu üyesi arşivlerden, gösterim amacıyla alınan kopyaların yandığı bilinmektedir.

Kanada'da; 23 Haziran 1967'de, National Film Board'daki (NFB) yangın sonucunda, kurum koleksiyonlarının yanı sıra, bazı yapımcıların bu binada sakladıkları filmler, Kanada Film Enstitüsü ve ordunun filmleri yanmıştır.

Şubat 1969'da; Cinemateca Brazileira'da, 1957 yılındaki yangından sonra inşa edilen, küçük koruma odalarından birinde başlayan yangın 350 filmin yokolmasına neden olmuştur.

Çekoslovakya'da; 20 Haziran 1972'de, Prague Film Library'de meydana gelen yangın, nitrat depolarına çabuk müdahale edilmesiyle yayılmadan kontrol altına alınmıştır. 1920-1940 yılları arasında çekilmiş Çekoslovak tarihine ait görüntülerin yer aldığı 600 kutu filmde, 200'ü tamamen yanmış; tümüyle yanmayan filmler ise, itfaiyenin söndürmek için sıktığı su ve köpükten zarar görmüştür.

19 Ağustos 1974'te; Avusturya'da, Austrian Film Archive'da, nitrat depolarının bulunduğu koridor üzerinde yeralan ilk odada çıkan yangında, itfaiye erlerinin çabalarıyla, 4000 kutu film güvenli alanlara taşınmıştır. Yangında, 150 filmin tümüyle yandığı rapor edilmiştir.

29 Ağustos 1977'de; Amerika'da, National Archives Suitland'daki yangın büyük kayıplara yol açmadan kontrol altına alınmıştır.

29 Mayıs 1978'de; yine Amerika'da bulunan Georges Eastman House'da, aralarında nitrat depolarının da bulunduğu 3 bina hasar görmüştür. Yanan filmler, 1952 yılında nitrat film deposu olarak inşa edilen ve "Henri A Strong Archive Building" olarak adlandırılan binaya taşınmayan filmlerdir. Yangında, Georges Eastman koleksiyonlarına ait kısa, uzun metrajlı animasyon filmlerinden oluşan toplam 516 film yanmıştır. Yanan filmlerin tümü, güvenli tabanlara aktarılmış filmlerdir.

7 Aralık 1978'de; Amerika'da, National Archives Suitland'da meydana gelen bu ikinci yangında, Universal Newsreel filmlerinden yaklaşık 3 milyon metre film yokolmuştur. Bunların çok az bir bölümü güvenli tabanlara aktarılmış filmlerdir.

3 Ağustos 1980'de; Cinematheque Française'de meydana gelen ikinci yangında, filmlerin envanteri çıkarılmamış olduğundan kayıplar belirlenememiştir. Ancak, yangında 7.000 filmin yokolduğu sanılmaktadır. Bu yangının ardından ülkedeki tüm nitrat filmler Fransız Ulusal Sinema Merkezi, Centre Nationale de la Cinématographie'nin (CNC) Bois D'Arcy'deki depolarına taşınmıştır.

24 Mart 1982'de; Cineteca National Mexico'da çıkan yangında, arşivin 4 koruma odası tümüyle yanmış; ayrıca aralarında itfaiye şefinin de bulunduğu 5 kişi ölmüştür.

6 Kasım 1982'de; Cinemateca Brazileira'da çıkan üçüncü yangında, 1.600 kutu film yanmıştır. Yanan filmlerin çok az bir bölümü, daha önce güvenli tabanlara aktarılmıştır.

3 Eylül 1984'te; Japonya National Museum of Modern Art Film Center'daki yangın, binanın 5. katında, yabancı filmlere ayrılan depoda başlamıştır. 350 film tümüyle; 32 film ise, kısmen yanmıştır.

27 Eylül 1985'te; Fransa'da, Ulusal Sinema Merkezi CNC'de çıkan yangın, 181 koruma odasına yayılmıştır. Yanan filmlerin büyük bir bölümü, 1980'de, Cinémathèque Française'de meydana gelen yangından sonra Kuruma getirilen, 1940 yıllarına ait, yabancı kısa metrajlı filmlerdir. Bu filmlerden 50 kadarı tek kopyadır.

26 Ocak 1988'de; Almanya'da, Bundesarchiv-Filmarchive'da çıkan yangında, %85'i güvenli tabanlara aktarılmış toplam 1900 kutu film yanmıştır. Tek kopyalar ise, 1930 yıllarına ait dokümanterlerdir. Yangından sonra, arşivin sakladığı filmler, gerek FIAF üyelerine dağıtılarak gerekse bağışçılara geri iade edilerek sayıları azaltılmıştır. Ayrıca, durumları kötü olan filmler imha edilmiştir.

Bu yangınların nedenleri incelendiğinde, nitrat filmleri saklama mekanlarında, arşivde çalışan uzmanların kurallara uymamasından çok, depolarda meydana gelen elektrik kontağı ya da soğutma sisteminin çalışmaması gibi teknik arızalardan kaynaklandığı görülecektir.

23 Haziran 1967'de, National Film Board'daki (NFB) yangına, nedeni kesin olarak belirlenememekle birlikte, elektrik bağlantı kutularının yakınında başladığından, herhangi bir elektrik arızası ya da elektrik kontağının; 3 Eylül 1984'te, Japonya, National Museum of Modern Art Film Center'daki yangının nedeni yine kesin olarak belirlenmese de, klima sisteminin bozulması veya elektrik kontağının; Amerika, National Archives Suitland'da, 7 Aralık 1978'de çıkan yangına ise, depolarda elektrik işleriyle uğraşan bir işçinin neden olduğu sanılmaktadır. 27 Eylül 1985'te, Fransa'da CNC'de, 26 Ocak 1988'de Almanya'da, Bundesarchiv-Filmarchive'da çıkan yangınların nedeni de, elektrik arızası olarak açıklanmıştır.

Nitrat film depolarında yaşanan son yangın ise, 9 Şubat 2003'te National Film Archive of India'da (NFAI), nitrat koruma odalarında meydana gelmiştir. Arşiv

Müdürü, K.S. Sashidharan, nitrat odalarında, filmlerin uluslararası standartlarda ve uygun ısı/nem koşullarında saklandığını, nedeni kesin olarak belirlenemeyen yangının, muhtemelen elektrik kontağından kaynaklandığını bildirmiştir.

Bu örneklerden anlaşılacağı gibi, birçok nitrat yangının nedeni elektrik arızasıdır. Bu da, Almanya, Fransa, Amerika gibi, ülkelerde dahi, binaların bakım ve onarımı için yeterli kaynak ayırlamadığını göstermektedir. Nitekim, film arşivlerinde yaşanan büyük yangınların bir diğer nedeni, klima arızaları ya da soğutma sisteminin bulunmamasıdır. Yine bu örneklerden yola çıkarak yapılabilecek bir diğer saptama ise, yangınların çoğunlukla, hava sıcaklığının yüksek olduğu yaz mevsiminde, özellikle ağustos ayında meydana geldiğidir. Nitekim, sıcak hava koşulları, klimatize edilemeyen depolarda yangını tetikleyen bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çekoslovakya'da; 20 Haziran 1972'de, Prague Film Library'de meydana gelen yangının nedeni, klima sistemi bulunmayan arşivde aşırı sıcaklar sonucu ısının yükselmesi olarak belirtilmiştir.

19 Ağustos 1974'te; Avusturya'da Austrian Film Archive'da, nitrat depolarının bulunduğu koridor üzerinde yer alan ilk odada, diğer odalarda klima olmasına karşın, soğutma sisteminin bulunmaması, son yıllarda yaşanan en sıcak günlerde yangına neden olmuştur. 29 Ağustos 1977'de; Amerika'da National Archives Suitland'daki yangın yine, çok sıcak ve nemli günlerde, klimaların iyi çalışmamasından kaynaklanmıştır.

10 Haziran 1959 ve 3 Ağustos 1980'de, Paris'te, Cinémathèque Française'de çıkan yangın ise, ihmal ve bilgisizlikten kaynaklanmaktadır. Filmlerin saklandığı mekan, bir arşiv deposundan çok hangar gibi düzenlenmiştir. Arşivlerde kullanılan raf sistemi uygulanmamış; filmler yerde istiflenmiştir. Üstü tümüyle cam kaplı olan çatı katında bulunan filmler, hava sıcaklığının yüksek olmasının da etkisiyle alev almıştır.

Türkiye’de, arşivcilik çalışmaları başlamadan önce meydana gelen en büyük nitrat film deposu yangınında ise, bu felakete neden olan, binanın bakımsızlığı, sıcak hava koşulları, ihmal ve bilgisizlik gibi tüm olumsuzlukların etkili olduğu söylenebilir.20 Temmuz 1959’da, İstanbul Belediyesi’ne ait film deposunda çıkan yangında; 500’den fazla yabancı film, aralarında henüz gösterime girmemiş filmlerin negatifi de bulunan 40 kadar yerli film, 6.200 kutu ham pozitif ve negatif yanmıştır <sup>63</sup>. Filmciler Derneği, Türk Film Prodüktörleri Derneği’nin açıklamaları ve 1959 yılında yayımlanan gazetelerde çıkan haberler, “Rüzgar gibi Geçti”, “Paris’li Kız” gibi yabancı filmlerin gösteri kopyalarının da, bu yangında yokolduğunu göstermektedir.

Bazı gazetelerde yer alan haberlere göre, yangına, “Rusya’dan ithal edilen nitrat filmler” neden olmuştur <sup>64</sup>. Batı Avrupa ve Güney Amerika’da, 1951’den sonra kullanımı yasaklanan nitratlar, Türk sinemasında 1960’lı yıllara kadar kullanılmıştır. Dönemin gazete haberleri, yangının nitratlardan kaynaklandığına, deponun kısa sürede büyük bir patlamayla yandığına tanıklık etmektedir.

***“Yangın filmlerin parlaması neticesinde çıktığı için gökyüzü tamamen kızıl renge bürünmüş ve çok büyük bir yangın intibai uyandırmıştır. Bu yüzden itfaiyeye yapılan ihbarda birçok semtin ismi verilmiştir.”*** <sup>65</sup>

***“Saat 01 sıralarında vuku bulan yangın parlama şeklinde olmuş ve alevler şehrin uzak semtlerinden görülecek şekilde kaplamış, bina kısa sürede yanmıştır.”*** <sup>66</sup>

Gazete haberlerinde, Savcı Yardımcısı Hikmet Keskin ve İtfaiye Müdürü Tarık Özsvacı tarafından, olay yerinde yapılan keşiflerin değerlendirilmesine de yer verilmiştir:

<sup>63</sup> Cumhuriyet Gazetesi, 22 Temmuz 1959

<sup>64</sup> Hürriyet, Milliyet Gazetesi, 22 Temmuz 1959

<sup>65</sup> Milliyet Gazetesi, 20 Temmuz 1959

<sup>66</sup> Akşam Gazetesi, 20 Temmuz 1959

**“Savcılık tarafından teşkil edilen ehli-vukuf heyeti dün enkaz arasında ve bina içinde keşif yapmış, evvela bir kasıt olup olmadığı araştırılmış fakat binaya bir yabancıнын girmesinin mümkün olmadığı görülmüştür. Aynı zamanda binanın elektrikleri de kontrol edilerek hepsinin yeni yapıldığı ve paratoner havi olduğu müşahede edilmiştir. Kapıcı ve gece bekçisi Hamdi'nin (Sağman) odasında da gaz ocağı ve gaz lambası gibi yangına sebebiyet verecek bir eşya görülmemiştir.”<sup>67</sup>**

Sonuç olarak; yangının, gece bekçisinin söndürmeden attığı sigaradan kaynaklandığı ihtimali üzerinde durulmuş ve olay sırasında bu kişi öldüğü için dava açılmamıştır. Bu olasılık da geçerli olabileceği gibi, yangının değerlendirmesini yapabileceğimiz asıl ipuçlarını, deponun koşulları göstermektedir.

İstanbul Belediyesi, yanar tabanlı nitrat filmlerin doğurabileceği yangın tehlikesine karşı, şehir içinde yapımcıların filmlerini depolamalarını yasaklamıştır. 1953 yılında, Belediye, filmlerin saklanması için, Hasköy yolu üzerinde Aynalıkavak'ta bulunan ve alt katı çöpçü ahır üst katı ise, çöpçü yatakhane olarak kullanılan binayı, 16 odalı film deposuna dönüştürmüştür. Ancak, o günkü yerleşim koşullarına göre, deponun şehir merkezine uzak olması dışında, korunma odalarında bulunması gereken, soğutma sistemleri gibi özellikler bulunmamaktadır.

Ayrıca, dönemin gazetelerinde yer alan, **“İstanbul dün (20 Temmuz 1959) yılın en sıcak günlerinden birini yaşamıştır ve sıcaklık gölgede 35 dereceye kadar çıkmıştır”<sup>68</sup>** gibi meteoroloji haberleri de dikkat çekicidir. Nitrat tabanlı filmlerin, klima bulunmayan ve uygun nem koşullarının sağlanmadığı mekanlarda, 38 derecenin üzerindeki sıcaklıkta kendiliğinden parlayarak alev aldığı gözönünde bulundurulursa, yangına ortam hazırlayacak koşullardan birinin gerçekleştiği söylenebilir.

Yangının sektörde, gerek sinema işletmecileri gerekse yapımcılar açısından çok olumsuz etkileri olmuştur. Gelecek sezonun henüz gösterime çıkmamış

<sup>67</sup> Hürriyet Gazetesi, 22 Temmuz 1959

<sup>68</sup> Milliyet Gazetesi, 21 Temmuz 1959



filmlerinin yanısıra, ham malzeme tamamen yanmış ve yapımcılar büyük zarara uğramıştır. O gün için, yaklaşık zararın 15 milyon Türk Lirası dolayında olduğu, ticari getirilerin de eklenmesiyle 50 milyonu bulduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, yapımcılar, ellerinde ham film de bulunmadığından ticari faaliyetlerinin durduğunu ve film çekmeleri için tahsis edilen 1.250.000 Lirayı da kullanamayacaklarını dile getirmişlerdir <sup>69</sup>. Bu nedenle, yapımcılar, zararlarının karşılanması için İstanbul Belediyesi'ne tazminat davası açacaklarını bildirmişlerdir. Dönemin Belediye Başkan Yardımcısı Fuat Üst, Filmciler Cemiyeti'ni ziyaret etmiş ve zararlarını karşılamaya hazır olduklarını belirtmiştir. Ayrıca, yeni yapılacak depo için yapımcıların görüşlerini istemiştir <sup>70</sup>.

Yapımcılar, depolama için kendilerinin hazırlayacağı bir mekan teklifinin reddedildiği ve yangın tertibatı konusundaki uyarıların dikkate alınmadığı gerekçesiyle belediye yetkililerini suçlamışlardır <sup>71</sup>. 22 Temmuz 1959'da, Fitaş Şirketi'nde gerçekleşen toplantıda, Şakir Seden, İhsan İpekçi, Cemil Filmer, Hadi Yaman ve Kazım Yurdakulan'dan oluşan bir heyet kurulması; heyetin, durumu Başbakan'a ve Belediye Başkanı'na anlatması kararlaştırılmıştır.

Toplantıda, zararın karşılanmasının, ancak aşağıdaki koşullar sağlandığı takdirde mümkün olabileceği görüşüne varılmıştır:

***“Zararın geniş ölçüde giderilmesi eldeki temiz kopyalardan kısa zamanda ‘contre-type’ler elde etmek, bunlardan da negatif çıkarmakla mümkündür. İşte bu yüzden ikinci kotaya geniş ölçüde ham film için ek tahsis konulması gereklidir. Film şirketleri bugün yazıhane masraflarını bile güç ödeyecek durumdadır. Banka kredileri ilk ağızda ele alınmalıdır. Çabuk çare aranması gereken bir şey de vergülerin zarar derecelerine göre tecil edilmesidir.”*** <sup>72</sup>

<sup>69</sup> Milliyet Gazetesi, 23 Temmuz 1959

<sup>70</sup> A.g.k., 24 Temmuz 1959

<sup>71</sup> A.g.k., 22 Temmuz 1959

<sup>72</sup> Erdoğan TOKATLI, “Can Çekişen Türk Film Endüstrisi Yanarak Öldü”, 13

Yapımcıların ve meslek kuruluşlarının da belirttiği gibi, belediye deposu yangını, sinema endüstrisinde büyük zarara yol açmış; yapımcılar üst makamlara başvurarak bu kayıpların karşılanmasını talep etmişlerdir. Ekonomik zararlar, belli bir düzeyde karşılanabilmektedir. Nitekim, yapımcılar, ticari kayıpların giderilmesi için biraraya gelerek girişimde bulunmuşlardır. Ancak sinematografik mirasımızda verilen kayıpların telafisi mümkün değildir. Kemal Film'in kurucusu Kemal Seden'in oğlu, yönetmen ve yapımcı Osman F. Seden, yangının sonuçlarını şu sözlerle değerlendirmektedir:

***“Babamla Ertuğrul Muhsin 6 tane arka arkaya film çekmişler. Ama bu filmlerin hepsi meşhum 1959 belediye yangınında yandı. Tabii onlara çok üzülüyorum da; en çok üzıldüklerim, yanan 28 tane Kemal Film jurnalidir. Amcam Şakir Seden, küçük amcam Süleyman Seden, Remzi Ar ve Cemil Filmer'in Anadolu'da, birçok yerde ordunun peşinden gidip kendilerinin çektikleri jurnallerdi. Onlar yandı.”***<sup>73</sup>

Sinemamızın bir devri, Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film adına çektiği, “İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk”, “Ateşten Gömlek”, “Boğaziçi Esrarı”, “Sözde Kızlar”, “Leblebici Horhor” ve “Kız Kulesi'nde Bir Facia” filmleri, bu yangında yokolmuştur. Filmlerin negatifleri yandığından, yeni kopyalar alınmamış; dolayısıyla, Ertuğrul dönemine ait bu filmler, günümüze aktarılamamıştır.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi'nde \*, 4 Eylül 1973 tarihinde, nitrat filmlerin bulunduğu depoda, elektrik kontağı nedeniyle yangın çıkmıştır. Yanan negatiflerin, pozitif kopyalarından aranegatifler alınmış; zarar gören pozitif

<sup>73</sup> Prof. Sami ŞEKEROĞLU, *Türk Sinema Tarihi*, “Osman Seden”

\* Prof. Sami Şekeroğlu tarafından, 1962 yılında amatör bir öğrenci kulübü olarak kurulan “Kültür Sinema 7” sinema sanatının geliştirilmesi ve Türk sinemasının örneklerinin korunması alanında yaptığı çalışmalarla 1967 yılında Türkiye'nin ilk film arşivi olan “Türk Film Arşivi”ne dönüşmüştür. Arşiv, 1969 yılında karşılıksız olarak tüm mal varlığıyla Devlet'e devredilerek “Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi” adını almıştır. Bugün, arşivcilik faaliyetlerini Mimar Sinan Üniversitesi Sinema- Televizyon Merkezi adı altında sürdüren kurumun tarihçesine “Türkiye'de Sinematografik Mirasın Korunması” bölümünde yer verilmiştir.

kopyaların, negatiflerine yeniden işlem yapılarak; sinematografik mirasımızın bir bölümünün yokolması önlenmiştir.

Nitrat film yangınlarının önlenmesi için sinemayla ilgili çevrelerin konunun önemi hakkında bilgilendirilmesi ve bilinçlendirilmesi gerekmektedir. Arşivciliğin pekçok alanında olduğu gibi, bu sorunların çözümü de, sürekliliği olan Devlet politikalarına ve bütçe oluşturulmasına dayanmaktadır. Bu konu, “Sinematografik Mirasın Korunmasında İzlenen Politikalar” bölümünde ele alınacaktır.

#### **2.4. Filmlerden Yararlandırmada Risk Yönetimi**

Film arşivleri, bir yandan, sinematografik mirasımızı en iyi koşullarda saklayarak korumayı amaçlarken; öte yandan, bu mirasın düzenlenen gösteriler aracılığıyla topluma tanıtılması, dokümanların araştırmacılara açılması gibi çalışmalarla yararlandırma işlevini de yerine getirmektedir. Yararlandırma, filmlerin telesine edilerek farklı formatlara aktarılmasından, yeni bir kopya basmaya, sinema salonlarında gösterilmesine kadar uzanan geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Ayrıca, bireysel bir araştırmaya yanıt verebileceği gibi, filmlerin televizyonda yayını ve benzeri yollarla topluma yönelik de olabilmektedir.

Film arşivciliğinin temel hedefi, sinematografik mirasın gelecek kuşaklara aktarılması olduğuna göre; koruma, yararlandırma işlevini yerine getirmek için yapılmaktadır. Başka bir deyişle, filmlerin topluma ve araştırmacılara sunulmadığı bir arşivde, koruma da amaçsız olacaktır. Ancak, arşivlerde, koruma ve yararlandırma arasında hassas bir denge bulunmaktadır; hatta bu iki işlev arasında bir gerilim olduğu da söylenebilir. Çünkü, her zaman yararlandırma ve belgelerin talebi arasında doğru bir orantı kurulamamaktadır.

Arşivlerin taleplere yanıt verebilmeleri, teknolojik donanım ve finansal kaynaklara bağlı olmakla birlikte dokümanların halka ve araştırmacılara açılması, bazı riskler de taşımaktadır. Bu nedenle, yararlandırma, arşivin izlediği politikalar ve

koşullar çerçevesinde zorunlu olarak kısıtlanmaktadır. Bu kısıtlamada en önemli ölçüt, yararlandırmanın türü ne olursa olsun, eserin kabul edilemez bir risk altına sokulmamasıdır.

Arşivlerde, yalnız gösteri ve araştırma amacıyla basılan referans kopyaları, yararlandırma amacına yönelik olarak kullanılabilir. Koruma amaçlı çoğaltılan hiçbir arşiv kopyası, teknik işlemler dışında depodan çıkarılamaz.

Eserin topluma ve araştırmacılara sunumunda, arşivin koşulları ve çalışma programı da belirleyici rol oynayabilmektedir. Bir arşivde, 35 mm siyah/beyaz kopya almak için gerekli donanım olsa da, laboratuvar çalışmalarının yoğunluğu, yıkama-baskı makinalarını yenileme çalışmaları veya arşivin ham film, yıkama sırasında kullanılan kimyasal madde stoklarının durumu, finans kaynaklarının yetersizliği gibi koşullar ilkece gerçekleştirilebilecek bir işlemin yapılmasına olanak tanımayabilir. Ayrıca, arşivin korumaya ilgili politikaları gereğince, nitrat tabanlı filmlerin güvenli tabanlara aktarılması gibi, önceliği olan çalışmalara ara verilmesi “kabul edilemez bir risk” olarak değerlendirilerek, talepler karşılanamayabilmektedir.

Riskleri minimum düzeye indirmek için, arşivlerde, filmlerin farklı amaçlara yönelik hazırlanmış, çeşitli formatlarda kopyaları bulundurulmakta; örneğin, yalnız filmin içeriğine yönelik araştırmalar için, VCD, DVD veya VHS bantlar kullanılmaktadır. Bu, kütüphanelerde, orijinal metnin korunması, aynı zamanda da okuyucunun bilgisine sunulması amacıyla kullanılan fotokopi alma yöntemine benzetilebilir. Böylece, eserin, ekonomik anlamda ve işgücü bakımından daha zor elde edilen referans kopyası kullanılmadan, eserin içeriğine ulaşılabilecektir.

Arşivlerin yararlandırmaya yönelik en önemli etkinliklerinden biri, film gösterileridir. Gösteriler, sinema alanında yaygın eğitim misyonunun yerine getirilmesine de aracı olmaktadır. Arşivlerde, yararlandırmanın türüne göre değişen farklı formatlar kullanılabilirken gösteriler sırasında, teknik ve maddi olanaklar elverdiği ölçüde, orijinal formatlar tercih edilmektedir. Gösteriler, yaygın eğitim amacı taşıdığından, arşivlere, halkı eser hakkında doğru bilgilendirmek gibi bir görev

de yüklemektedir. Bu nedenle, yararlandırmada kullanılacak araç-gereç ve yöntemlerin, izleyicinin filmi doğru anlayıp algılayabileceği biçimde kullanılması büyük önem taşımaktadır. Sessiz filmler, örneğin, sesli filmlerin hızında gösterildiğinde, görüntü hızlı akacaktır ya da projeksiyon makinasının objektifine uygun kaş yerleştirilmediği zaman, çerçeve kesilecek ve filmin özgün görüntüsü bozulacaktır.

Yararlandırma işlevi, arşivin teknik ve ekonomik olanakları, kurum politikaları çerçevesinde gerçekleşmekle birlikte; hak sahiplerinin tutumu, Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gibi etkenler de arşivlerin bu görevlerini yerine getirmesinde belirleyici rol oynayabilmektedir. Bazı eser sahipleri, örneğin, kültürel amaçlarla dahi olsa, filmlerinin gösterimine engel olmaktadır.

Arşiv belgelerinin niceliği gözöntünde bulundurulduğunda, iyi düzenlenmiş veriler olmadan yararlandırma işlevinin gerçekleştirilmesi olanaksızdır. Dokümanların envanterinin çıkarılmış ve sınıflandırılmış olması belgeye ulaşmayı kolaylaştıracaktır. Film arşivlerinde, filmlerin yanısıra, senaryo, afiş, lobi, fotoğraf, basında yer alan haberlerin dosyaları, yapım şirketlerine ait sözleşmeler, sinema tarihi ile ilgili belgeler gibi çeşitli dokümanlar bulunmaktadır. Belgelerin çeşitliliği, hem envanterlerin çıkartılmasını, hem de sınıflandırılmasını güçleştirmektedir. Arşiv belgelerinden en verimli biçimde yararlanılabilmesi için dokümantasyonun çok yönlü bir aramaya yanıt verecek nitelikte olması gerekmektedir.

Dokümantasyon, özellikle film arşivlerinde detaylı bir araştırma gerektiren ve uzman kişilerin yapabileceği bir çalışmadır. Sinema tarihi, güzel sanatlar, kütüphanecilik ve enformasyon bilgileri dışında; filmler izlenerek bu çalışma yapılabileceğinden, teknik bilgi de gerektirmektedir. Bu bakımdan, uzmanın, film malzemesini ve bazı makinaları tanması zorunludur. Aksi halde, yanlışlıklara neden olabileceği gibi, filme de zarar verecektir. Filmlerden etkin bir biçimde yararlanmayı sağlayacak tanımlamada yer alacak bilgiler şu biçimde düzenlenebilir:

- içeriğin tanımlanması (filmin adı, konulu filmlerin kısa özeti, tarihi belge ise, filmde bulunan olayın ya da olayların kısa bir özeti, belgede yer alan önemli kişiler vb....)
- jenerik bilgileri (yapımcısı, yönetmeni, oyuncular, yapım yılı, yapıldığı ülke, dili, alt yazı vb...)
- teknik bilgiler (format, boyut, renkli / siyah-beyaz, sesli / sessiz, süre, vb...)

Böylece, arşivci, filmle ilgili herhangi bir bilgidен yola çıkarak arama yapabilecektir. Tanımlamanın iyi yapılmış olması, zaman kazandıracığı gibi, bilgiye izlemeden ulaşmayı sağlayacaktır. Böylece, film gerekmedikçe saklama mekanından dışarıya çıkarılmayacak; bu da, filmin fiziksel yaşamını uzatacaktır.

Ayrıca, filme yapılan işlemlerle ilgili kayıtların tutulması, bilgi ve deneyimin paylaşılması esasına dayalı bir meslekte büyük yarar sağlamaktadır. Örneğin, baskı-yıkama sırasında izlenen yol, yapılan seçimlerle ilgili bilgiler, gelecekte yapacağı çalışmalar için arşiv elemanlarına rehberlik edecektir.

Film arşivciliğinde yararlandırma, kısaca, gerek yöntemlerin gerekse taleplerin çeşitliliği nedeniyle kuruma büyük bir işyükü getirmektedir. Arşivlerin, saklama, koruma gibi temel işlevlerinin doğal bir sonucu olmakla birlikte, kurumların her alanda yaşadıkları, dokümanların çeşitliliği ve niceliği, bunlar karşısında yetersiz kalan bütçe ve uzman eksikliği gibi sorunlar nedeniyle çok zor koşullar altında gerçekleştirilmektedir.



### 3. BÖLÜM

#### SİNEMATOGRAFİK MİRASIN KORUNMASINDA FİLM ARŞİVCİLİĞİNİN SORUNLARI

Dünyada, film arşivlerinin, tarihsel gelişimine bakıldığında, sinematografik mirasın korunmasında, kişisel ve kurumsal çabaların ön plana çıktığı görülecektir. Ancak alanın sorunları sıralandığında, bu girişimler, sinematografik eserlerin gelecek kuşaklara aktarılması için yeterli olmamaktadır.

- Maddi kaynak yetersizliği
- Yeterince yetişmiş uzman olmaması
- Elverişli, uygun mekan
- Teknik donanım
- Korunan eserlerin niceliği
- Formatların çeşitliliği
- Zaman

Film arşivleri, çok sayıda ve türde dokümanı derlemektedirler. Bu nicelik, aynı zamanda bir kısır döngüyü de beraberinde getirmektedir. Korunan filmlere sürekli yenileri eklendiğinden çalışma hiçbir zaman tamamlanamamaktadır. Böylece, bir yandan geçmişte üretilen eserlerin korunması için çalışılırken; diğer yandan da arşive yeni gelen filmlere uygun hizmet verme kaygısı doğmaktadır.

Bugün, dünyanın birçok ülkesinde ve Türkiye’de, maddi kaynak yetersizliğinden, Devletin ve özel sektörün ilgisizliğinden dolayı uzun vadeli koruma programlarının yürütülemediği bilinmektedir. Nitekim, 1950 öncesinde üretilen nitrat filmlerin kurtarılması için yapılan çalışmalar halen sürmektedir. İlerleyen zaman, bozulan filmlerin daha fazla yıpranmasına yol açarken aynı zamanda koruma-restorasyon maliyetlerini de yükseltmektedir. Artan maliyetler

karşısında bütçelerin yetersizliği, Kanada, Fransa gibi dünyanın gelişmiş ülkelerinde dahi sözkonusudur.

Sinematografik mirasın hızla yokolduğu gözönüne alınırsa, acil önlemler alınması ve herşeyden önemlisi finansman kaynakları oluşturulması kaçınılmaz olmuştur. Sinematografik mirasın korunması için iki ayrı fon oluşturulması gerekmektedir. Öncelikle, fiziksel yaşamı tehlikede olan eserler için bir bütçe ayrılmalı; bunun yanısıra, kimyasal yapıları nedeniyle gelecekte bozulabilecek filmlerin korunması için kaynak oluşturulmalıdır. Bu fonlar oluşturulurken şu yollar izlenebilir:

- Özel sektörün desteği, bütçe yetersizliği nedeniyle uygulanamayan koruma programlarının yürütülmesinde etkin bir rol oynayabilecektir. Arşivler, gerek eski formatlar üzerinden işlem yaparak; gerekse yapımcıların filmleri için koruma mekanları sağlayarak sektöre katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, yapımcılar, yeni üretilen filmler için arşiv belgelerine sıklıkla başvurmaktadır. Dolayısıyla, sektörle arşivler arasında zorunlu bir ilişki vardır ve arşivler, bütçe, eleman ve mekanların yetersizliği gibi sorunlara karşın, birçok ülkede, bu hizmeti gönüllü olarak yürütmektedir. Özel kuruluşların sağlayacağı maddi kaynak, hem arşivlere daha iyi koşullar sağlayacak hem de sektörün bu işbirliğinden daha verimli yararlanmasına olanak tanyacaktır. Maddi desteğin daha yaygın bir biçimde uygulanabilmesi için özel kuruluşların ticari kaygıları da göz önünde bulundurularak, sektörden fona aktarılacak para, örneğin vergiden düşülerek, şirketler özendirilebilir.
- Arşivler, yararlandırma işlevini, çoğu zaman masrafları bile karşılanamadan bedelsiz olarak yürütmektedirler. Arşivlerde verilen servise karşılık bir bedel alınması, kaynak yaratılması bakımından geçerli bir yol olabilecektir. Bu ücret, servisi talep eden kişinin ödeme gücüne göre düzenlenerek, örneğin, öğrenci, araştırmacı, yapımcılardan farklı ücretler alınabilir. Ayrıca, bu servisi sağlamak için harcanan mesai, emek, servisi alanın bundan maddi bir

çıkar sağlayıp sağlamayacağı ücreti belirlemede bir ölçüt olarak gözönünde bulundurulabilir.

- Arşivlerin ihtiyaçları karşısında, Devletin ayırdığı bütçe, çoğu zaman yetersiz kalmakta; hatta ülkemizde olduğu gibi, Devlet tarafından hiçbir maddi destek sağlanmamaktadır. Kaynak oluşturulması amacıyla, bandrol ve kayıt tescil işlemleri sırasında, ulusal sinema mirasımızı korumada kullanılmak üzere bir bedel alınması gündeme getirilebilir.

Arşivlerin, kurum olarak üstlendikleri görevlerden gelir elde etmesi, sinematografik mirasın korunmasında çok önemli bir adımdır. Bu yolla kaynak oluşturulması, arşivcilik etiği ve Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun (FIAF) temel ilkelerine de aykırı değildir. Etik kurallar ve FIAF kuralları, filmlerin zarar görmeden korunması ve arşivler tarafından ticari gelir elde etmek amacıyla kullanılmamasına dayanmaktadır. Arşivlerin, kurumsal faaliyetlerinden elde ettikleri gelirin, koruma programlarında kullanılması, bu ilkeyle çelişmemekte; hatta asıl amaca ulaştırmaktadır. Örneğin, laboratuvar olanaklarına sahip bir arşivde, yapımcıların baskı taleplerinden elde edilecek gelir, bozulmakta olan filmlerden koruma amaçlı baskı işlemleri ya da filmlerin restorasyon çalışmaları için finans kaynağı sağlayacaktır. Arşivlerde, sinematografik mirasın korunması için saklanmak üzere alınan aranegatiflere öncelik verilmektedir. Özel sektörün katkısı, yararlandırma amacına yönelik, gösteri kopyalarının basılması için de bir çözüm getirebilecektir.

Ancak, arşivler için yalnız bütçe oluşturulması da yeterli değildir. Filmlerin korunması, bozulmakta olanların kurtarılması için çok sayıda yetişmiş uzmana ihtiyaç duyulmaktadır. Arşivlerde, insan kaynaklarının da sayıca eksik olduğu bilinmektedir. Bir elemanın hem kütüphaneci, hem arşivci hem de yönetici olduğu kurumlar dahi vardır.

Arşivlerde, çok sayıda belgenin incelenmesi, fiziki durumunun ve içeriklerinin uzmanlar tarafından belirlenmesi gerekmektedir. Kanada'da, örneğin,

yalnız tarihi nitelikli filmlerin kurtarılması için 77.5 milyon Dolara ve 5 milyon saate ihtiyaç vardır <sup>74</sup>. Bu da, insan ömrünü aşacak bir zamana ihtiyaç olduğu anlamına gelmektedir.

Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, arşivciliğin sorunları bir zincirin halkalarını oluşturmaktadır. Sinematografik mirasın korunması için bu sorunlardan birinin çözülmesi yeterli değildir. Gerekli finansal kaynak oluşturulsa dahi, yetişmiş uzmanlar olmadan koruma gerçekleştirilememektedir. Aynı şekilde, uzmanın bu çalışmaları sürdürebilmesi için teknik donanım ve geniş mekanlara ihtiyacı vardır. Teknik olanakların yetersizliği birçok arşivde önemli bir sorundur.

Filmlerin yokolması, yalnız üretildikleri malzemenin bozulması ya da kötü koşullarda saklanmasından değil, özellikle elektronik alanda teknolojinin değişmesinden de kaynaklanmaktadır. Sektörde yeni formatların ortaya çıkması eskilerin zaman içinde yok olmasına neden olmaktadır. Günümüzde, dijital teknolojilerin hızla gelişmesi, arşivleri hem ekonomik anlamda hem de teknik ekipman açısından yeniden yapılanma sorunuyla karşı karşıya bırakmıştır. Sektörün büyük finans kaynakları karşısında, küçük bütçelerle ayakta durmaya çabalayan arşivler, başdöndürücü bu değişim karşısında geleceğe daha da karamsar bakmaktadır. Sinema endüstrisinin vazgeçilmez bir parçası olmalarına karşın, arşivlerin sektörün geleceği üzerinde belirleyici rol oynayacak bir güce sahip oldukları söylenemez. Bu kurumlar, öneriler getirebilir, bazı uygulamaları destekleyebilir; ancak, sonuç olarak sektördeki değişime uyum sağlamak zorundadır.

Bir yandan yokolan formatları yenilemek için gerekli teknolojiye sahip olmak; öte yandan ise, arşiv belgelerinin işlem görebilmesi için eski teknolojileri korumak arşivler için kaçınılmazdır. Bugün hızı yüksek olan yeni makinalarda, nitrat filmleri, örneğin, basmak mümkün olmamakta; bu tabanlar zaman içinde kırılğanlaştıklarından çok düşük hızda işlem görmeleri gerekmektedir. Benzeri

<sup>74</sup> "Patrimoine en Péril" (1995 yılında, sinemanın 100. yılı kutlamaları kapsamında, Kanada Ulusal Film Arşivi bünyesinde oluşturulan çalışma grubunun sinematografik mirasın kurtarılması için oluşturulacak stratejileri ele aldığı rapordan alınmıştır.

nedenlerden ötürü, eski teknolojilerin yaşatılması, koruma çalışmalarının yürütülmesi açısından önem taşımaktadır. Ancak, makinaların yedek parçalarının bulunmaması, bakımının yapılamaması gibi nedenler bu formatları yaşatmak için yapılan çalışmaların çok zor koşullar altında sürdürülmesine neden olmaktadır.

Günümüzde, sektörde kullanılmayan, ancak arşiv koleksiyonlarının önemli bir bölümünü oluşturan, siyah/beyaz filmlerden kopya alınması sırasında, bu sorunun başka bir yönü ortaya çıkmaktadır. Fuji gibi büyük firmalar, tüketimi çok düşük olduğu için siyah/beyaz film üretmemekte; yalnız Kodak talep üzerine sağlamaktadır. Üretimdeki bu boşluk, arşivi ham malzeme sorunuyla karşı karşıya bırakmaktadır. Bu nedenle, siyah/beyaz filmlere işlem yapılabilmesi için, üretimin uzun süre beklenmesi gerekmektedir.

Arşivler, bir yandan mümkün olduğunca fazla sayıda dokümandan oluşan bir koleksiyon oluşturmayı, öte yandan da sınırlı depo, teknik donanım ve kaynaklarla korumayı gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Maddi olanakları ve insan gücünü aşan bu durum, arşivlerde, öncelikleri belirleme sorununu da gündeme getirmiştir. Bu konuyu ilk kez, bozulmakta olan filmlerin korunmasına öncelik tanınması gerektiği görüşünden yola çıkarak, British Film Institute bünyesinde yer alan İngiliz Ulusal Film Arşivi'nin Kurucusu Ernest Lindgren dile getirmiştir.

Genel olarak, bir ulusun kimliğini, değerlerini, kaynaklarını, kurumlarını, kültürünü, halkın yaşayışını, tarihsel gelişimini yansıtan tüm dokümanların ve sanat değeri taşıyan sinema eserlerinin sinematografik miras kapsamında yer aldığı söylenebilir. Ancak, tüm görsel dokümanlar, bir yönüyle bu kapsam içine katılabileceğinden tanıma uyan eserleri belirlemek oldukça güçtür. Ayrıca, birçok eserin değerinin yıllar hatta yüzyıllar sonra anlaşıldığı bilinen bir gerçektir. Sinematografik belgeler de, tarihsel süreç içinde değerini bulmaktadır.

Arşivcilikte ideal olan ulusal sinema mirasını oluşturan tüm filmlerin, görsel dokümanların saklanması ve korunmasıdır. Ancak öncelikle bütçelerin yetersizliği, uzman sayısının az olması gibi nedenlerle bu uygulama gerçekçi bir yaklaşım

değildir. Arşivlerin, sorunları gözönüne alındığında, kimi durumlarda seçim yapmak zorunlu olmaktadır.

Seçim ölçütlerini belirleyen ilk etken, bir dokümanın arşiv için taşıdığı önemdir. Bir dokümanı diğerinden daha değerli ya da öncelikli kılan özellikler, arşivlerin yapısına göre farklılık göstermektedir. Dünyada, belli alanlarda koleksiyonlar oluşturan; örneğin, savaş belgeleri toplayan, radyo ve televizyon yayınlarını derleyen, sinematografik eserleri saklayan arşivler vardır. Bu nedenle, seçim yapılırken, dokümanların tek tek değil bir bütün olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

Koruma alanında öncelikler belirlenirken, aşağıdaki ölçütler göz önünde bulundurulabilir:

- **Sanat değeri:** Arşiv belgeleri, içerik, biçim, estetik ve teknik yönüyle kültürel mirasımıza ve ülkenin sanat yaşamına herhangi bir katkıda bulunuyorsa, ancak o eserin sanat değerinden sözedilebilir.
- **Arşiv değeri:** Dokümanların arşiv değerlerinin, kuruma geldikleri dönemde belirlenmesi oldukça zordur. Örneğin, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi Film Arşivi'nde, Kulüp Sinema 7 dönemindeki gösteriler sırasında çekilmiş olan ve bugün yaşamayan çok sayıda bilim-sanat adamına ait görüntüler bulunmaktadır. Bugün, bu belgelerin kaydedildiği günden çok daha değerli olduğu şüphesizdir.

Yine kurum arşivinde, 1970'li yıllara ait vurdulu kırdılı ya da seks filmleri de bulunmaktadır. Bu filmler, bir dönemin Türk sinemasını yansıtırsa da sanatsal bir değer taşımamaktadır. Ancak, filmlerde yer alan, örneğin eski İstanbul görüntülerinin belge değeri vardır. Bu nedenle, sanat değeri taşımayan bir film, arşiv dokümanı olarak öncelikle korunacaklar arasında yer alabilmektedir.



- **Dokümanın tek, az bulunur olması ve yaşı:** Başka hiçbir kopyası bulunmayan, örneğin bir politikacının tek kaydı olan söylevi gibi, bir film tektir. Dokümanın tek olması hem orijinali hem de kopyası için geçerlidir. Orijinalinin kayıp olması durumunda, en iyi teknik kalitede kopya, orijinal olarak kabul edilmektedir. Kopyadan ya da orijinalden koruma amaçlı yeni kopyalar alınsa dahi, o film tek olma özelliğini korumaktadır.

Dokümanın az bulunur olması; bu dokümandan çok az sayıda bulunması ya da kaydedilen olayın çok nadir görülmesi nitelikleriyle açıklanabilir. Bu iki ölçüt, aynı zamanda, belgenin arşiv değerini de belirlemektedir.

- **Ticari değeri:** Görsel-ışitsel dokümanlar birçok defa kullanılma özelliğine sahip olduklarından, hem arşiv değeri hem de ticari değer taşımaktadırlar. Bu nedenle, öncelikler belirlenirken, konuyu çeşitli açılardan ele almak gerekmektedir.

Arşivler, kültür endüstrisinde gerçekleştirilen yeni ürünlere kaynak sağlamaktadır. Dokümanter bir filmde, örneğin, arşiv filminden parçalara yer verilebildiği gibi, arşiv belgeleri herhangi bir konu üzerinde araştırma yapan, kitap yazan kişilere de rehberlik etmektedir. Böylece, saklanan ve korunan filmler, ticari anlamda bir potansiyel oluşturmaktadırlar.

Bu özelliklerinden ötürü, bir belgenin araştırmacılar tarafından talebinin, arşiv değerini belirleyen ölçütlerden biri olarak değerlendirilebileceği ve bu talebin, gelecekte öncelikle kurtarılacak filmlerde belirleyici rol oynayacağı söylenebilir.

- **Film malzemesinin türü:** Arşivde korunan filmin, orijinal mi (negatif), kopya mı (pozitif) yoksa bir aranegatif mi olduğu arşivcilik değeri açısından önem taşımaktadır. Arşivler için en değerli olan negatiflerdir.

İlkece, arşivin üstlendiği misyon ve toplumdaki işlevine göre, öncelikle korunacak eserleri belirlemenin, en geçerli yol olduğu söylenebilir. Bazı arşivler, başlangıç noktası olarak, bozulmakta olan dokümanları ele almaktadır. Bu da, şu soruyu gündeme getirmektedir: gelecekte hangi eserin yok olması büyük bir kayıp

sayılacaktır ? Ancak, dünyada bu durumda olan birçok eser olduğuna göre, öncelikli olanlar belirlenmelidir. Dikkat çekilmesi gereken bir başka konu da, “aynı maliyetle belli materyaller seçilerek iyi bir kalite mi elde edilmeli; yoksa tümüne işlem yapılarak düşük kaliteye razı mı olunmalı?” seçenekleri arasında yapılacak tercihtir.

Uzmanlar, dokümanla ilgili verdikleri kararlarda, kendi sanat, teknik ve tarih bilgileri, bu bilim alanının genel kuralları, kişisel bakış açıları, pratikte var olan zorluklar doğrultusunda hareket etmektedirler ve herşey belli bir zaman dilimi içine sıkıştırılmak zorundadır. Arşivlerin korumaya almadıkları bir doküman, ileride nasıl değerlendirilecektir? Bugün, bu sorunun doğru yanıtını bulabilmek oldukça zordur. Zaman, bir yandan, dokümanların, tarihte değerini bulmasını sağlayan bir faktör, diğer yandan ise, filmlerin fiziksel ve kimyasal özelliklerini yitirdiği bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Belki de, basılı eserlerin aksine, tek kopya ya da negatifi kurtarmak için zaman olumsuz rol oynayacak ve filmin fiziksel koşulları yeni baskılar yapmaya olanak tanımayacaktır.

Günümüz koşullarıyla yanıtlanması oldukça zor; hatta neredeyse imkansız görünen tüm bu sorular ve beraberinde getirdiği sorunlar, arşiv adına, oldukça ağır bir sorumluluktur. Dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi, Türkiye’de de, arşivcilik çalışmaları bu zorluklara rağmen gönüllü çabalarla sürdürülmektedir.

### **3.1. Arşivcilik İlkeleri Açısından Koruma ve Yararlandırmanın Sınırları**

Arşivlerde, ulaşılmak istenen amaç, sinematografik eserleri gelecek kuşaklara aktarmak olduğuna göre, koruma ve yararlandırma, birbirini tamamlayan iki işlev olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak; daha önce de sözü edildiği gibi, bu alanda yaşanan güçlükler gözönüne alındığında, arşivlerin temel amaçları, kuramsal olarak bir bütünün parçaları gibi algılansa da; kimi durumlarda, koruma ve yararlandırma, zıt iki kutbu oluşturmaktadır. Burada çelişkiyi doğuran soru; sinematografik eserlerin korunması ve topluma sunulması için kullanılan sınırlı insan kaynakları ile dünyanın hemen her ülkesinde kısıtlı olan maddi olanakların; bu iki tamamlayıcı işlev arasında nasıl paylaşılacağıdır.

Sinematografik mirasta, sürekliliğin sağlanması için, önceliğin, koruma amacıyla kopyalar basılmasında mı veya bu mirası geniş kitlelere ulaştırmak amacıyla gösteriminde mi olduğu sorusu, 1960'lı yılların başında, arşivcilik tarihinde gerek meslek ilkelerinin yeniden gündeme getirilmesi gibi teknik gerekse politik sonuçlar doğuran bir tartışmaya neden olmuştur.

Bu tartışmanın tarafları, arşivciliğin gelişmesinde öncü bir kurum olan Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu kurucu üyeleri, British Film Institute bünyesinde yer alan İngiliz Ulusal Film Arşivi ve Cinémathèque Française'dir. Olayın kaynağında ise, adı geçen arşivlerin kurucuları Ernest Lindgren ile Henri Langlois arasında, yaşanan fikir uyuşmazlığı bulunmaktadır. Lindgren ve Langlois arasındaki çatışma, izledikleri politikalar, arşivciliğin misyon ve kurallarına bakış açılarının farklılığından kaynaklanmıştır<sup>75</sup>.

Cinémathèque Française'in kurucusu Henri Langlois'ya göre, sinematografik eserleri korumanın temelinde, filmleri göstermek yatmaktadır. Başka bir deyişle, film izlendiği sürece varlığını sürdürecektir. Bu çerçevede, Langlois'ya göre arşivcilik, filmlerin yapımcılar gibi çeşitli kaynaklardan toplanarak halka sunulması olarak tanımlanabilir.

İngiliz Ulusal Film Arşivi kurucusu Ernest Lindgren'in ise, arşivciliğe bakışı tümüyle farklı olmuştur. Lindgren'e göre, arşivin temel görevi, sınırlı bütçelerle, olanaklar elverdiğince, en iyi koşullarda korumaktır. Sinematografik eserlerde süreklilik, kopya alma gibi, bilimsel koruma yöntemleri kapsamında sağlanmalıdır. Tek kopya olan filmler, projeksiyonun yolaçabileceği hasarlardan ötürü gösterilmemeli; kopya almak sözkonusu olduğunda da, gösterim için film basmak yerine, koruma amaçlı aranegatiflerin çoğaltılmasına öncelik verilmelidir. Lindgren'e göre, sinematografik mirasın gelecek kuşaklara aktarılması için, korumayı temel alan programlar geliştirmek ve bütçeyi bu doğrultuda kullanmak daha akılcı ve esas amaca uygun bir stratejidir.

<sup>75</sup> Roger SMITHER, "Henri Langlois and Nitrate, Before and After 1959", 247-248

1959'da Cinématèque Française'de çıkan nitrat film yangınından sonra Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) ve Langlois arasında başlayan gerginlik, Langlois'nın, arşivcilik ilkeleriyle bağdaşmayan bu tutumuyla daha da belirginleşmiş; Cinématèque Française'in FIAF üyeliğinden çıkartılmasıyla sonuçlanmıştır. 1962 yılı Haziran ayında, FIAF Başkanı Prof. Jerzy Toeplitz <sup>76</sup> yönetiminde gerçekleşen 18. Genel Kurul toplantısında, Federasyon ilkelerine aykırı hareket ettiği gerekçesiyle, Cinémathèque Française'in FIAF üyeliğinin, bir yıl askıya alınmasına karar verilmiştir <sup>77</sup>. Ancak 17 Temmuz 1962'de Cinémathèque Française yönetimi FIAF'a gönderdiği mektupla üyelikten ayrıldığını bildirmiştir <sup>78</sup>.

1962 yılı, Cinémathèque Française için birçok yönden çöküşün başladığı bir döneme denk gelmektedir. Bu yıllarda, sinemadan sorumlu Bakan Jean Painlevé, Kurumun Devlet tarafından sağlanan bütçesinin, koruma ve gösteri programlarının yerine, sinema salonlarının dekorasyonu ve Langlois'nın özel gezilerine harcandığı, Langlois'nın genel kurullarda seçilebilmek için hile yaptığı gerekçesiyle yönetime el koymak istemiş; ancak Langlois'nın girişimleriyle engellenmiştir.

Fransız hükümeti, Langlois'nın bu tutumu karşısında, Cinémathèque Française'de yeniden yapılandırmaya gidilmesi, Devlet tarafından büyük fonlarla finanse edilen Kurumun yönetiminde, Milli Eğitim Bakanlığı'ndan temsilci, sinemadan sorumlu Devlet Bakanı ve bir mali denetçi bulunması gibi önlemler almak üzere çalışmalara başlamıştır. Bu girişim, arşivcilik tarihinde "Langlois Olayı" olarak anılan sürecin başlangıcı olmuştur.

1968 yılının Şubat ayında, De Gaulle Hükümetinin Kültür Bakanı yazar André Malraux, korumayı gerçekleştirmemesi ve bütçeyi kötü kullanması nedeniyle Cinémathèque Française'in filmlerine el koymuştur. Bu olaydan sonra, Paris, tüm

<sup>76</sup> Polonya Sinemateki Başkanı olan Prof. Jerzy Toeplitz, 1948-1971 yılları arasında Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu başkanlığını yürütmüştür.

<sup>77</sup> Cinémathèque Française, Robert Daudelin'in FIAF Başkanı olduğu 1983 yılı Stokholm kongresinde, Yunan asıllı Fransız yönetmen Costa-Gavras'ın başkanlığında yeniden üye olmuştur.

<sup>78</sup> Bkz. (22), OLMETA, 107-108

dünya basınında da yer alan büyük taşkınlıklara sahne olmuştur. Langlois'ın provoke ettiği gruplar tarafından kurumun gösteri salonunun yer aldığı Palais de Chaillot'nun camları kırılmış; protesto yürüyüşleri yapılmıştır <sup>79</sup>. Chaplin, Welles, Lang, Rossellini gibi yönetmenler, Henri Langlois'ya görevi iade edilmediği takdirde, filmlerini geri alacaklarını bildirmişlerdir. Bu tepkiler karşısında; Langlois görevine geri dönmüştür.

FIAF tarafından belirlenen meslek ilkelerine göre; arşivlerin temel görevi, sinematografik mirasın hiçbir risk altına sokulmadan korunmasıdır. Bu nedenle, arşiv etkinliklerinde, koruma amacıyla basılan filmler, kesinlikle kullanılmamaktadır. Elbette, arşivcilikte ideal olan, hem koruma amaçlı arşivler almak hem de sinematografik mirasın topluma sunulması amacıyla gösteri kopyaları basmaktır. Ancak, arşivciliğin her alanında, bütçe ve uzman sayısının yetersizliği gibi kurumsal ve kişisel çabaları aşan büyük sorunlar karşımıza çıkmaktadır. Bugün, arşivciliğin sorunlarını çözüme ulaştıracak tutarlı ve sürekli Devlet politikalarının eksikliği ve özel sektörün ilgisizliği karşısında gösterimden çok koruma programlarına yönelmek, meslek ilkelerine uygunluk kapsamında bir seçimden çok, zorunluluk haline gelmiştir. Ayrıca, daha önce de belirtildiği gibi, arşivler, filmlerin saklandığı bir depo ya da bir sinema salonu değildir.

Film arşivlerini, 1920-30 yıllarında Fransa, Almanya gibi ülkelerde kurulan sinema topluluklarından ayıran en önemli özellik de budur. Bu yıllarda, genç sinemacılar ve sinemaseverler, 7. sanatın eserlerini gösterme olanağı aramışlar; sinemanın sanat olarak tartışıldığı bir ortam yaratmışlardır. Ancak, sinema topluluklarında sinematografik eserlerin gelecek kuşaklara aktarılması düşüncesi henüz oluşmamıştır.

Türkiye'de de, 1950'li yıllardan itibaren, Galatasaray Lisesi, Dürüşşafaka Lisesi, Kabataş Lisesi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi gibi çeşitli eğitim kurumlarının bünyesinde kurulan sinema kulüplerinde, ticari sinema

<sup>79</sup> Cumhuriyet Gazetesi, 22 Şubat 1968

salonlarından farklı olarak dünya sinemasının önemli örnekleri gösterilmiştir. Bu dönemde kurulan yalnız bir sinema kulübü varlığını günümüze dek geliştirerek sürdürmüştür. Bu da; o dönemde, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü öğrencisi olan Prof. Sami Şekeroğlu'nun kurduğu Kulüp Sinema 7'dir.

Kulüp Sinema 7, kurulduğu yıllardan itibaren kesintisiz sürdürdüğü çalışmalarla, sinema sanatı ve kültürünün geniş kitlelere yayılması misyonunu, ulusal sinema mirasımızın en iyi koşullarda korunmasını sağlayarak gerçekleştirmiştir. Türkiye'de, sinema topluluklarının Anadolu kentlerine de yayıldığı 1970 yıllarında Kurum, kısıtlı olanaklara rağmen, koruduğu filmlerden 16 mm. kopyalar basarak bu topluluklara destek sağlamıştır. Koruma ve yararlandırma arasındaki hassas denge, ilk yıllardan başlayarak günümüze kadar meslek ilkelerinden ödün vermeden kurulmuştur. Bu yıllarda, Türkiye'de, Langlois'nın arşivcilik anlayışına benzer bir yaklaşım sergileyen Sinematek Derneği olmuştur. Kulüp Sinema 7'nin temelini oluşturduğu Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi'nin sinematografik mirasın korunması alanındaki çalışmaları ve tarihsel gelişimi "Türkiye'de Sinematografik Mirasın Korunması" adlı bölümde ele alınacaktır. Ayrıca, bu bölümde Sinematek Derneği'nin tutumuna da yer verilecektir.

### 3.2. Film Arşivciliğinde Etik

Film arşivciliğinde karşılaşılan en önemli sorun, daha önce de altı çizildiği gibi, Devlet politikalarının yetersizliğidir. Ayrıca, sürekli değişen teknolojiyle, dağıtım ve gösterim olanaklarının çeşitlenmesi, filmlerin kullanılmasında hukuki boşluklar doğmasına yol açmıştır. Bu açıdan bakıldığında, kurumsal faaliyetlerin ve koruma programlarının sürdürülebilmesi için arşivlerin kendi iç dinamikleri çerçevesinde, ülke koşullarını da gözönüne alarak, kurumlara özgü politikalar geliştirmesi kaçınılmaz olmuştur. Dolayısıyla, meslek ilke ve kurallarının yanısıra, film arşivciliğinde etik kurallar gündeme getirilmiştir. Film arşivlerinin, ulusal sinema mirasının korunması gibi toplumsal bir sorumluluk taşıması, meslekte etik anlayışı daha da önemli kılmaktadır.



Sinematografik mirasın geleceği, arşivlerin izledikleri politikaların tutarlılığına ve başarısına bağlıdır. Tutarlılığın önemi, aynı zamanda mesleğe özgü bir durumdan kaynaklanmaktadır. Eser sahipleri, arşive duydukları güven nedeniyle filmlerini bu kurumlara emanet etmektedir. Film arşivciliği; belli kural ve ilkelerin yanısıra dürüstlük, güvenilirlik, kanuna saygı gibi birçok ahlaki değerlerin de kurumsal anlamda önem taşıdığı bir alandır.

Dünyadaki film arşivlerinin büyük bir bölümünün kişisel çabalarla 1930’larda kurulduğu gözönüne alınırsa; çok genç olan bu alanda, çoğu arşivci, izlemesi gereken yolu kendi insiyatifleriyle belirlemiştir. Bu nedenle, arşivci, dokümanları teknik ve estetik yönden değerlendirme yetisi, eleştirel bakış açısı gibi mesleki değerlerin yanısıra duyarlılık ve ileri görüşlülük gibi özellikleri de taşımaktadır.

1993 yılında Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF), üyelerin niteliklerinin yalnız Federasyonun belirlediği kurallar çerçevesinde değerlendirilmesinin yeterli olmadığı, arşivciliğin bazı etik kurallara da dayandırılması gerektiği fikrinden yola çıkarak “Code d’éthique” (Etik Kurallar) adı altında bir çalışma başlatmıştır. 1997 yılında metin Genel Kurulda tartışmaya açılmış ve üyelerin de katkılarıyla son biçimini almıştır. “Etik Kurallar”, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi Müdürü Prof. Sami Şekeroğlu tarafından da imzalanmıştır.

Metinde, film arşivleri, “sinematografik mirasın koruyucusu” olarak tanımlanmaktadır. Arşivler, gelecek kuşaklara karşı taşıdıkları sorumluluğun bilinciyle uzun vadeli koruma programları oluşturmalarıdır. Bu amaçla, öncelikle, filmlerin saklanması için en uygun depolama koşulları sağlanmalıdır. Filmlerin türlerine göre belirlenen depolama yöntemleri, uzun süreli koruma programlarının başarıya ulaşmasını sağlayacak en önemli etkidir. Koruma-restorasyon çalışmaları, olanaklar elverdiğince, orijinal esere sadık kalarak gerçekleştirilmelidir. Restorasyonu yapılan ya da koruma amaçlı kopya alınan kaynak materyaller geçerli bir neden olmadan yok edilemezler. Eğer fiziksel durumları uygunsa ve güvenlik

açısından bir tehlike doğurmuyorsa, nitrat filmlerin de saklanmasına devam edilmelidir.

Arşivler, sinematografik eserleri korurken gelecek kuşaklara aktarılmasına da aracılık etmektedirler. Ancak, koruma programlarında, esas amaç, sinematografik eserlerde sürekliliğin sağlanmasıdır. Materyallerin topluma, araştırmacılara ve diğer ilgililere sunulması sırasında, filmlerin fiziksel yaşamını tehlikeye atabilecek herhangi bir işlem yapılması meslek ilkelerine aykırıdır. Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun (FIAF) kurulduğu yıllardan bu yana, uygulanan **“tek ve orijinal dokümanlar, yararlandırma amacıyla kullanılmamalıdır”** ilkesi Etik Kurallar metninde de yer almıştır.

Gösteri amacıyla basılan kopyaların topluma sunumu ise, yalnız kültürel ve eğitsel amaçlarla gerçekleştirilmelidir. Gösterim kurallarında, filmlerin bir sanat eseri olmalarının yanısıra ticari bir materyal olduğunun ve eser sahibi haklarına saygı duyulması gerektiğinin de altı çizilmiştir. Film arşivlerinin kurulduğu yıllardan bu yana, filmlerin sunumu, Eser Sahibi Hakları Yasası ve hak sahipleriyle imzalanan kontratlarla hukuki bir çerçevede gerçekleştirilmektedir. “Etik Kurallar”a göre, gösteriler, ticari etkinliklerle rekabet oluşturacak biçimde düzenlenmemeli, kar amacı taşımamalıdır. Ancak, gösterilerden elde edilecek gelir, kültürel faaliyetlere katkıda bulunmak veya koruma amaçlı çalışmalar için kullanılabilir.

Arşivler arasında bilgi ve deneyimlerin aktarılması, FIAF'ın kuruluş amaçları arasında yer almaktadır. Etik Kurallar metninde de; bilgi ve deneyimlerin, diğer arşivlerin iyileştirilmesi, arşivcilik ilkelerinin geliştirilmesine yardım etmek amacıyla paylaşılması ve rekabet değil işbirliği ortamında çalışılması gerektiği vurgulanmıştır.

Arşivler arası işbirliği, gösteri programlarının, kataloglama çalışmalarının bildirilmesi, bir arşivin edindiği dokümanları diğer arşivlere de açıklaması, bir eserin korunması ya da restorasyonu ile ilgili meslektaşlar arası bilgi alışverişi, bir koruma veya restorasyon projesine katkıda bulunabilecek dokümanların diğer arşivlerle paylaşılması ve araştırmalar için karşılıklı görüş alışverişi gibi çalışmaları kapsamaktadır. İşbirliği kapsamında yürütülen çalışmalarda, arşivler, kendilerine

verilen bilgileri, henüz tamamlanmamış bir araştırma dahilinde ise, 3. şahıslara aktaramazlar ve emanet edilen dokümanlardan izinsiz kopya alamazlar. Arşivler, diğer kurumlardan, değiş-tokuş ya da diğer yollarla edindikleri materyallerin tamamını veya bir parçasını kullandıkları takdirde, sözkonusu kurumları bilgilendirmelidir. Aksi halde, meslekte güvenilirlik ilkesine ve arşivcilik kurallarına aykırı hareket etmiş olacaktırlar.

Arşivde çalışan uzmanlar, gerek kurumlarına gerekse saklanan materyale karşı sorumludurlar. “Etik Kurallar”a göre arşivciler, çalıştıkları kurumun koleksiyonlarına benzer alanlarda kişisel bir arşiv oluşturamaz; kurumun izni ve bilgisi olmadan, arşiv dokümanlarını bireysel amaçlarla kullanamaz; FIAF’la rekabet içinde olabilecek, ya da Federasyonun amaçlarına ters düşen bir etkinlikte yer alamazlar.

Meslek ilkeleri ve ahlakı, arşivcilerin çalışmalarında en önemli rehberdir. Ancak, arşivcinin birikimi ve deneyimi materyallerin değerlendirilmesinde önemli rol oynamaktadır. Görsel dokümanlara yapılan işlemler, teknik bilgi de gerektirmektedir. Bununla birlikte, film arşivcileri, sinema ve film arşivciliği tarihi, dünya tarihi konularındaki bilgilerin yanı sıra, üzerinde çalıştığı tüm formatları, filmlerin fiziksel ve kimyasal yapılarını tanımalıdır<sup>80</sup>. Bu bilgiler, arşivcinin, dokümanların toplumsal önemini kavramasını ve teknik kalitesini saptamasını sağlayacaktır.

“Etik Kurallar”da arşiv yönetiminin sorumlulukları ise, bir yandan eğitimin sürekli olduğu bir alanda çalışmanın bilinciyle, arşiv elemanlarının mesleki gelişimi için elverişli ortam yaratmak; diğer yandan ise, kurumun ilkelerini açık bir biçimde belirleyen, uzun vadeli koruma politikaları hazırlamak olarak belirtilmiştir.

<sup>80</sup> Unesco tarafından 1990 yılında yayımlanan “Curriculum Development for the Training of Personnel in Moving Images and Recorded Sound Archive” adlı kitapçıkta film ve sesli kayıt arşivleri ve benzer alanlardaki mesleklerin ortak yönleri ortaya koyulmuş, arşiv elemanlarının bilgi sahibi olması gereken alanlar yukarıdaki gibi belirlenmiştir.

### 3.3. Restorasyon Etiği

Daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi, sinema filmleri, zaman içinde kimyasal yapıları veya hatalı kullanım nedeniyle bozulmaktadır. Arşivlerde, bu etkenlerin film malzemesi üzerindeki olumsuz sonuçlarını en az düzeye indirmek için restorasyon çalışmaları yapılmaktadır. Nitekim, korumanın temelinde eserin orijinalinin bozulmadan saklanması ilkesi yatmaktadır. Ancak, zamanın izlerinin tümüyle silinmesi restorasyon yöntemleriyle mümkün olmamaktadır.

Filmlerin bozulması, yalnız hatalı kullanım ve kimyasal özelliklerden değil; kimi durumlarda, yönetmen ya da yapımcıların müdahalesinden de kaynaklanabilmektedir. Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun (FIAF) uzun vadeli koruma programları çerçevesinde, restorasyonda etik kuralları gündeme getirmesi de, insan faktörüyle ortaya çıkan bu olumsuzlukların giderilmesine dayanmaktadır.

1983 Stokholm, 1984 Viyana, 1985 New York ve 1986 Canberra kongrelerinde bu konu tartışılmış; FIAF Koruma Komisyonu, üye arşivler arasında deneyimlerin paylaşılmasının ardından Ağustos 1986'da **Preservation and Restoration of Moving Image and Sound** adlı bilimsel bir el kitabı yayımlamıştır.

Restorasyon alanındaki tartışmaların kaynağında, şu sorular bulunmaktadır <sup>81</sup>:

- Negatif ve çeşitli pozitiflerin biraraya getirilmesiyle bütüne ulaşılmaya çalışılan restorasyon çalışmalarında, eserin aslına ihanet etmek ve sadık kalmak arasındaki sınır nedir ?
- Hangi koşullar, restorasyonda filmin orijinaline zarar verir?

<sup>81</sup> ARCHIVES, Institut Jean Vigo, Cinémathèque de Toulouse, Eylül/ Ekim 86

- Geçmiş dönemlerde üretilen filmleri, modern toplumlara sunmak için bazı değişiklikler yapılmalı mıdır?

Filmlerin çekimi sırasında, çoğunlukla birkaç açıdan alternatifli planlar alınmakta ve bu versiyonlar arasından seçim yapılarak kurgulanmaktadır. Dünyanın çeşitli ülkelerinde, izleyici beğenileri de gözönünde bulundurularak aynı filmin farklı versiyonlarının gösterildiği bilinmektedir. Sesli dönemde, arayazlar yerine ses bandında değişiklikler yapmak daha zor olduğundan bu yöntem sıklıkla uygulanamamıştır. Filmlerin uzunlukları, arşivcilerin restorasyon alanında karşılaştıkları bir diğer sorundur. “Metropolis”in (Fritz Lang), örneğin, Amerika, İngiltere ve Almanya’da farklı uzunluklardaki versiyonları gösterilmiştir.

Dünyada, en çok sansüre maruz kalan ülke sinemalarından olan Sovyet sineması için, Georges Sadoul, *Histoire du Cinéma Mondial*<sup>82</sup> adlı eserinde, Aizenştayn’ın “Ekim” (1925) filmine gönderme yapmaktadır. Sadoul, filmin, “Dünyayı Sarsan On Gün” adıyla gösterilen Amerikan versiyonunu izlediğinde, konuyu bilen birisi için bile, oldukça karmaşık bir yapıya sahip olduğunu düşünmüştür. Oysa, Aizenştayn’ın kurguladığı, eserin özgün biçiminde, çok tutarlı ve açık bir anlatım vardır.

Sadoul, “Potemkin Zırhlısı”nın (Aizenştayn) Almanya’da gösterilen versiyonuna da değinmektedir. Ülkeye, ikinci bir negatif gönderilmiş; ancak filmin merdivenler üstünde geçen ünlü sahnesi, sansür kurulu tarafından kesilmiştir. 1941’de, “Potemkin Zırhlısı”nın orijinal negatifi, Moskova’da, trenle taşınması sırasında zarar görmüştür. 1945 yılında, yaklaşık 20 metresi Almanya’da sansüre uğrayan ikinci negatiften, filmin sesli kopyası basılmıştır. Sadoul, bazı ülke arşivlerinde, merdiven sahnesinin de yer aldığı kopyalar bulunduğunu belirtmektedir.

Hocam Prof. Sami Şekeroğlu’ndan aldığım bilgiye göre, Aizenştayn’ın “Korkunç İvan” filminin 1. kısmı, “Ekim” ve “Grev” dışındaki tüm filmleri

<sup>82</sup> Georges SADOUL, *Histoire du Cinéma Mondial*, 9

yönetmenin rızasının dışında kesilmiş ya da değiştirilmiştir. Sanatçının kendi elinden çıkan “Potemkin Zırhlısı”nın tek kopyası ise, Amerika’da Modern Sanatlar Müzesi’ndedir. Bu kopyanın son sahnesindeki bayrağı Aizenştayn kendi eliyle kırmızıya boyamıştır. Sinema-Televizyon Merkezi’nde “Potemkin Zırhlısı”nın iki farklı versiyonu, “Ekim” ve dünyada 30-35 dakika eksik gösterilen “Aleksandr Nevski”nin kesilmemiş kopyaları bulunmaktadır. Prof. Sami Şekeroğlu, 1967 yılında tanıştığı Jay Leyda’dan konu hakkında kapsamlı bilgi ve belge almış; bu belgelerin büyük çoğunluğu Leyda’nın son kitaplarında da yayımlanmıştır.

Dünya sinemalarında olduğu gibi, Türk sinemasında da benzer nedenlerden ötürü bazı filmlerin özgün niteliklerinin bozulduğu bilinmektedir. Arşivci için eserin orijinal biçimiyle korunması bir zorunluluktan öte sorumluluktur. Bu nedenle, restore edilen filmin, mümkün olan tüm parçaları bir araya getirilerek, yaratıcının film içinde yer verdiği ancak sansür kurulu veya yapımcılar tarafından kesilen bölümler de eklenmelidir. Ancak, burada etik açıdan gündeme getirilmesi gereken konu, filmin uzunluğunun yönetmenin kendi iradesiyle belirlenip belirlenmediğidir.

Jean-Luc Godard, “A Bout de Souffle” (Serseri Aşıklar, 1959) filminde yapımcının belirlediği süreyi aşmıştır. Filmin montajı sırasında aynı stüdyoda çalışan Fransız yönetmen Claude Autant-Lara’ya göre, Godard, yapımcının isteği üzerine filmi kısaltmış, bazı sahneleri de yarıda kesmiştir. O halde, filmin orijinal versiyonu olarak hangisini kabul etmek doğrudur?

Rene Clair, 1932’de gerçekleştirdiği, “A Nous La Liberté” filmini, 20 yıl sonra yeniden kurgulayarak, demode olarak nitelediği bölümleri çıkartmış ve günün beğenilerine uygun hale getirmiştir. Burada hangi versiyon orijinal kabul edilmelidir? Clair eserine kendisi mi ihanet etmiştir ?

Yine benzer bir olay, Hindistan Ulusal Film Arşivi’nde de yaşanmıştır. Hintli bir yönetmen, 1930’larda çektiği filmi, çağdaş toplumlar tarafından izlenebilir hale getirmek için yeniden montajlamış ve ses eklemiştir. Yasal olarak buna hakkı olsa da, etik açıdan filmin özgün biçimini bozmuştur.



O halde, arşivlerde iki tür etikten söz edilmelidir. Bunlar; filmin en uzun versiyonu olan; yönetmenin bilgisi dahilinde ya da sansür kurulları, yapımcılar tarafından çeşitli gerekçelerle çıkartılan tüm parçaların biraraya geldiği, negatif ya da pozitifin saklanması esasına dayalı koruma etiği ve yönetmenin kendi inisiyatifiyle belirlediği kopyanın kullanılması gerektiğinden yola çıkan gösterim etiğidir. Türkiye’de, Sinema-Televizyon Merkezi Film Arşivi’nde, etik açıdan bu yöntem izlenmektedir.



## 4. BÖLÜM

### SİNEMATOGRAFİK MİRASIN KORUNMASINDA İZLENEN POLİTİKALAR

#### 4.1. Sinematografik Mirası Korumanın Önemi

Kültürel miras, geçmişte iz bırakan belge ve eserlerle şekillendiğinden, ulusal tarihin en önemli kaynaklarından birini oluşturmaktadır. Günümüzde, “ulusal tarih” kavramının yerine “ulusal bellek” de kullanılmaktadır. *Tarih, geçmişin bir yansıması olarak tanımlanabilir; oysa bellek, her zaman canlıdır, günceldir*<sup>83</sup>. Kültürel miras, hem dünü hem de bugünü yansıtan dinamik yapısıyla geçmiş ve gelecek arasında bağ kurmaktadır. Yeni yaratılar topluma sunulur; bunların bir bölümü seçilerek gelecekte korunacak olanlar belirlenir. Bu eserler, gelecek kuşaklara geçmiş hakkında bilgi verecek, esin kaynağı olacak ve geleceğin temsilcileri genç kuşaklar, geçmişten besleneceklerdir. Sinema, yalnız ticari bir sanat dalı değil, toplumsal tarihe ve sinema tarihine ışık tutan belge olarak, kültürel mirasın önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bir dönemin siyasal, kültürel ve sanatsal izlerini taşıyan sinematografik eserlerin ve belgelerin yok olması tarihin silinmesiyle eşanlamlıdır.

Kültürel mirası koruma politikalarının önem kazanmasında, dünyanın değişen coğrafi ve siyasal yapısı, bunun yanısıra Amerika'nın, başta ekonomi ve teknoloji olmak üzere birçok alanda tek süper Devlet olmasının en önemli etkenler olduğu söylenebilir. Avrupa Devletleri; dünyanın bu yeni görünümü karşısında ulusal kültürlerini koruyabilmek için Avrupa Birliği gibi oluşumlarla güçlerini birleştirmişlerdir.

Amerikan ekonomisinde silahtan sonra ikinci büyük endüstri kolu olan sinema, yapım biçimi ve pazarlama yöntemleriyle, özellikle Avrupa sinemasının

---

<sup>83</sup> Eric De KUYPER, “La mémoire des archives”, 18

dünya pazarından neredeyse silinmesine yol açacak bir gelişim göstermiştir <sup>84</sup>. Sinema endüstrisinde kullanılan yöntem, tüm ülkelere, her kültürden topluluklara hitabedebilen filmlerin yapımı ve filmde yola çıkarak (video oyunları, oyuncak, kitap vb.) başka ticari etkinlik alanları da oluşturabilecek büyük bir pazar oluşturulmasıdır. İlk olarak, izleyiciyi küçük ekranın başından sinema salonlarına taşımayı amaçlayan bu stratejide, bugün, televizyonun farklı bir rolü olduğu söylenebilir. Geniş dağıtım ağıyla, dünyada ve Türkiye’de salonları ele geçiren Amerikan sineması için artık televizyon önemli bir rakip değil, büyük kitlelerde merak uyandırmak için kullanılan bir reklam aracıdır.

Amerika’nın endüstri olarak kazandığı büyük başarının ülke sinemaları üzerindeki sonuçları düşündürücüdür. Geçmişte, Amerikan yaşam biçimini yansıtan sinema klasiklerinin yerini çoğunlukla, teknoloji şovu olarak nitelendirilebilecek, hangi ulustan ve kültürden olduğunu tanımlayamayacağımız karakterler, görsel efektlerle örülen fantastik olaylar dizisi almıştır. Amerikan sinemasının bu serüveni, kültürde tekbiçimliliğe doğru uzanan küreselleşme sürecinde ota çıkabilecek sonuçların yansıdığı çarpıcı bir tablo olarak değerlendirilebilir.

Ancak, burada altı çizilmesi gereken nokta; sinemanın hem bir sanat hem de bir endüstri kolu olmasıdır. Sinemayı diğer sanat dallarından ayıran en önemli özelliklerden biri de budur. Sinema sanatında devamlılığın sağlanabilmesi için mutlak suretle kapitale ihtiyaç vardır. Ressam, örneğin, yaratısını gerçekleştirebilmek için boya ve tuale gereksinim duyarken, yönetmen bu yaratıyı finanse edecek; çekim ve çekim sonrası ekipmanlarını sağlayacak yapımcıya bağımlıdır. Sinema, endüstri alanında öylesine cazip bir sektördür ki; diğer endüstri dallarıyla karşılaştırıldığında yatırılan para, örneğin bir fabrikaya yapılan yatırıma göre, çok kısa sürede, gösterimin hemen ardından yapımcısına geri dönmektedir. Yapımcılar ise, ancak bu getiri karşılığında yeni yapımlara olanak tanımaktadır. Amerika’da sinemanın, her yıl birçok yapımın gerçekleştiği büyük bir sektör olması ya da ülkemizde, ancak on

<sup>84</sup> Laurent CLETON, *Economie du Cinéma*, 97-98

kadar filmin çekilmesi, sinemanın ticari potansiyelinin sektöre yansması olarak değerlendirilebilir.

“*Seyircisiz sinema olmaz*”<sup>85</sup>. Sinemanın gerek sanat olarak gerekse ticari anlamda başarıya ulaşabilmesi için, izleyicinin beklentilerine ve beğenisine hitabetmesi gerekmektedir. Başka bir deyişle, sinemanın bu iki yönü arasında karşılıklı bir etkileşim vardır. Toplumun aynası olan, kültürel değerlerimizi, sosyal yaşamımızı yansıtan bir sanat olarak ele alındığı ölçüde, sinema, ticari anlamda başarı sağlayacaktır. Ülkemizde, birkaç milyonun izlediği yerli-yabancı sinema filmlerinin büyük bir kitleyle bulunduğu varsayılmaktadır. Oysa, toplumun kolaylıkla özdeşleşebildiği karakterlerin çevresinde gelişen filmler, televizyon kanallarında 60 milyona seslenmektedir ve kısa aralıklarla tekrarlanmaktadır. Ayrıca, bu filmler, sinemalardaki gişe hasılatları karşısında şaşırtıcı bir reklam potansiyeline sahiptir.

Sinematografik eserlerin geleceğinde tartışmasız bir rol üstlenen ticari özellikleri nedeniyle, arşivciler, her zaman sinema endüstrisine kuşkuyla bakmışlardır. Hatta, arşivler ve yapımcıların; bir yanda ticari kaygılar taşıyan kişi ve kurumlar, öte yanda sinema sanatının koruyucuları olmak üzere bağdaşmaz iki kutbu oluşturdukları söylenebilir<sup>86</sup>. Sinemanın hem bir sanat dalı hem de ticari bir etkinlik olması, yalnız korumayı ve korudukları ürünleri topluma sunmayı amaçlayan arşivlerle, büyük kapitallerin varlığıyla yaşayan sinema sektörünü karşı karşıya getirebilmektedir.

Arşivlerde korunan sinematografik eserlerin değeri, yapımcılar tarafından son on yıllarda anlaşılmıştır. Bu değişim, görsel-işitsel sektördeki gelişmeyle paralellik göstermektedir. Kablolulu ve dijital televizyon yayınlarının yaygınlaşması, tematik kanalların kurulmasıyla artan talep, yapımcıları arşivlerde korunan eski yapımlara yöneltmiştir. Böylece, yapımcı ve arşivler arasındaki ilişki yeni bir görünüme bürünmüştür. Geçmişte, ticari kayıplara neden olabileceği kaygısıyla, çoğunlukla bu

<sup>85</sup> Prof. Sami ŞEKEROĞLU, *La Mettica di Fuoco Oltre il Continente Balcani / La Bienali di Venezia*, 105-107

<sup>86</sup> Nathalie PIASKOWSKI, “Conception des producteurs quant au role des cinémathèques”, 20

kurumlarla uzlaşmaz bir tutum sergileyen yapımcılar; bugün, kendilerine yeni gelir kaynakları yaratacak filmler için arşivlerin saklama mekanlarından ve olanaklarından yararlanmaktadır.

Günümüzde sürekli gelişen ve değişen teknoloji, sinematografik eserlerin çok çeşitli biçimlerde topluma ulaşmasını sağlarken, aynı zamanda, bu eserlerin ticaretinin küreselleşmesine de yol açmıştır. Bundan 40 yıl kadar önce, yalnız salonlarda film izlenebilirken; bugün, sinema uydu aracılığıyla, sınırsız iletişime konu olmaktadır. Bu yeni durum, filmlerin üzerindeki maddi hakların yalnız ulusal yasalarla değil, uluslararası anlaşmalarla korunmasını gerektirmiştir. Yaratıcıların ve yapımcıların eser üzerindeki hakları, arşivleri de ilgilendirmektedir. Çünkü, eser sahibi hakları, eserin yaratıldığı anda başlayan, arşivde korunduğu süreyi ve yararlandırma koşullarını da kapsayan bir süreçtir.

#### 4.2. Fikri Haklar Yasası'nın Amaçları

Fikri hakların korunmasının temelinde, yaratıcının haklarının korunması, toplumun kültürel ve sanat zenginliğinin değerlendirilmesi, sanayi ve ticaretin desteklenmesi düşüncesi yatmaktadır. Ayrıca, fikri haklar; hak sahiplerini maddi ve manevi yönden koruyarak yaratıcılığı özendirilmektedir. Yasa sayesinde, yaratıcılar, eserlerinin özgün niteliğini kaybetmeksizin topluma ulaşacağı garantisine sahip olurlar. Bu da, kültüre ve bilgiye ulaşmayı kolaylaştıracaktır.

Yaratıcının haklarının korunması, düşünce özgürlüğünün tüm dünyaya yayılmasında etkili olan 1789 Fransız Devrimi sonrasında hazırlanmış "İnsan ve Yurttaş Hakları Beyannamesi"nden esinlenerek yazılan "İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi"ne dayanmaktadır<sup>87</sup>. Doğal hukukun tanıdığı hakla, sanatçı özgün düşüncesini ortaya koyduğu andan itibaren eser; kayıt tescil, derleme gibi hiçbir

<sup>87</sup> 1948 yılında Birleşmiş Milletler Teşkilatı'na üye olan Devletlerce tanınan "İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi"nin 19. maddesine göre, "her ferdin fikir ve ifade hürriyetine hakkı vardır. Bu hak fikirlerinden ötürü rahatsız edilmemek, memleket sınırları mevzubahis olmaksızın malumat ve fikirleri aramak, elde etmek ve yaymak hakkını gerektirir."

formaliteye gerek olmaksızın koruma altındadır. Eserin umuma arzı, eser sahibinin tekelindedir ve ancak yaratıcının özgür iradesiyle mümkündür.

Sonuç olarak, bireylerin sanatsal faaliyetlere katılması ve bu eserlerden doğan haklardan yararlanması yukarıda belirtildiği gibi hem özel hem de toplumun kültürel ve sanat zenginliğinin değerlendirilmesi gibi kamusal yararlar sağlamaktadır.

Fikri hakların sanayi ve ticaret alanında korunması, o dönemde, Avrupa Topluluğu olarak anılan birliğin üye ülkeleri tarafından imzalanan ve Türkiye'nin de 1952'de onayladığı Bern Sözleşmesi, Paris Belgesi ve Roma Sözleşmesi gibi anlaşmalarla garanti altına alınmıştır. Ancak teknolojik gelişmeler ve dünya ticaretinde sınırları ortadan kaldırma çabalarıyla, bu anlaşmalar sürekli olarak değişime uğramıştır. Günümüzde, fikri haklar uluslararası hukukla belirlenmektedir.

#### **4.2.1. Fikri Haklar Yasası'nın Temel Kavramları ve Film Arşivleri**

1967 yılında kurulan ve 170 ülkenin üye olduğu "Dünya Fikri Haklar Örgütü" (WIPO / World Intellectual Property Organisation) Birleşmiş Milletler Teşkilatı'nın uzman kurumlarından biridir. WIPO, fikri hakları iki temel kavram çerçevesinde değerlendirmektedir: sınai haklar (industrial property) ve eser sahibinin hakları (copyright) <sup>88</sup>.

Son yıllarda yaşanan teknolojik gelişmeler, VCD, DVD, uydu yayınları, sinematografik eserlerin çoğaltılması ve dağıtımında çok çeşitli olanaklar sunmuş; bunun sonucunda eser sahibi hakları genişletilerek, komşu haklar olarak da adlandırılan bağlantılı haklar gündeme gelmiştir. 1995'ten itibaren, icracı sanatçılar, yapımcılar ve radyo-televizyon kuruluşlarının haklarını ifade eden, "eser sahibinin hakları ve komşu haklar" (copyright and neighboring rights) terimi kullanılmaya başlanmıştır. 1998 yılından itibaren ise, "eser sahibinin hakları ve bağlantılı haklar" (copyright and related rights) terimi de kullanılmıştır. Bu hakları, eser sahibi haklarından ayıran en önemli nokta, bağlantılı hakların eserin yapımında, kaydında

<sup>88</sup> [http// www.wipo.int](http://www.wipo.int)



ya da yayılmasında aracı kişi veya kurumlar olmasıdır. Uluslararası alanda, bağlantılı haklar, “Roma Sözleşmesi”<sup>89</sup> adıyla bilinen “İcracı Sanatçılar, Plak Yapımcıları ve Radyo Kuruluşlarının Korunmasına Dair Roma Sözleşmesi” ile belirlenmiştir. 1961 yılında, UNESCO, “Dünya Çalışma Örgütü” ve “Dünya Fikri Haklar Örgütü” tarafından hazırlanan sözleşme, bugüne kadar herhangi bir değişikliğe uğramamıştır.

Ekonomik ve teknolojik alanda yaşanan değişim ve gelişmeler, sanatçıların özgün düşüncelerini ortaya koydukları eserlere ilişkin hakların korunmasını güçleştirmiştir. Sanat eserlerinin topluma iletilmesi için kullanılan araçların çeşitliliği; hakların içeriğinin belirlenmesi, eseri kullanma biçimleri ve kullanma yetkilerinin devredilmesi gibi konuların daha ayrıntılı bir biçimde tanımlanmasını zorunlu kılmıştır.

Fikri haklar çerçevesinde ele alınan eser sahibi hakları, kısaca eser üzerinde hakka sahip olan kişi veya kurumun, o eseri kullanma yetkisidir. Uluslararası platformda, eser sahibi haklarını belirleyen anlaşma kısaca “Bern Sözleşmesi”<sup>90</sup> diye anılan “Edebiyat ve Sanat Eserlerinin Korunmasına İlişkin Bern Sözleşmesi”dir. 1886 yılında kabul edilen ve “Dünya Fikri Haklar Örgütü” tarafından hazırlanan bu anlaşma, daha sonraki yıllarda teknolojik gelişmelerin korumaya yansıtılması amacıyla birçok defa değişikliğe uğramıştır.

Eser sahibi hakları, mali ve manevi haklar olmak üzere iki bölüme ayrılmaktadır. Mali haklar; eser sahibinin, eserinden ekonomik anlamda yararlanma hakkını ifade etmektedir. Eserlerin kullanım haklarının, yalnız mali hakları elinde bulunduran kişinin verdiği yetki doğrultusunda işlerlik kazanması, fikri hakların temel ilkesidir. Eserden üçüncü kişilerin yararlanma biçimlerine göre, eser sahibinin mali hakları; çoğaltma, radyo-televizyon gibi araçlarla yayma, umuma arz, uyarlama, dağıtım gibi günümüzdeki teknolojik gelişmeler de gözönünde bulundurularak çeşitli gruplara ayrılmıştır. Fikri haklar yasasıyla korunan eserlerin çoğaltılması ve dağıtılması, özellikle sinema alanında, büyük maddi kaynaklar gerektirmektedir. Bu

<sup>89</sup> <http://wipo.int/clea/docs/en/wo/wo024en.html>

<sup>90</sup> <http://www.wipo.int/treaties/ip/berne01-fr.html>

nedenle, eserlerin yaratıcıları, çoğunlukla mali haklarını, yapıtları daha iyi pazarlayacak ticari ilişkilere sahip kişi ya da kuruluşlara devretmektedirler. Eserlerin, korsanlık gibi yasaya aykırı biçimde çoğaltılması ve dağıtılması durumunda, hak sahipleri, mahkemelere başvurarak bu girişimleri durdurabilmekte ve tazminat talep edebilmektedirler. Ancak, korsan dağıtımlara çok ağır para cezaları getirilmesine rağmen, özellikle ülkemizde bu girişimlere yaptırım uygulanamamaktadır.

Eser sahibinin mali hakları, film arşivde yer aldıktan sonra da devam ettiği için bu kurumları doğrudan ilgilendirmektedir. Ancak bu aşamada, arşive verilen materyalin fiziki mülkiyeti ve esere uygulanan mali haklar yanlış yorumlara neden olmaktadır. Arşiv bir filmi edindiği zaman, telif haklarını da satın almadığı sürece, yalnız fiziki mülkiyetine sahiptir. Bu filmleri, hak sahipleriyle imzaladıkları kontrat çerçevesinde, kültürel, araştırma ve eğitim amaçlarıyla kullanabilmektedirler. Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun (FIAF), belirlediği kurallara göre de, arşivler ticari etkinlikte bulunamaz; ticari gösterilere rekabet edebilecek programlar hazırlayamazlar. Ayrıca, filmlerin ticari amaçlarla kullanımı, arşivlerde işleyişi ve sürekliliği sağlayan, güven üzerine kurulu meslek ilkelerine de aykırıdır.

Uluslararası anlaşmalarda, eser sahibine tanınan mali haklar çerçevesinde çoğaltma hakkı; eserin aslından ikinci bir kopya alınması ya da eserin görüntü nakil ve tekrarına yarayan araçlara kaydı şeklinde tanımlanmaktadır. “Dünya Fikri Haklar Örgütü” tarafından hazırlanan ve Türkiye'nin de taraf olduğu, “Edebiyat ve Sanat Eserlerinin Korunmasına İlişkin Bern Sözleşmesi”nin 9/1. maddesi uyarınca “*Bu sözleşme ile korunan edebiyat ve sanat eserlerinin sahipleri, hangi biçim ve yöntemle olursa olsun, eserlerin çoğaltılmasına izin vermek hususunda inhisari hak sahibidir*”. Türkiye'nin henüz taraf olmadığı “WIPO Telif Hakları Anlaşması”<sup>91</sup>, “Bern Anlaşması”nın yukarıda belirtilen maddesine gönderme yapmaktadır. Uluslararası hukuk kuralları uyarınca, yalnız eser sahibinin izniyle bir çoğaltma yapılabilir. Arşivler de, bu kurallara göre, arşiv ya da referans kopyaları alırken eser sahibinden izin almak durumundadır. Oysa, çoğaltma, korumanın doğal bir sonucudur ve

<sup>91</sup> “Traité de l'OMPI sur le droit de l'auteur” (Dünya Fikri Haklar Örgütü'nün fikri haklarla ilgili düzenlemelere ilişkin metinlerinden alınmıştır.)

arşivler, maddi çıkar amacı olmayan kurumlardır. Uluslararası platformda yapılan toplantılarda, arşivler, eser sahibi haklarında yeni düzenlemeler yapılarak, kendilerine bu insiyatfin verilmesini istemektedirler. Bugün, sorun, eser sahipleriyle imzalanan kontratlarla çözümlenmekte; hak sahibini de bilgilendirerek kopya alımı, yapılan koruma çalışmaları kapsamında talep edilmektedir.

Fikri haklar yasası, eser sahibine manevi haklar da tanımaktadır. Bu hak, eser sahibinin adını, onurunu zedeleyecek veya eserin bir bölümünün ya da tümünün özgün niteliğini bozacak değişiklikler karşısında itiraz hakkıdır. Manevi haklar, mali haklardan bağımsız olarak, bu hakların devrinden sonra da eser sahibine ait olan münhasır nitelikli haklardır. Manevi haklar, “Edebiyat ve Sanat Eserlerinin Korunmasına İlişkin Bern Sözleşmesi”nin 6. maddesi ile belirlenmiştir:

*“Eser sahibi, mali haklardan bağımsız olarak ve bu hakların devrinden sonra dahi, eseri üzerindeki sahipliğini ileri sürmek ve eserin her türlü tahrifine, bozulmasına veya diğer değişikliklerine, onur ya da şöhretine zarar verebilecek her türlü küçük düşürücü fiilleri önlemek hakkına sahiptir. Eser sahibine tanınan haklar, kendisinin ölümünden sonra en az mali hakların ortadan kalkmasına kadar devam eder ve korumanın talep edildiği ülkenin mevzuatı ile yetki verilen kişiler veya kuruluşlar tarafından kullanılır. Ancak sözleşmeye katılma ve onama süresinde, mevzuatında yukarıdaki paragrafta öngörülen bütün haklar ile ilgili olarak, eser sahibinin ölümünden sonra koruma düzenlenmiş bulunan ülkeler, bu haklardan bazılarının eser sahibinin ölümünden sonra devam etmeyeceğini öngörebilir.”*

Film arşivleri, eser sahiplerinin manevi haklarını da gözetmektedirler. Filmin yaratıcısı, kültürel bir etkinlik kapsamında ya da eğitim amacıyla da olsa, eserin topluma sunumunu sınırlandırabilmekte veya engelleyebilmektedirler. Buna örnek olarak, Stanley Kubrick’in “Fear and Desire” adlı filmi gösterilebilir. Kubrick, filmi beğenmeyerek negatifini ve tüm kopyalarını yoketmiş, gelecekte gösterimini yasaklamıştır. Ancak, daha sonra filmin kopyasının bir sinematekte bulunduğu

anlaşılması ve manevi haklara aykırı olduğundan gösteriminin yapılmaması mı yoksa topluma sunulması mı gerektiği tartışılmıştır<sup>92</sup>.

Fikir ve Sanat Eserleri Yasası, eser sahibi ve mirasçılarının mali haklardan belli bir süre içinde yararlanmasına olanak tanımaktadır. Koruma, eser sahibinin ölümünden sonra, ülkelere göre farklılık göstermekle birlikte, uluslararası anlaşmalarda elli yıla sınırlanmıştır. Gösterime girmemiş bir film söz konusu ise, yasa, eseri yine koruma altına alır ancak bu süre ilk gösterimden elli yıl sonra sona ermektedir. Türkiye’de, 2 Mart 2001 tarihinde kabul edilen Fikir ve Sanat Eserleri Yasası’na göre, maddi hakların korunma süresi yetmiş yıldır.

Mali hakların yasalarla belirlenen koruma süresi tamamlandıktan sonra, eser ticari sözleşmelerden bağımsız olarak kamuya mal olmaktadır. Arşivler, kamuya mal olmuş eserleri, hakları elinde tutan kişi ve kurumlar olmadığından izinsiz olarak gösterebilmektedirler. Ancak, birçok eski film, bugün yeniden VCD, DVD gibi araçlar, kablolu yayınlarla evlerde izlenebilmekte ve dolayısıyla tekrar ticarete konu olmaktadır. Mali hakların koruma süreleri, ilkece sınırlı olsa da, filmlerin sınırsız gösterim süreleri ve dağıtım olanakları olduğundan sözedilebilir.

Arşivlerin sakladıkları filmler arasında, kamuya mal olmuş olanlar bulunabileceği gibi, hak sahipleri belli olmayan filmler de yer almaktadır. Bu durumda, arşivler, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu’nun belirlediği (FIAF) kurallar uyarınca, uluslararası alanda meslek birliklerine başvurarak eser sahiplerini soruşturmalıdır. Eser sahibi bulunamayan filmler, arşivlerin insiyatifyle gösterilebilmektedir.

Sinematografik mirasın korunması ve değerlendirilmesi, yalnız koruma maliyetlerinin çok yüksek olması gibi ekonomik ve teknik güçlükleri değil, yukarıda da sözü edildiği gibi fikri haklardan doğan yasal sorunları da beraberinde getirmektedir. Sinema alanında, uluslararası platformda faaliyet gösteren çeşitli kuruluşlar, bu sorunlara çözüm aramak amacıyla ve sinematografik mirasın

<sup>92</sup> Bkz. (86 )PIASKOWSKI, 21

korunması için alınacak önlemlerle ilgili çalışmalar yapmıştır. Bu önlemlerin başında, bir ülkede üretilen tüm filmlerin yasa aracılığıyla tek bir merkezde toplanması anlamına gelen, yasal (zorunlu) derleme gelmektedir.

#### 4.3. Derleme Yasalarının Temel İlkeleri<sup>93</sup>

Yasal derleme, her ulusal ürünün korunması gerektiği ilkesi üzerine kurulmuştur. Buna göre, yasa herhangi bir ekonomik çıkar gözetmeden, filmlerin başarısı ve niteliğinden bağımsız olarak uygulanmalıdır. Derleme yasasıyla, ulusal sinemalara ait tüm eserlerin saklanması, korunması, kataloglanması ve bibliyografilerin oluşturulması amaçlanmaktadır. Bugün, dünyada, çok çeşitli biçimlerde ve farklı amaçlarla yasal derleme uygulamaları yapılmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nde, örneğin, kayıt-tescil işlemleri sırasında uygulanmakta; böylece, telif hakları garanti altına alınmaktadır. Dünyadaki örneklere bakıldığında, ilkece, film, yapımı tamamlandıktan sonra derleme yasasına tabiidir. Ancak derlenecek kopyanın ne kadar süre içinde ilgili kuruma teslim edilmesi gerektiği ülkelere göre farklılık göstermektedir. Genellikle, ulusal yasalar, gösterimden sonra 6-12 ay arasında derlenecek materyalin teslimini öngörmektedir.

Derleme yasasıyla, tüm ulusal eserlerin korunması amaçlanmakla birlikte, yasanın doğasına aykırı uygulamalar da yapılmaktadır. Bulgaristan, Çek Cumhuriyeti, Slovenya, Arjantin ve İspanya'da, örneğin, yalnız devletin sağladığı maddi kaynakla gerçekleşen filmler derlenmektedir. Mısır'da ise, sansür uygulaması nedeniyle derleme yapılmaktadır. Bu örneklerden yola çıkarak, bazı ülkelerde, derlemenin tümü kapsayıcı olma hedefine ulaşmadan uygulandığı söylenebilir.

Derlenecek malzemenin türü de, yasanın uygulandığı ülkelere göre farklılık göstermektedir. Fransa, Kanada, Finlandiya, Slovenya, Bulgaristan ve Yugoslavya gibi ülkelerde derleme için teknik kalitesi iyi ve yeni bir pozitif kopya, bunun yanı sıra aranegatif alınırken; Danimarka, Rusya, Çek Cumhuriyeti'nde korumak için

<sup>93</sup> FIAF'ın 1996 yılında İsrail'de gerçekleştirdiği ve dünyada derleme yasalarının uygulanabilirliğinin tartışıldığı "The Right's Thing" adlı sempozyum raporlarının yer aldığı *Now What* adlı kitapçıktan alınmıştır.

bir yeni kopya, araştırmacılara gösterilmek üzere ise, kullanılmış ama iyi durumda bir kopya istenmektedir. Devletin etkin rol oynadığı bir film üretim sistemi olan Çin ve Kuzey Kore'de negatif ve bir gösteri kopyası derleme amacıyla ilgili kuruma teslim edilmektedir.

Filmlerin çoğaltılması için kullanılacak ham malzeme ve laboratuvar giderleri büyük finans kaynakları gerektirdiğinden, derlenecek materyal için yapılan harcamaların kimin tarafından karşılanacağı, bu alanda karşılaşılan en önemli güçlüklerden biridir. Bulgaristan, Çek Cumhuriyeti, İnan, Slovenya ve yapıma sağlanan kredilerle belli bir ölçüde Kanada'da, derleme giderleri Devlet tarafından sağlanmaktadır. Arjantin ve İspanya gibi ülkelerde, yalnız Devletin finansmanıyla gerçekteşen filmler derlendiğinden harcamalar da dolaylı olarak karşılanmaktadır. Ancak, bütçeler, çoğunlukla, derleme masrafları için yetersiz kalmaktadır. Uygulamada farklılıklar olsa da, birçok ülkede, yapımcı kendisine ait bir kopya ya da aranegatifi vermek zorundadır. Bu örneklerden anlaşılacağı gibi, yasal derleme, çözüm bekleyen birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. Hatta, uygulamadaki sorunların ötesinde, temel ilkesine aykırı durumlar ortaya çıkmıştır.

Ulusal eserlerin toplanması için uygulanan bir diğer yöntem ise, gönüllü derlemedir. Gönüllü derleme, eser sahipleri ve arşivler arasında karşılıklı güven ilkesi üzerine kurulu, yasal derlemede olduğu gibi sinematografik mirasın korunarak gelecek kuşaklara aktarılmasını tarafların gönüllü girişimleriyle sağlayan bir uygulamadır. Bu derleme türü de, filmlerin gösteriminden sonra gerçekteşmektedir. Ancak burada filmlerin korunması ve kullanımıyla ilgili koşullar yasal yaptırımlarla değil, hak sahipleri ve arşiv arasında imzalanan sözleşmelerle belirlenmektedir. Bu ayırma karşın ilkece, her iki derleme türü de, ulusal ve uluslararası yasaları dikkate almakta ve eser sahibi haklarına aykırı bir uygulama yapılmamaktadır. Sözleşmeler, genellikle, eğitim, araştırma gibi amaçlarla veya ticari olmayan gösteri programlarında, kopyaların arşivler tarafından kullanımıyla ilgili koşulları belirlemektedir. Ayrıca, uzun vadeli koruma programları kapsamında yapılacak işlemlere de bu sözleşmede yer verilebilmektedir.



Türkiye’de, sinematografik eserlerin korunarak gelecek kuşaklara aktarılması, hiçbir yasal yaptırım olmamasına rağmen, Prof. Sami Şekeroğlu’nun 1960 yıllarından itibaren gerçekleştirdiği gönüllü çalışmalarla sağlanmıştır. Bu konu “Türkiye’de Sinematografik Mirasın Korunması” bölümünde ele alınacaktır.

#### 4.4. Sinematografik Mirasın Korunmasında Uluslararası Girişimler

Bugün, uluslararası platformda ve Avrupa Devletleri’nde, yaygın olarak yasal derleme uygulamasına geçilmesi için çalışmalar yapılmaktadır. Bu konu, ilk defa, 1973 yılında, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) tarafından gündeme getirilmiştir. Daha sonra, 14-16 Haziran 1976’da Nairobi’de gerçekleşen Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Konseyi (UNESCO) 19. dönem konferansında, “sinemadan yola çıkarak, modern toplumlarda, tüm iletişim alanlarına ilişkin sorunların belirlenmesi” ve bu amaçla bir komisyon oluşturulması için çalışmalar yapılmıştır.

Haziran 1978 tarihinde, Lizbon’da, Avrupa Konseyi Kültür ve Eğitim Konseyi tarafından düzenlenen kolokyumda, yine sinematografik eserlerin korunmasına değinilmiş, “Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft Kommunikations und Medienforschung” Genel Sekreteri Ludwig Gesek, “Sinemayı İlgilendiren Üç Sorun: başyapıtlar, arşivler ve alıntı kuralları” adlı bildirisinde <sup>94</sup>, tarihe ve uygarlıklara tanıklık eden belgeler olarak sinematografik eserlerin korunması konusunda, basılı eserlerle karşılaştırıldığında henüz başlangıç aşamasında olduğuna dikkat çekmiş; uluslararası anlaşmalarla filmleri koruma koşullarının belirlenmesi, önlemler alınması gerektiğini vurgulamıştır.

1970’li yıllarda, sinematografik mirasın korunması ve konuyla ilgili alınması gereken önlemler, uluslararası kurumlarca dile getirilen bir dilekten öteye geçememiş; ilk kez, 1980 yılında, Belgrad’ta 23 Eylül- 28 Ekim tarihleri arasında gerçekleşen Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Konseyi (UNESCO) 21. dönem toplantısında yazılı belgeye dayanan bir girişim gerçekleşmiştir.

<sup>94</sup> “Le cinema et l’Etat”, Conseil de l’Europe, Kültür ve Eğitim Komisyonu raporları, Strazburg, 1979

Konsey, bu toplantıda, dünya kültürel mirasının en “hassas bölümü” olarak tanımladığı sinematografik eserlerin saklanması ve korunması, her ülkede bu eserleri toplayan bir kurum bulunması ve eserlerin topluma sunulması görüşünü içeren tavsiye kararlarını (Recommandation Pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvements)<sup>95</sup> almıştır. Bu görüşler, sinema sektörü ve FIAF tarafından da desteklenmiştir.

Tavsiye kararlarında, tarihe, toplumların yaşam biçimlerine tanıklık eden sinematografik mirasının önemli bir bölümünün, kazalar, olumsuz saklama koşulları nedeniyle yokolduğuna dikkat çekilerek üye Devletler yeni önlemler almaya davet edilmiştir. Ayrıca, sinematografik mirasın korunması için Devletler aktif bir politika uygulamalı; gerekli yasal ve idari düzenlemeleri yapmalıdır. Yine bu amaçla, arşivlere eleman, materyal ve finans kaynağı sağlanmalıdır.

Arşivlerin, koruma ve yararlandırma işlevlerini en sağlıklı biçimde yerine getirebilmeleri için alınması gereken önlemler de belirlenmiştir. Öncelikle, Devletler, sinema alanında, yapımcıdan dağıtımcıya kadar filmin izleyiciye ulaşmasını sağlayan, tüm kişi ve kurumlar, hak sahiplerini, saklama koruma alanında arşivlerle birlikte çalışmaya özendirilmeli ve bilinçlendirmelidir. Bunun yanı sıra, daha iyi kalitede ve daha uzun süreli korumaya olanak tanıyacak formatlarla ilgili araştırmalar yapılmalıdır.

Arşivlere, eser sahibi, yapımcı ve yorumcuların haklarına aykırı olmamak koşuluyla, bazı yetkiler verilmesi de öngörülmektedir. Buna göre, arşivler, hareketli görüntülerin korunması ve filmlerin teknik kalitelerinin yükseltilmesi amacıyla, eserin bağlı bulunduğu yasaları da gözönünde bulundurarak, kendi inisiyatifleriyle çoğaltma yapabileceklerdir. Filmlerle birlikte, baskı ve projeksiyon makineleri gibi teknik ekipman da korunmalıdır.

<sup>95</sup> [http://www.unesco.org/culture/laws/cinema/html\\_fr/page1.html](http://www.unesco.org/culture/laws/cinema/html_fr/page1.html)

UNESCO'nun aldığı kararlar, konuya çok yönlü yaklaşması bakımından önem taşımaktadır. Devlet politikaları ve desteğine, arşivlerin koruma alanında yapacakları çalışmalarda, kendi bilgi ve deneyimleri doğrultusunda hareket etmelerinin gerekliliğine, sinemayla ilgili kişi ve kurumların, toplumun bilinçlendirilmesine dikkat çekilmesi sinematografik mirasın korunması adına olumlu gelişmelerdir.

1985 yılında, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF, Federation Internationale des Archives du Film) ve Uluslararası Televizyon Arşivleri Federasyonu'nun (FIAT, Federation Internationale des Archives de Television) işbirliği çerçevesinde, ulusal sinema mirasını koruyan kurumların genel özelliklerini belirlemek amacıyla bir anket hazırlanmıştır <sup>96</sup>. Elde edilen sonuçlara göre; sinematografik eserler, arşiv, kitaplık, müze, üniversite, özel ve kamu kurumları gibi birçok farklı kuruluşu ilgilendirmektedir ve tüm ulusal eserlerin tek bir kurumda toplandığı hiçbir ülke yoktur. Ayrıca, bu kuruluşların çok farklı yapılarda oldukları ve UNESCO'ya üye ülkelerin yarısından fazlasında, sinema mirasının saklanması ve korunmasına ilişkin bir program bulunmadığı saptanmıştır. Bu kurumların tabii olduğu yasalar da, ülkelere göre farklılıklar göstermektedir. Yasal derleme, çok az ülkede uygulanmaktadır ve daha çok Devletle ilgili ya da kamu kuruluşlarının, özel sektörün bastırıldığı, tarihi değer taşıyan basılı dokümanları kapsamaktadır.

Kuruluşların arasındaki yapısal farklılıklar ve her ülkeye göre değişen programlar gözönüne alındığında, anket herhangi bir karşılaştırma yapmaya olanak tanımamıştır. Ancak, filmlerin korunması alanında çalışan kurumlarda tespit edilen ortak nokta; en büyük harcamanın personel giderleri olduğudur. Bunun yanısıra, birçok kuruluşta, uzmanların mesaisinin bir yandan filmlerin toplanması, dökümünün yapılması, koruma, restorasyon öte yandan film gösterileri, yayınlar gibi farklı işlerle bölündüğü görülmüştür.

<sup>96</sup> 1995 yılında, sinemanın 100. yılı kutlamaları kapsamında, Kanada Ulusal Film Arşivi bünyesinde oluşturulan çalışma grubunun sinematografik mirasın kurtarılması için oluşturulacak stratejileri ele aldığı "Patrimoine en Péril" adlı rapordan alınmıştır.

Avrupa'da sinematografik eserlerin derlenmesine yönelik ilk düzenleme, Avrupa Konseyi'nin girişimiyle hazırlanan Avrupa Anlaşması'dır. 16. 5. 2001'de, Brüksel'de gerçekleşen Avrupa Konseyi Kültür/Görsel-İşitsel Komitesi toplantısında, Avrupa Anlaşması'nın taslağı üzerinde çalışmalar yapılarak anlaşma metni hazırlanmıştır. Avrupa Konseyi bünyesinde yer alan, Kültürel İşbirliği Konseyi Sinema Ekspertleri Komitesi'nin, Strazburg'da, 9. 06. 1995'te gerçekleşen toplantısında, hazırlanan taslak metinle<sup>97</sup>, anlaşmanın imzaya açılan biçimi karşılaştırıldığında, amaç ve ilkelerde temel bir değişiklik sözkonusu olmadığı ancak, gönüllü derlemeye "Ekler" kısmında yer verildiği görülecektir. Gönüllü derleme yasal bir yükümlülük olmadığından, anlaşmada konuyla ilgili bir madde bulunmamaktadır.

Konsey, Strazburg'da düzenlenen toplantıda, üye Devletleri, sinematografik mirasın korunması için arşivlerin gereksinimlerini belirlemeye ve bu alanda yapılan çalışmaları desteklemeye davet etmiştir. Toplantı öncesinde sunulan basın bildirisinde, arşivcilik alanında yaşanan uzman eksikliği, kaynak yetersizliği gibi sorunlar hatırlatılmış; hareketli görüntülerin kültürel mirasın önemli bir bölümü olmasının yanı sıra yeni yapımlara temel oluşturduğu da vurgulanmıştır. Aynı zamanda, ticarete konu olan hareketli görüntülerden elde edilen gelirin koruma alanına geri dönmediğine dikkat çekilmiştir.

Avrupa Anlaşması<sup>98</sup>, Avrupa görsel-İşitsel mirasının bir sanat biçimi ve çağımızın belleği olarak toplanması, korunması ve kültürel, bilimsel araştırmalar için topluma sunulması konularına düzenlemeler getirmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, anlaşmaya taraf olan ülkeler, ulusal yapımları, yasal derlemeye tabi tutan kurumlar oluşturmalı ve gönüllü derlemeyi özendirmelidir. Anlaşma, Devletlere, arşivlerin koruma, sağlama ve restorasyon görevlerini yerine getirebilmeleri için gerekli olan teknik donanım ve finansal kaynakların sağlanması

<sup>97</sup> "Projet de Convention Européenne relative a la protection du patrimoine audiovisuel", Strazbug, 9 Haziran 1995

<sup>98</sup> <http://www.culture.coe.fr/infocentre/txt/fr/cltconv.html>

yükümlülüğünü de getirmektedir. UNESCO'nun tavsiye kararlarında vurgulanan Devlet desteği Avrupa Anlaşması'nda da yer almıştır.

Her Devlet, yasalarında derlemeyle ilgili koşulları belirleyecek ve derleme, film gösterime girdikten sonra, en geç 12 ay içinde gerçekleşecektir. Arşivler, materyalin devamlılığını sağlamak için yalnız bilimsel ve sanatsal araştırmalarda kullanılmak üzere kopya alabileceklerdir. UNESCO'nun metninde bir öneri olarak yer alan bu madde, Avrupa Anlaşması'yla işlerlik kazanmıştır. Anlaşmaya göre, yasal derleme yapan kurumlar, koruma amaçlı çoğaltmayı izinsiz yapabilirken, gönüllü derleme kurumları, önceden eser sahibinin iznini almadan kopya basamaz. Eğer eserden kopya basılması bir zorunluluk arz ediyorsa, eserin sahibine bu durum önceden bildirilmeli ve kopya için hangi materyalin kullanılacağı belirtilerek yazılı izni istenmelidir. Kurumun bu talebi üzerine, hak sahibi, iki ay içinde red cevabı vermezse, derlenen eserden, daha önce hak sahibine bildirilen koşullarda kopya alınabilir.

Anlaşmayla, yalnız kültürel amaçlı çalışmalar yapan gönüllü derleme kurumlarına, gelir kaynağı oluşturulması da gündeme gelmiştir. Gönüllü derleme yapan kurumlar tarafından restorasyonu yapılan bir eser, ücretli olarak gösterilecekse, bu bedelin bir bölümü, yine restorasyon ve koruma çalışmalarında kullanılmak üzere gönüllü derleme yapan kuruma verilecektir. Bu madde, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) tarafından belirlenen ve "arşivlerde, gösterilerden ancak koruma amaçlı çalışmalarda kullanılmak üzere gelir elde edilebileceği" ilkesine dayalı kuralla da uyum göstermektedir.

Avrupa Birliği Komisyonu'nun 20.9.2001'de Brüksel'de gerçekleşen toplantısında, anlaşma metni tartışmaya açılarak sinematografik mirasın korunmasına ilişkin görüşler Avrupa Konseyi, Avrupa Parlamentosu, Avrupa Birliği Ekonomik ve

Sosyal Komitesi'ne sunulmuştur<sup>99</sup>. Toplantı kapsamında, derleme yasasıyla ilgili birçok forum düzenlenmiştir. Forumlarda, anlaşmanın amacına ulaşmasında izlenecek yöntemler ve yasal düzenlemelerle müdahalenin gerekliliği konusunda farklı görüşler ortaya atılmıştır. Katılımcılar, alınacak kararlarda insiyatifin, Avrupa Görsel-İşitsel Yapımcılar Federasyonu (FERA, Federation Européenne des Réalisateurs Audiovisuels) ve Uluslararası Film Yapımcıları Birlikleri Federasyonu (FIAPF, Federation Internationale des Associations des Producteurs du Film) gibi profesyonel kuruluşlara bırakılmasının uygun olacağını öne sürmüştür.

Öncelikle, Avrupa Birliği'nin bu anlaşmaya taraf olması veya üye Devletleri özendirilmesi konusu tartışmaya açılmıştır. Bazı katılımcılar, sinematografik mirasın korunmasında Avrupa Devletlerince, ortak bir davranış izlenmesini, mutlak bir gereklilik olmamakla birlikte, iyi bir başlangıç olarak değerlendirirken; bazıları da, kültürel mirasın korunmasında bu anlaşmanın büyük bir değer taşıdığı görüşünü savunmuştur. Toplantıda, derlemenin gönüllü ya da zorunlu olması konusunda da farklı görüşler ortaya atılmıştır. Zorunlu derleme taraftarı olduklarını bildirenler, yapımcıya ek bir harcama getireceğinden, derleme masraflarının kamu fonlarından karşılanması gerektiğini ileri sürmüştür. Bu görüşü savunanlara göre, zorunlu derleme, yalnız anlaşmanın imzalanmasından sonra gerçekleşecek yapımları kapsayacak, diğerleri gönüllü derlemeye tabi tutulacaktır. Katılımcıların büyük çoğunluğu, üye Devletlerin detaylarını belirleyeceği, ulusal eserlere sınırlı gönüllü derleme getirilmesinden yana olduklarını bildirmişlerdir.

Derlemenin yalnız sinematografik eserlere mi uygulanacağı yoksa tüm hareketli görüntüleri mi kapsamaması gerektiği konusunda üç farklı görüş ortaya atılmıştır. Yayıncılar, televizyon yapımlarının, zorunlu derleme yasası kapsamına alınmasının uygun olmadığını; böyle bir uygulamaya gidilmesi durumunda, derlemenin gönüllü olması ve finansal destek mekanizmalarıyla birlikte yürütülmesi gerektiğini dile getirmişlerdir. Bir grup, tüm görsel- işitsel eserlerin zorunlu derleme

<sup>99</sup> "Communication de la Commission au Conseil, au Parlement Européen, au Comité Economique et Social et au Comité de Region concernant certains aspects juridiques liés aux oeuvres cinématographiques et aux oeuvres audiovisuelles", Avrupa Birliği Komisyonları, Brüksel, 26.09.2001, COM (2001) 534 final



yasasına tabi tutulmasını savunurken, bir diğer grup, zorunlu derlemenin sinematografik eserlerden başlanarak diğer kategorilere aşamalı olarak yayılmasını önermiştir. Toplantıya katılan arşivciler, sinematografik mirasın korunabilmesi için, derlenecek materyalin iyi kalitede bir kopya olmasının önemini vurgulamışlardır.

Katılımcıların “Avrupa’da sinematografik eserlerin tek bir arşivde toplanmaması” yolunda görüşbirliği içinde olduğunu saptamıştır. Komisyon üyeleri, işbirliğini özendirmeyi ve en iyi uygulama modelinin yaygınlaştırılmasını talep etmekte; derlemenin daha çok ulusal ve bölgesel düzeyde organize edilmesini, ülkelerde açıklık politikasının uygulanmasını öngörmektedir.

Toplantıda, tüm Avrupa Birliği ülkelerinde, eser sahibi haklarının ve lisans anlaşmalarının belirlenmesi amacıyla yeni bir veri tabanı oluşturulması olasılığı üzerinde durulmuştur. Haklar ve lisans anlaşmalarıyla ilgili bilgilerin edinilmesi konusunda sorulan sorulara farklı yanıtlar verilmiştir. Bu bilgilerin ulaşılabilir olmasının, filmlerin dolaşımı üzerinde olumlu bir etki yaratabileceği görüşünde birleşilmiştir. Ayrıca, böyle bir veri tabanının oluşturulması, yapımcı ve dağıtıcıların yabancı ülkelerde ortak bulmasına da katkıda bulunabilecektir. Bu avantajlarına karşın, büyük bir yatırım gerektirdiğinden ve daha da önemlisi, eser sahibi hakları alanında sürekli değişimler olabileceği ve sistemin bu değişiklikleri takip etmekte yetersiz kalacağı fikrinden hareketle, Komisyon üyelerinin büyük çoğunluğu uygulamayı desteklememiştir. Çünkü, eksik veya yanlış bilgilendirme, hakların kaydında geç kalınması dinamik bir pazar içinde serbest dolaşıma engel olabilecek; hatta korsan girişimcilere fırsat verebilecektir. Komisyona katılan üyeler, daha çok, eser sahibi belli olmayan eserlerin envanterinin çıkarılması ve bu alanda yaşanan güçlüklerin çözümü üzerinde çalışmayı kararlaştırmıştır.

Anlaşma metni üzerine, Avrupa Birliği Konseyleri bünyesinde gerçekleşen toplantılarda, sinematografik eserlerin derlenmesi ve koruma alanında alınabilecek önlemler konusunda çok farklı görüş ve yaklaşımlar olduğu; hatta, tarafların kimi durumlarda uzlaşamadıkları söylenebilir. Bu uzlaşmazlığın temelinde, dünya ve Avrupa ülkelerinde korumanın çok farklı statülerde kurumlar tarafından ve çok

çeşitli uygulamalarla gerçekleştirilmesi yatmaktadır. Eserlerin derlenmesi ve korumada izlenen politikalar her ülkenin koşullarına, yasal prosedürlerine göre değişiklik göstermektedir. Bu da, farklı ülkelerdeki kurumların ortak bir zeminde buluşmasını güçleştirmektedir.

#### 4.4.1. Derleme Yasasına İlişkin Uygulama Örnekleri <sup>100</sup>

##### 4.4.1.a. Amerika Birleşik Devletleri

Amerikan sinematografik mirasının önemli bir bölümünün yok olması nedeniyle, özellikle 1990'lı yılların başından itibaren, Devlet tarafından, koruma alanında çeşitli araştırma ve çalışmalar yapılmış; özel sektörün de desteği sağlanmıştır.

Amerika'da yürürlükte olan eser sahibi hakları yasasına göre, yapımların bir kopyası kayıt ve tescil işlemleri için Library of Congress'e verilmekte ve Kurum, derlemeyi bu amaç doğrultusunda gerçekleştirmektedir. Library of Congress'in, 1960 yıllarına kadar, saklamaya elverişli depolar olmadığından, kayıt ve tescili yapılan filmler, işlemler tamamlandıktan sonra sahiplerine geri iade edilmiştir.

1935-1950 yılları arasında sinema sektörüyle ilişkileri olan New York Modern Sanatlar Müzesi, bugün Ulusal Fotoğraf Müzesi'ne dönüştürülen Rochester'daki Georges Eastman House ve Los Angeles'deki Kaliforniya Üniversitesi gibi kurumların çalışmaları sayesinde günümüzde önemli klasikler olarak kabul edilen birçok Amerikan filmi saklanmıştır.

1992 yılında, Amerikan sinematografik mirasının korunması için çıkan yasa, filmlerin durumunun araştırılması ve yokolmakta olan filmlerin kurtarılması için alınacak önlemlerin belirlenmesini öngörmektedir. Bu amaçla, Library of Congress

<sup>100</sup> Adı geçen ülke arşivleriyle yapılan yazışmalardan ve Kanada Ulusal Film Arşivi'nin hazırladığı, dünyanın çeşitli ülkelerinde gerçekleştirilen koruma programlarıyla ilgili gözlemlerin yer aldığı "Quelques observations concernant les programmes relatifs au patrimoine audio-visuel dans d'autres pays" adlı rapordan yola çıkarak yazılmıştır.

ve National Film Preservation Board görevlendirilmiş; yapılan ortak çalışma sonucunda “The National Film Preservation: Act of 1992” (1992 Ulusal Yapımları Koruma Akdi) adlı rapor hazırlanmıştır. Elde edilen verilere göre, 1910 yıllarında üretilen filmlerin ancak %10’u, 1920’lerde gerçekleştirilen filmlerin %20’si, ki bunların tümü eksiktir, sessiz dönemden 1950’lere kadar olan süre içinde Amerikan sinemasına ait örneklerin %50’si günümüze ulaşmıştır. 1950 sonrası üretilen asetat tabanlı filmlerin ise, tamamına yakın bölümü, renklerin solması (color fading), sirke asidi sendromu (vineager syndrom) sonucunda bozulmuş, ses filmleri hasar görmüştür.

Library of Congress’in Haziran 1993’te gerçekleşen toplantısında, Amerikan sinematografik mirasın neredeyse yok varsayılabilceği bu durum karşısında, arşivciler, eğitimciler, yapımcılar ve film endüstrisinden temsilcilerin de katılımıyla yeni bir strateji belirleme zorunluluğu doğmuştur. Koruma alanında uygulanacak yöntemler, “Redefining Film Preservation: A National Plan”, (Film Korumanın Yeniden Tanımlanması: Ulusal Plan) adlı programla belirlenmiştir. Program, uygun depolama koşullarının önemini altını çizmekte, teknolojik değişimleri ele almakta ve yararlandırma konusundaki sorunlara çözüm yolları aramaktadır. Devletin, National Endowment of the Arts (Ulusal Sanatlar Vakfı) aracılığıyla sağladığı yardım (1995 itibarıyla 350.000 Dolar) planın yürütülmesi için yetersiz kabul edilmiştir. Planda, ayrıca, ticari potansiyelini tamamlamış ve eser sahibi belli olmayan filmlerin korunması için yeni bir vakıf kurulması da önerilmektedir.

Sözkonusu çalışma, yapımcıların, filmlerinin orijinallerini koruma sorumluluğunu taşıması; arşivlerin ise, araştırma ve eğitim amacıyla kopyaları koruması esasına dayanmaktadır. Bu kapsamda, yapımcıların oluşturacakları fonlar ve arşivlerin sağlayacağı elemanlarla yapılacak, “Studio-Archive Joint Restoration Project” adı altında bir ortak çalışma gündeme getirilmiştir. Proje, arşivlere restore ettikleri filmlerden koruma amaçlı kopyalar basma, araştırma ve gösteri programlarında kullanılmak üzere pozitifler elde etme olanağı sağlarken; yapımcılara ise, bir yandan filmlerinin durumu hakkında bilgi edinme diğer yandan da kaliteli kopyalar alma imkanı tanıyacaktır. Sony Picture Entertainment ile George Eastman

House'da bulunan International Museum Photography and Film, Library of Congress, Museum of Modern Art, UCLA Film and Television Archive'm birlikte yürüttüğü çalışma, bu projeye öncülük etmiştir.

Bugün, arşivler ve yapımcıların çalışmalarıyla sinematografik mirasın korunmasında önemli adımlar atılmış; Amerikalı yapımcılar, filmlerini yeniden salonlarda göstermek, dijital kopyalarını piyasaya sürmek amacıyla koruma ve restorasyon çalışmaları için yatırım yapmışlardır. Bu çalışmalar sonucunda, "On The Waterfront" (1954), "Phantom of the Opera" (1943), "Mr. Smith Goes to Washington" (1939), "The Bridge on the River Kwai (1957), "Gone with the Wind" (1939), "The Wizar of Oz" (1939) gibi filmlerin kurtarılması sağlanmıştır.

Bugün, Amerika'da kısa adı AMIA olan "Sinema Arşivleri Birliği" (Association of Mouving Images Archives ) adı altında toplanmış, film toplayan ve restore eden birçok kuruluş vardır. Birlik, sinema mirasının korunması için Devlet yardımlarını yönlendiren, üretilen filmlerin kataloglama çalışmalarını sürdüren bunun yanısıra, Amerika dışında bulunan filmlerin yeniden ülkeye kazandırılması için ulusal programları yöneten National Film Preservation Board tarafından desteklenmektedir.

#### 4.4.1.b. Avustralya

Avustralya'da hareketli görüntüler ve ses kayıtları Avustralya Ulusal Film ve Ses Arşivi'nde (NFSA, National Film and Sound Archive) derlenmektedir. 1960 yılında, Ulusal Kütüphane'nin (National Library) bir bölümü olarak kurulan arşiv, 1984'ten bu yana, İletişim ve Sanat Bakanlığı'na bağlı, yarı özerk bir kurumdur. NFSA'nın görevi, sinematografik eserlerin, ulusal kültürün bir parçası olarak değerlendirilmesi, korunması ve araştırmacılara açılmasını sağlamaktır.

1983 yılında yürürlüğe giren arşiv yasasına göre, Avustralya Arşivleri, yalnız Bakanlıklar ve Devlet Radyosu, Devlet Televizyonu, Film Australia gibi Devlet

kurumları tarafından üretilen ve arşiv değeri taşıyan dokümanların, Devletin sağladığı fonlarla finanse edilen ortak yapımların derlendiği resmi kurumdur.

Avustralya'da, sinematografik eserlere zorunlu derleme yasası uygulanmamasına karşın, yapımevleriyle imzalanan anlaşmalar kapsamında tüm ulusal ürünlerin toplanması gönüllü çalışmalarla gerçekleştirilmektedir. Ayrıca, Devlet tarafından finanse edilen filmlerde, maddi destek karşılığı, NFSA'ya 35 mm yeni bir kopya verilmesi yapımcılara şart koşulmuştur. Bu koşul, radyo yayınları ve video filmler için de geçerlidir. Ayrıca, Devlet, negatiflerin ve tüm kopyaların arşive verilmesi için yapımcıları özendirilmektedir.

#### 4.4.1.c. Belçika

Belçika'da film üretimi oldukça sınırlıdır ve yapımların büyük bölümü, 30 yılı aşkın bir süredir Devlet tarafından desteklenmektedir. Küçük bir coğrafya üzerinde yer almasına karşın, Columbia, Warner, UIP, Walt Disney gibi, birçok yabancı dağıtımçı ve yapımcının Brüksel'de büroları bulunmaktadır. Dolayısıyla, Belçika'da çok sayıda yabancı film gösterime girmektedir.

Hiçbir yasal yaptırım olmaksızın, ulusal ve yabancı yapımların %90'ı, gönüllü derleme yoluyla, yalnız güvene dayanan bir sistem içinde, Cinémathèque Royale de Belgique'e verilmektedir.

#### 4.4.1.d. Fransa

Dünyada, sinematografik mirasın korunması alanında, Fransa, gerek yasal düzenlemeler açısından gerekse koruma alanında en gelişmiş ülke ve en iyi model olarak kabul edilmektedir. Derleme yasasının mükemmeliyeti, kültürel mirasın ve eser sahibi haklarının korunmasındaki dengeye bağlanmaktadır. Yasanın temel prensibi, bir sinema eserinin yok olması bir yandan toplumsal zarara yolaçarken; öte yandan da, eser sahibinin özel haklarının da kaybolacağı düşüncesi üzerine kurulmuştur.

Fransa'da, sinematografik mirasın korunmasını sağlayan kurum Centre National de la Cinématographie (CNC)'dir. CNC'nin temel amacı, öncelikle ulusal yapımların ve bazı yabancı filmlerin korunmasıdır. Yararlandırma görevini, belli koşullarda ve sınırlı bir çerçevede yerine getirmektedir. CNC laboratuvarlarında yalnız koruma için kopyalar basılmakta, film gösterileri düzenlenmediğinden bu amaçla çoğaltma yapılmamaktadır.

Fransa'da bu işlevi, Devlet desteği alan ve ticari amaç gütmeyen bir kurum olan Cinémathèque Française yerine getirmektedir. Cinémathèque Française, ulusal ve uluslararası yapımlardan oluşan geniş bir koleksiyona sahiptir. Ancak sinematekte, yapımcılar, dağıtımıcılar ve Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) üyelerinden değişim yoluyla alınan filmlerin yalnız bir gösteri kopyası bulunmaktadır. Bu kopya, araştırma ve gösteri amacıyla kullanılmaktadır.

Fransa'da, 1943 yılında çıkan yasayla, filmlerin Fransa Ulusal Kütüphanesi'nde derlenmesi ilk defa zorunlu hale getirilmiştir. Ancak, yasanın uygulanması ile ilgili kararname 30 yıl boyunca kağıt üzerinde kalmış; 1977 yılında, yasal derlemenin uygulanmasına yönelik şartlar belirlenmiştir. Bu kararnameye göre, Ulusal Kütüphane, Fransa'da üretilen uzun kısa metraj, her tür filmin derlenmesinden yükümlü kurum olmuştur.

1983'te Ulusal Kütüphane yönetimi, CNC ile bir anlaşma imzalamış; yasal derleme yoluyla toplanan sinematografik eserlerin korunması ve saklanması bu kuruma bırakılmıştır. Derlenen pozitif kopya ya da aranegatifler, CNC'nin Bois D'Arcy'deki binasında korunmaktadır.

1988 yılında, Fransa Başbakanı François Mitterand, tüm görsel-işitsel alanı, veri tabanlarını da kapsayan büyük bir proje başlatmış ve Kültür Bakanlığı, 1943 yılında çıkan Fikir ve Sanat Eserleri Yasası'nın yerini alacak yeni bir yasa için çalışmalara başlamıştır. 20 Haziran 1992 tarihli yasa ve 31 Aralık 1993 tarihli kararname uyarınca yapılan düzenleme ile, uzun ve kısa metrajlı sinema eserleri



dışında reklam filmleri, kurumsal filmler, radyo televizyon yayımları, veri tabanları da yasal derleme kapsamına alınmıştır. Aynı yasa, derlemenin yalnız ulusal sinema eserlerine değil, en az 6 kopya ile Fransa'da gösterime giren yabancı filmlere de uygulanmasını zorunlu hale getirmiştir. Buna göre, yabancı filmler için dağıtımıcılar, ulusal filmler için yapımcıları, sinemalarda gösterime girmesinden en geç bir ay sonra filmleri CNC'ye teslim etmekle yükümlüdür. Bu süre, kısa metrajlı filmler için 6 aydır. Yasaya göre, derleme kopyası teslim edilmediği takdirde, yaptırım uygulanacaktır. Ayrıca, yasaya aykırı tüm durumlara ağır cezalar getirilmiştir.

Derlemeyi Devlet adına yapan kurumlar da, uzmanlık alanlarına göre belirlenmiştir. Buna göre; Fransa Ulusal Kütüphanesi; basılı dokümanları; Institut National de l'Audiovisuel (INA); radyo ve televizyon programlarını, Centre National de la Cinématographie (CNC); film malzemesi üzerinde yer alan sinema eserlerini derleyecektir. Bunun yanı sıra, 1992 yasasıyla, Ulusal Kütüphane Başkanının önderliğinde, yasal derleme yöntemleri, eserlerin toplanması ve bibliyografiler hazırlanması için bilimsel bir konsey oluşturulması karara bağlanmıştır. Yasal derleme yapan kurumların temsilcilerinin katılımıyla oluşturulacak Konsey, kurumlar arası uyumu sağlamakla da yükümlü olacaktır.

#### 4.4.1.e. İngiltere

İngiltere'de, korumadan sorumlu kurum British Film Institute'un (BFI) bölümü olan Ulusal Film ve Televizyon Arşivi'dir (NFTA). NFTA'nın, koruma-restorasyon çalışmalarının yanı sıra, yayın, eğitim, gösteri ve müze gibi etkinlik alanları da vardır.

Ulusal Televizyon ve Film Arşivi, film endüstrisinde her film için görüşme yaparak anlaşmalar imzalamaktadır. Bu sistem, yasal yaptırım olmamasına rağmen oldukça iyi işlemektedir. Nitekim, Kurum dünyada Library of Congress'ten sonra, ikinci büyük koleksiyona sahiptir. Son yıllarda, İngiliz Hükümeti, Londra'da nitrat filmlerin saklanması yasaklayarak yalnız NFTA depolarında nitratların bulundurulmasına izin vermiştir. Bu nedenle, yapımcı ve dağıtımıcıların büyük bir çoğunluğu ellerindeki nitrat tabanlı filmleri NFTA'ya vermişlerdir. Bugün, Ulusal

Televizyon ve Film Arşivi, kendi laboratuvarında nitrat filmlerin yanmaz tabanlara aktarılması için çalışmalarını sürdürmekte ve bu işlemlerin önümüzdeki 20 yılı kapsayacağı sanılmaktadır.

#### 4.4.1.f. İsveç

Svenska Film Institute'un bir bölümü olan İsveç Film Arşivi, 70 yılı aşkın bir süredir ülkede üretilen ve dağıtılan filmleri toplamaktadır. Kurum ayrıca, dokümantasyon, araştırma, gösteri işlevlerini de yerine getirmektedir. Arşiv, yasayla, derleme kurumu olarak tanımlanmamasına karşın, İsveçli yapımcıların büyük bir bölümü mükemmel depolama koşulları ve laboratuvar olanaklarından yararlanmak için filmlerinin orijinallerini, dağıtımcılar ise, yabancı filmlerin altyazılı ya da dublajlı kopyalarını bu kuruma vermektedir.

1978 yılında yürürlüğe giren zorunlu derleme yasası çerçevesinde, Stockholm Ulusal Kütüphanesi bünyesinde Arkivet for Ljud och Bild (ALB) kurulmuştur. Ancak, ALB'nin asıl amacı koruma değil, yararlandırmadır. Yapımcı ve dağıtımcılardan derlemek üzere, elektronik görüntü kaydı istenmektedir. ALB, Ulusal Kütüphanenin sistemleri aracılığıyla filmlere ait tüm bilgileri araştırmacılara açmakta ve yasada belirtildiği gibi, video referans kopyalar hazırlamaktadır.

#### 4.4.1.g. Norveç

Norveç'te, 1989 yılında yürürlüğe giren derleme yasasıyla, yalnız basılı dokümanlarla sınırlı olan 1939 yasası değiştirilmiş; elektronik ve multimedya dokümanlara da derleme zorunluluğu getirilmiştir. Sinema alanında, negatif ya da iyi kalitede bir pozitif kopya derlenmektedir. Yasa, ayrıca, Norveç'te gösterilen yabancı yapımları da kapsamaktadır.

1989 yasasıyla, Norveç hükümeti, geçmişteki kayıpların yinelenmemesi için, yapım, dağıtım, saklama ve korumayı aynı anda kapsayan ulusal planı uygulamaya koymuştur. Yasanın işlerlik kazanabilmesi için konuyla ilgili kurumlarda yeni

yapılanmalar gündeme gelmiştir. Norveç Ulusal Kütüphanesi (NBR) tarafından negatiflerin derlenebilmesi için Mo i Rana Dağı'nın içinde bir depo hazırlamıştır. Pozitifler ise, 1993 yılından bu yana, yeniden yapılanma çalışmaları çerçevesinde kurulan Oslo'daki Norveç Ulusal Film Enstitüsü tarafından saklanmaktadır.

FIAF eski üyesi Norveç Film Enstitüsü ve Norveç Ulusal Film Ofisi'nin birleşmesinden oluşan Norveç Ulusal Film Enstitüsü, Ulusal Kütüphane için koruma çalışmalarını yürütmekte ve sinematografik eserlerin toplanmasını sağlamaktadır. Enstitü laboratuvarlarında, Norveç Ulusal Kütüphanesi işbirliğiyle Mo i Rana Dağı'nda saklanan filmlerin restorasyonu yapılmaktadır.

#### 4.4.1.h. Kanada

Kanada'da, ancak Ulusal Arşiv'in kopya masraflarını ödemek kaydıyla yazılı talepte bulunduğu filmler için yasal derleme yapılmaktadır. Ulusal Arşiv, bu yetkisini kullanarak tüm filmlerden bir kopya isteyebilmektedir. Ancak, basılı eserler için yazılı talep sözkonusu değildir. Bu da, Ulusal Arşivin, kaynaklarının kullanımında bir çeşit seçim ölçütüne başvurduğunu göstermektedir. Québec'te ise, üretilen her film için bir kopyanın arşivlenmesi için Québec Sinemateki'ne verilmesi zorunludur.

Dünyanın çeşitli ülkelerinde gerçekleşen bazı uygulamalardan yola çıkarak örneklendirilen çeşitlilik, asıl hedefe ulaşmaya engel teşkil etmemektedir. Derlemenin amacı, tüm ulusal eserlerin en iyi koşullarda korunarak gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. Esas olan, bu amaca ulaşmayı sağlayacak kurumların gerekli teknik bilgi, donanım ve deneyime sahip olmasıdır. Sinematografik eserlerin uzun vadeli korunmasına yönelik programlar ancak alanın uzmanlarınca yürütülebilmektedir. Nitekim, İsveç, Norveç, Avustralya gibi ülkelerdeki uygulamalar bu görüşü kanıtlayacak niteliktedir.

#### 4.5. Sinematografik Mirası Koruma Politikalarının Genel Değerlendirmesi

Dünyada derleme yasalarına yönelik girişimler incelendiğinde, gelecekteki yapımları derlemenin hedeflendiği, yasanın yürürlüğe girmesinden önce üretilen filmleri kapsamadığı görülecektir. Bu da, eski filmlerin restorasyonu sorununun gözardı edilmesine neden olabilecektir. Ayrıca, sinematografik mirasın, bir depoda toplanması, derleme yasasını temel amacına ulaştırmamaktadır. Bu mirasın, yalnız fiziksel olarak korunmuş bir malzeme değil yaşayan bir kültürel varlık olarak gelecek kuşaklara açılması yasanın amaçları arasında yer almaktadır.

Derleme yasalarında, eser sahibi hakları konusuna da yer verilmektedir. Oysa, eser sahibi hakları, gönüllü derleme yapan kurumlarca, bu yasalar gündeme gelmeden önce de korunmuş ve imzalanan sözleşmelerle hukuki bir çerçevede ele alınmıştır. Uluslararası Film Yapımcıları Birlikleri Federasyonu (FIAPF) tarafından 1974 yılında, gönüllü derleme yapan kurumlarla yapımcılar arasındaki ilişkileri düzenleyen örnek bir sözleşme hazırlanmıştır<sup>101</sup>. Bu metinle, arşivin kendi mekanlarında ve diğer salonlarda gösteri hakları, kopya alma, eser sahibi belli olmayan filmler gibi bugünkü yasal derleme taslaklarında yer alan birçok konuya açıklık getirilmiştir. Sonuç olarak, derleme yasaları, sinematografik mirasın korunması bilinciyle bu misyonu gönüllü olarak yüklenen kurumların uygulamalarından farklı bir yaklaşım ortaya koymamaktadır.

Gönüllü derleme, ilk arşivlerin kurulduğu 1930'lu yıllardan bu yana süregelen sistemdir. Yasal yaptırım olmamasına karşın, bu mirası korumanın önemine inanan kişilerin önderliğinde ve özverili çalışmalarının sonucunda arşivcilik kurumsallaşmış ve temel ilkeleri belirlenmiştir. Nitekim, sinemanın yüzyılı aşkın geçmişi, gönüllü derleme yapan kurumlar sayesinde yaşatılmakta ve eski filmlerin restorasyonu bu kurumlarda yetişen uzmanlarca yapılmaktadır. Sinematografik mirasın korunmasında geri dönüşü olmayan büyük kayıplar verildiği de gerçektir. Ancak kayıpların nedenleri incelendiğinde, temelinde bilinçsizlik ve ticari kayguların

<sup>101</sup> Bkz. (86 ) PIASKOWSKI, 22

yattığı görülecektir. Avrupa Anlaşması'yla gündeme gelen tartışmalarda, filmlerin serbest dolaşımı, kayıt sistemleri oluşturulması gibi yaklaşımlarla sinematografik eserlerin pazarlanması konusuna ağırlıklı olarak yer verilmesi dikkat çekicidir.

UNESCO tarafından alınan tavsiye kararları ve Avrupa Anlaşması'nda, Devlet desteğinin önemi vurgulanmış; saklama ve koruma alanında daha verimli çalışmaların yapılabilmesi için çeşitli düzenlemeler öngörülmüştür. Ancak, arşivlerde yaşanan deneyimler sonucu belirlenen önlemlerin yinelenmesinden çok; sorunları aşabilecek nitelikte çözüm önerilerine ihtiyaç duyulmaktadır.

Ülkeler, ulusal sinema miraslarını gelecek kuşaklara aktarmak için, öncelikle iki temel sorun üzerinde durmalıdır:

- 1- Bugün fiziksel yaşamları tehlikede olan eski filmleri korumak için en verimli ve en ekonomik yol hangisidir?
- 2- Ulusal yapımların korunması alanında oluşturulacak politikalarda, finansman, personel, zaman yönetimi gibi etkenler de gözönünde bulundurularak hangi süreçler izlenmelidir?

Arşivlerde korunan filmlerin niceliği ve koruma-restorasyon maliyetlerinin çok yüksek olması nedeniyle dünyanın hemen her ülkesinde Devlet fonları sinematografik mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için yetersiz kalmaktadır. Bu gerçek, sektörle işbirliğini zorunlu kılmaktadır. Son yıllarda, birçok ülkede, koruma programları ve restorasyon çalışmaları, arşivlerle yapımcılar arasında imzalanan gönüllü anlaşmalarla yürütülmektedir. Amerika'da, sinematografik mirasta verilen büyük kayıpların yinelenmemesi için oluşturulan Devlet politikaları, arşivler ve yapımcıların birlikte çalışmalarını öngörmektedir. Güney Amerika'da ise, bazı arşivler, korudukları filmlerin ticari haklarından pay almak için yapımcılarla sözleşme imzalamıştır. Böylece, sektör, gönüllü olarak sinematografik mirasın korunmasına maddi katkıda bulunmuş, arşivler için de gelir kaynağı yaratılmıştır.

Sinematografik mirasın korunmasında, arşiv ve yapımcıların işbirliği içinde çalışmaları yeterli olmamaktadır. Bu alanda, Devletin tutumu da etkin bir rol oynamaktadır. Kültürel varlıkları bugün ve gelecekte yaşatabilecek nitelikte tutarlı Devlet politikaları oluşturmak, koruma programlarının başarıya ulaşması için kaçınılmazdır. Devletlerin, bütçe ve eleman sağlamak gibi madalyonun görünen yüzündeki sorunlara eğilmenin yanısıra hatta, daha da önemlisi, bu mirasın korunması için toplumu ve ilgili çevreleri bilinçlendirmeleri, sürekliliğin sağlanmasında en önemli adımlardan biridir.

Sinematografik eserleri korumanın uzmanlık gerektiren bir alan olduğu gözönünde bulundurulursa, öncelikle, uzmanlardan oluşan kurulların arşivciliğin sorunlarına uygun çözümler getirecek nitelikte stratejiler üretmesiyle etkin bir politika belirlenebilecektir. Gereksinimleri karşılamaya açık, korumanın doğasında olan değişimlere kolaylıkla uyum sağlayabilecek özellikte bir program geliştirilmesi bu mirasın geleceğinde belirleyici rol oynayacaktır.

Gerek sinematografik mirasın zenginliği gerekse bütçe ve personel yetersizliği gibi etkenler gözönünde bulundurulursa; kültürel mirasın korunması alanında hazırlanan politikalar kısa sürede hedefine ulaşamayacak, uzun vadede çözüm getirebilecektir. Bu nedenle, sürekliliği olan politikalarla, kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılması büyük önem taşımaktadır. On yıllara yayılmış, vizyonu olan, yönlendirmeden çok işbirliğine açık bir politika benimsenmelidir ve kültür politikalarının temel amacı, en iyi koşullarda, olanaklar elverdiğince geniş bir yelpazede korumaya olanak tanıyan stratejiler geliştirmek olmalıdır.



## 5. BÖLÜM

### TÜRKİYE'DE SINEMATOĞRAFİK MİRASIN KORUNMASI

#### 5.1. İlk Dönemler

Sinemanın, keşfinden hemen sonra büyük ilgi görmesi üzerine; bu yeni icadın ticari gelirinden yararlanmak isteyen Lumière Kardeşler, sinematografi satmak yerine yaygın olarak kullanılmasını ve filmlerin gösterimini sağlamak amacıyla Lyon'daki fabrikalarında kameramanlar yetiştirmişlerdir.

Félix Mesguish, Francis Doublier, Charles Moisson, Perrigot, Alexandre Promio gibi kameramanlar; geniş bir coğrafyaya sahip olan Osmanlı İmparatorluğu, Mısır, İngiltere, İspanya, İsveç, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, Rus Çarlığı, Güney Amerika vb. ülkelere giderek çeşitli olayları ve kişileri kaydetmişlerdir. Sinemanın ilk yıllarında, filmlerin kaynağını, yaratıcı düşüncenin hakim olduğu kurmaca görüntülerden çok; dünyadan çeşitli görünüm, gündelik yaşamdan kesitler, sosyal ve politik yaşamı yansıtan aktüalite filmleri oluşturmuştur.

Bu yıllarda, Lumière kameramanlarının sinematografin pazarını genişletmek için gittiği ülkeler arasında yer alan tarihin süper Devleti konumundaki Osmanlı İmparatorluğu'nda yabancı operatörler tarafından birçok aktüalite filmi gerçekleştirilmiştir. Lumière kameramanlarından, Alexandre Promio, 3-25 Nisan 1897 tarihleri arasında, İstanbul'da "Türk Piyadesinin Geçit Töreni", "Türk Topçu Birliklerinin Geçit Töreni", "Haliç Panaroması" ve "Boğaziçi Panaroması" adlı filmleri çekmiştir<sup>102</sup>. "Haliç Panaroması", dünyada kaydırma (travelling) hareketinin uygulandığı ilk belgelerden biridir<sup>103</sup>.

<sup>102</sup> Prof. Sami Şekeroğlu, 1970 yılında Lyon'da düzenlenen Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) Kongresi sırasında bu filmleri görmüş; 1988'de "Fransız sessiz sineması" konulu FIAF Paris Kongresi'nde anlaşmaya vararak filmlerin kopyalarını ülkemize kazandırmıştır. Promio tarafından çekilen görüntüler, MSÜ Sinema-TV Merkezi Film Arşivi'nde korunmaktadır.

<sup>103</sup> Promio, İtalya'da, Venedik kanalında bir çekim sırasında, kamerayı gondol içine yerleştirerek gelecekte travelling olarak adlandırılacak hareketi gerçekleştirmiştir. Daha sonra, teleferik, gemi gibi

1900'lü yılların başında, Lumière kameramanları dışında, Osmanlı İmparatorluğu topraklarında yaşayan veya Avusturya Sacha Film'in elemanları gibi başka ülkelerden gelen kameramanların da önemli olay ve kişileri görüntülediği bilinmektedir. Dönemin tanıklarından Cemil Filmer, anılarında, Padişah II. Abdülhamit'in, Haydarpaşa- Bağdat tren yolunun inşaatı sırasında Weinberg'ten <sup>104</sup> çekim yapılmasını istediğini aktarmaktadır.

*“Weinberg'in sarayla irtibatı vardı Sultan Abdülhamit zamanında. Sarayla öyle bir pazarlık yapmış ki, Haydarpaşa-Bağdat tren hattı yapılacakmış. Bu hattın filme çekilmesi lazım. Nasıl çalışıyor, ne oluyor diye...Kendisi 1 metre filmi bir altın paradan almak üzere Sarayla mukavele yapmış. Sinema makinesini trenin üzerine koyarmış ve oradan tren giderken bütün yolları çekermiş. Tabii ne kadar uzatarsa o kadar altın alacak.”* <sup>105</sup>

Türkiye'de, Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa'nın girişimiyle 1915'te kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi <sup>106</sup> (MOSD) cephede savaşan birliklerin hareketi, manevralar, askeri fabrikaların çalışmaları ve önemli olaylarla ilgili filmler çekmiş ve göstermiştir. Kurumun teknik işleriyle görevlendirilen Cemil Filmer, V. Mehmet Reşad dönemine ait birçok belge film çekildiğini ve Enver Paşa'nın her gezisinde görüntü alındığını belirtmektedir.

Kuruluşundan hemen sonra, Osmanlı İmparatorluğu'nun I. Dünya Savaşı'na katılmasıyla, 1915 yılından itibaren, “Anafartalar Muharebesi'nde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi” (1915), “Çanakkale Muharebeleri” (1916), “Galiçya Harekatı”

---

çeşitli hareketli araçlar üzerinde benzer çekimler yapmıştır. İlk travelling hareketinin tarihi ile ilgili iki farklı bilgi kaynaklarda yer almaktadır: 1896 bahar ve 1897 Bkz. Georges SADOUL, *Histoire d'un Art le Cinéma* Flammarion, Paris 1949, s:24; ayrıca Bkz. Jean Mitry, *Histoire du Cinéma 1 (1895-1914)*, Editions Universitaire, Paris, 1967, s:113

<sup>104</sup> Romanya doğumlu Polonya Musevisi olan Weinberg, fotoğraf malzemeleri satarak başladığı faaliyetlerini daha sonra Pathé makinaları ve yapımlarının temsilcisi olarak sürdürmüştür.

<sup>105</sup> Prof. Sami Şekeroğlu, “Sinematograf Türkiye'de”, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, 2. Bölüm

<sup>106</sup> Kurumun başına Sigmund Weinberg; yardımcılığını ise, 1914 yılına dek İstanbul Sultanisi'nde Müdürlük görevini sürdüren; Kemal ve Şakir Seden kardeşlerle birlikte Sirkeci'de Ali Efendi Sineması'nı kuran Fuat Uzkınay getirilmiştir. Ayrıca, Cemil Filmer, Mazhar Yalay ve Hüseyin Efendi teknik işlerle görevlendirilmiştir.

(1916), “Galiçya’da 19. Süvari Müfrezesi” (1916) gibi savaş konulu; “Harbiye Nazırı’nın Kıta Teftişi ve Batum Manzarası” (1915), “Von der Goltz Paşa’nın Cenaze Merasimi” (1916), “General Thowshend ve Hintli Usera” (1916), “Alman İmparatoru’nun Dersaadete Gelişi” (1917), “Alman İmparatoru’nun Çanakkale’yi Ziyareti” (1917), “Abdülhamit’in Cenaze Merasimi” (1918), “Sultan Vahdettin’in Biat Merasimi” (1918), “Sultan Vahdettin’in Kılıç Alayı” (1918) ve bunun gibi önemli kişi ve olayları belgeleyen filmler çekilmiştir <sup>107</sup>.

1912 yılında kurulan ve asıl amacı sivillerden ordu adına yardım toplamak olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, 1917 yılında gelir kaynaklarını arttırmak için Merkez Ordu Sinema Dairesi gibi sinema alanında faaliyet göstermeye başlamış; Cemiyet, Sedat Simavi’nin yönettiği “Casus” ve “Pençe” <sup>108</sup> adlı konulu filmler dışında, 1915-16 yılları arasında Kenan Erginsoy’ a haber ve belge filmleri de çekirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu’nun, I. Dünya Savaşı’ndan yenik çıkmasının ardından imzalanan Mondros Anlaşması ile tasfiye edilen Merkez Ordu Sinema Dairesi ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti’nin sinema aletleri, düşman kuvvetlerinin eline geçmesini önlemek için Malûl Gaziler Cemiyeti’ne devredilmiştir. Malûl Gaziler Cemiyeti, 1919 yılında, film çekmeye başlamış; “Sultanahmet Mitingi”, “Fatih Mitingi”, “İzmir’in İşgalini Protesto Mitingi” gibi önemli olaylar görüntülenmiştir. Maddi geliri ve kadrosu bulunmayan Cemiyet kaynaklarını arttırmak için Ahmet Fehim’e “Binnaz” ve “Mürebbiye” (1919); Şadi Fikret Karagözoğlu’na, Bican Efendi serisi olarak adlandırabileceğimiz “Bican Efendi Vekilharç”, “Bican Efendi Mektep Hocası”, “Bican Efendi’nin Rüyası” (1921) adlı konulu filmleri de çekirmiştir.

Anılan tüm bu kuruluşların temel görevi, yakın tarihimizin sinema aracılığıyla kaydedilmesi olmuştur. Merkez Ordu Sinema Dairesi, Müdafaa-i Milliye ve Malûl Gaziler Cemiyeti belge ve konulu filmler çekmiş aynı zamanda da

<sup>107</sup> Prof. Sami ŞEKEROĞLU, “Sinematograf Türkiye’de”, *Türk Sinema Tarihi Belgeseli*, 2. Bölüm

<sup>108</sup> İlk konulu filmlerimiz olan “Casus” ve “Pençe”nin her ikisi de günümüze ulaşmamıştır.

göstermiştir; ancak bu filmlerin gelecek kuşaklara ulaştırılması düşüncesi henüz oluşmamıştır. Kuruluşların gerçekleştirdikleri filmlerden bugüne ulaşanların, Devlet kurumlarında yapılan her harcamanın belgelenmesi esasına dayanarak saklandığı düşünülebilir.

Türkiye’de, 1960 yıllarına kadar, sinematografik eserlerin, bilgi ve belgelerin korunarak gelecek kuşaklara ulaştırılmasıyla ilgili çalışma yapılmamıştır. Kültürel mirasımızın önemli bir bölümünü oluşturan Türk sinemasının ve ürünlerinin korunmasına temel oluşturacak çalışmalar, 1960’lı yıllarda, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü öğrencisi olan Prof. Sami Şekeroğlu tarafından kurulan “**Kulüp Sinema 7**”yle başlamıştır.

## **5.2. Türkiye’de Sinematografik Mirasın Korunması Çalışmalarına**

### **Genel Bakış \***

Prof. Sami Şekeroğlu’nun sinema sanatına verdiği önem, idealist ve ileri görüşlü kişiliğiyle hayat bulan ülkemizin ilk sinema kulübü Kulüp Sinema 7, önce, Türkiye’nin ilk uluslararası standartlarda film arşivi ve ilk sinema müzesi’ne; daha sonra ilk uygulamalı sinema eğitimini başlatan uluslararası bir bilim sanat ve eğitim kurumuna dönüşmüştür. Ancak, sürekli büyüyen hedefler ve gösterdiği gelişim, yıllar içinde, Kulüp Sinema 7’de yeniden yapılanmaları da zorunlu kılmıştır. Tarihsel serüveni içinde faaliyet alanı da genişleyen Kulüp Sinema 7, gelişimine paralel olarak yeniden adlandırılmıştır.

1967’de, amatör bir öğrenci kulübü kimliğinden çıkan Kurum uluslararası nitelik kazanarak “**Türk Film Arşivi**” adını almıştır. Arşivcilik çalışmalarının özerk bir Devlet Kurumu bünyesinde ve Devlet desteğiyle daha verimli yürütülebileceği fikriyle Kurucusu Prof. Sami Şekeroğlu tarafından karşılıksız olarak tüm mal

\* Tez çalışmamın en önemli bölümünü oluşturması nedeniyle, Türkiye’de sinematografik mirasın korunması çalışmalarını Kulüp Sinema 7’den bugüne dek kesintisiz sürdüren Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi’nin tarihsel gelişimine yer verme gereğini duydum.

varlığıyla İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne devredilen Türk Film Arşivi "**Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi**"ne (1969) dönüşmüştür.

Devlete devredildikten sonra ekonomik destek de alan Kurumda, çağdaş sinema ve televizyon teknolojisiyle donatılmış teknik altyapı hazırlanmış; uygulamalı eğitim anlayışı çerçevesinde sinema okulu projesi hayata geçirilmiştir. Böylece uluslararası bir bilim sanat ve eğitim kurumu, "**Sinema-Televizyon Enstitüsü**" (1975) oluşmuştur.

Uluslararası alanda halen Sinema-Televizyon Enstitüsü ismini koruyan Kurum, Yüksek Öğretim Kanunu'yla birlikte (YÖK), İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüştürülmesi sırasında, yasa yapıcıların gözünden kaçtığından "**Sinema-Televizyon Merkezi**" ve "**Sinema-Televizyon Bölümü**" adı altında organik olarak birbirine bağlı iki kurum kurulmuştur (1982). Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Bölümü'nde, uygulamalı eğitim, Sinema-Televizyon Merkezi'nin sağladığı teknik altyapı ve arşivin olanaklarıyla sürdürülmektedir.

Bugün, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi, dünyanın en zengin arşiv ve müzeleri, en başarılı sinema okulları arasında yer almakta; Türkiye'de, sinematografik mirası her yönüyle- Türk sinemasına ait orijinal negatifler, dünya sinemasının önemli örnekleri, senaryolar, afişler, lobiler, sansür belgeleri gibi tarihi dokümanlar, sinema makinaları, kameralar, dekor-kostümlerden oluşan çok geniş bir kapsamda- koruyan tek Kurum olma özelliğini taşımaktadır. Ayrıca Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) asil ve yetkili üyesi sıfatıyla arşivcilik alanında, ülkemizin uluslararası platformdaki tek temsilcisidir.

Türkiye'de sinematografik mirasın korunması için yapılan çalışmaları araştırdığım sırada, Türkiye'de herhangi bir Devlet politikası olmamasına karşın, Prof. Sami Şekeroğlu tarafından kurulan bu kurumda, 7. sanatın korunması ve geliştirilmesi için bilimsel temelleri olan kapsamlı ve bilinçli bir program uygulandığını saptadım. Nitekim, Prof. Sami Şekeroğlu'nun Kulüp Sinema 7'nin

yayın organı olan *Film* dergisindeki yazısı, bugünkü Sinema-Televizyon Merkezi'nin genç yaşlarında tasarladığı program sonucu oluştuğunu kanıtlamaktadır.

***“Yurdumuzun ilk sinema kulübü KULÛP SİNEMA 7, ilk kaliteli sinema dergisi FİLM oldu. Yarının güçlü sinemacısı ile sinema okulu yine KULÛP SİNEMA 7'nin, dolayısıyla GÜZEL SANATLAR AKADEMİSİ'nin malı olacaktır. Onu koruyun.”***<sup>109</sup>

Prof. Sami Şekeroğlu'nun bu yazısından anlaşılacağı gibi, Türk sinemasına çok yönlü destek sağlayacak bir çalışma hedeflenmektedir. Prof. Şekeroğlu'nun 1964 yılında dile getirdiği bu cümlelerden, gerçek amacın yalnızca sinema kültürünü yaymak değil; kültürel mirasımız olan Türk sinemasının ürünlerini toplamak, Türk sinemasında eksikliği duyulan bilim ve sanat adamları yetiştirmek, sinema eğitimini başlatmak, bu alana çeki düzen vermek, yüksek düzeyde bir kültür sanat kurumu oluşturmak olduğu görülmektedir. Ancak bu amacı gerçekleştirmek Türkiye şartlarında çok zor ve kademeli olmuştur: Kulüp Sinema 7- Türk Film Arşivi – Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi ve Sinema-Televizyon Enstitüsü. Bugün, Kurumun, ülkemizin en büyük ve başarılı sinema okulu, tek arşivi ve sinema alanında uluslararası platformda tek danışman kurum olması bu koşullar altında dahi çalışmaların hedefine ulaştığını kanıtlamaktadır.

Ülkemizde Prof. Sami Şekeroğlu'nun gerçekleştirdiği bu kapsamlı programla, arşivciliğe dünyadaki diğer oluşumlardan farklı bir yaklaşım getirilmiştir. Bu hareketi diğerlerinden ayıran en önemli özellik, sinematografik mirasın korunmasının yanısıra, olumlu ve olumsuz yönleriyle, tarafsız bir düşünce platformunda ele alınarak, Türk sinemasına da sahip çıkılmasıdır. Türkiye'de film arşivciliği, sinema sanatının ve kültürünün geniş kitlelere yayılması, dolayısıyla sinemanın bu birikim çerçevesinde değerlendirilerek, filmlere daha duyarlı yaklaşımla gelişmiştir.

<sup>109</sup> Sami Şekeroğlu, “İleriye Doğru”, 3



### 5.3. Kulüp Sinema 7 Türk Sinemasına Sorumluluk Duygusuyla Sahip Çıkıyor...

Kulüp Sinema 7'nin, Türk sinemasına sorumluluk duygusuyla sahip çıktığı bu dönem, tarihte "altın çağ" olarak anılan, en nitelikli ürünlerin verildiği yıllardır. Bu açıdan bakıldığında; sadece sinema kültürünün yayılması ve arşivcilik gibi çalışmalara yönelmenin yanısıra, Kurumun bu misyonu da yüklenmesi oldukça dikkat çekicidir.

Kurulduğu dönemde, Kulüp Sinema 7'nin gördüğü büyük ilgi Sinematek Derneği'ni doğurmuştur <sup>110</sup>. Kulüp Sinema 7'den üç yıl sonra, Şakir Eczacıbaşı'nın Başkan ve Onat Kutlar'ın müdür olduğu Sinematek Derneği <sup>111</sup> (1965), Türk sinemasına karşı bir görüş ve tavırla kurulmuştur. Dernek mensuplarının yaptığı tüm açıklamalar ve yayımlarda ortaya koyulan düşünce şekli, mevcut sinemanın yok edilip, Batı tarzında yeni bir sinema kurulmasının amaçlandığını göstermektedir. Ayrıca, yaptığım incelemeler sonucunda, Sinematek adıyla kurulan Derneğin "sinematek"den çok bir sinema topluluğu gibi faaliyet gösterdiğini ve giderek bir siyasi parti görünümüne büründüğünü saptadım.

O yıllarda büyük bir ilgiyle karşılanan Sinematek Derneği Kervan Sineması'nda dünya sinemasına ait örnekler göstermeye başlamış ve *Yeni Sinema* adlı bir dergi yayımlamıştır. Bu dergiyle Dernek, ilk sayısından itibaren mevcut Türk sinemasına karşı olduğunu açıklamıştır. *Yeni Sinema*'da, Türkiye'de sinema sanatının genel değerlendirmesi şu sözlerle ifade edilmektedir:

<sup>110</sup> Sinema yazarı Giovanni Scognamillo, anılarında, Kulüp Sinema 7'nin düzenlediği gala, gösteri ve açılışlardan tanıdığı Onat Kutlar'ın, ileride kurmayı tasarladığı sinema derneğini kendisine anlattığını dile getirmektedir. Bkz. Giovanni Scognamillo, *Yeşilçam'dan Önce Yeşilçam'dan Sonra*, Antarkt Sinema Kitapları, Leya Yayıncılık, Kasım 1996, İstanbul, s: 88

<sup>111</sup> Sinematek Derneği'nin kurucu üyeleri; Muhsin Ertuğrul, Sabahattin Eyüboğlu, Aziz Albek, Nijat Özön, Semih Tuğrul, Onat Kutlar, Tuncan Okan, Hüseyin Hacıbaşıoğlu (Baş), Tunç Yalman, Cevat Çapan, Adnan Çoker, Adnan Benk, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Macit Gökberk ve Şakir Eczacıbaşı'dır.

**“Türk sinemasının geçmişi, sanat değerleri yönünden bütünüyle kaostur. Sinema tarihçisinin değerlendirdiği birkaç olumlu çıkış ve kısa süren pırıltılı dönem bir yana bırakılırsa bu elli yıllık geçmiş, toplumumuzun bütün bozuk kurumlarının tipik özelliklerini yansıtmaktadır. Bazı sinemacıların çok güçlü olmayan ama gene de olumlu çabaları bu özellikleri değiştirmeye yetmemiştir. Tam tersine bu olumlu çabalar, sonunda onları çarkın dişlilerinden biri olmayı kabule zorlamış ve bu zorlama çoğu zaman başarı kazanmıştır.”** <sup>112</sup>

Oysa, aynı dönemde, Kulüp Sinema 7’yi kuran Prof. Sami Şekeroğlu Türk sinemasını ve ürünlerini reddetmek yerine objektif ve yapıcı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır:

**“Bugün sinemamıza karşı gelmeyi gereksiz buluyoruz. Kötü bir şeyi kaldırıp atmak için onun yerine koyacak iyiyi hazırlamak gerek”** <sup>113</sup>

Kulüp Sinema 7’nin Türk sinemasına sahip çıkma bilinciyle gelişen hareketi hazırlayan nedenleri ve sinemamız üzerindeki sonuçlarını tartışmak için öncelikle, 1960’lı yıllar sinemasının genel özelliklerini ve Sinematek Derneği’nin ülke sinemasına bakışını ortaya koymak gerekmektedir.

1960’lı yıllar Türk sinemasının en belirgin özelliği, nitelikli ürünlerin verildiği ve sektörel canlanmanın yaşandığı bir dönem olmasıdır. Örgütlenme özgürlüğü, hak arama hürriyeti, toplantı ve gösteri yürüyüşü hakkı, özerk üniversite gibi kavramları getirmesi nedeniyle en özgürlükçü anayasa olarak anılan 1961 Anayasası topluma yeni bir dinamizm kazandırmış ve sinema da bu yeni düzenlemelerin sağladığı hür yaratma ortamında en özgün ürünlerini vermiştir.

Düşünsel boyuttaki bu zenginlik ve canlılık basına da yansımıştır. 1961 Anayasasının 17. maddesinde yer alan **“kitap ve risale yayını izne bağlı tutulamaz ve sansür edilemez”** hükmüyle sansür kaldırılmış; ancak aynı anayasanın 24. maddesi

<sup>112</sup> “Ellinci Yıla Önsöz”, 4

<sup>113</sup> Bkz. (109) ŞEKEROĞLU, 3

**“tiyatro, bale eserlerinin oynanması, sinema filmlerinin yapılması ve gösterilmesi yasalar ile düzelenir”** şeklinde ifade edilerek; sinema, bu özgürlükçü ortama karşın baskı altına alınmıştır.

1960'lı yıllarda, (Yılanların Öcü 1961, Susuz Yaz 1963 / yön:Metin Erksan; Bitmeyen Yol, 1965 / yön:Duygu Sağıroğlu; Hudutların Kanunu, Kızılırmak Karakoyun, 1967 / yön:Lütfi Akad, vb.) birçok yönetmen ve film sansürün hışmına uğramıştır. İlginçtir; Türkiye'ye ilk kez uluslararası alanda, 1964 Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü kazandıran Susuz Yaz (Metin Erksan, 1963) İçişleri, Dışişleri, Kültür ve Tanıtma Bakanlıkları tarafından kurulan “Özel İnceleme Kurulu”nda sakıncalı bulunmuş; İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nce oluşturulan özel bir komisyonun onayıyla yurtdışına gönderilebilmiştir.

Sansürün yarattığı olumsuz koşullara rağmen, o dönemde Türk sineması kendine özgü bir yapım-dağıtım sistemi geliştirerek ekonomik yapısını devindirecek bir güce sahip olmuştur. İstanbul, Adana, İzmir vb. büyük kentlerde oluşturulan bölgelerdeki işletmelere göre, halkın beğenileri doğrultusunda, gişe başarısı elde edebilecek konular-türler ve oyuncular belirlenmiştir. Böylece, gelecek sinema sezonunda vizyona girecek filmlerin altyapısında, halkın görüş, istek ve beğenileri konusundaki bilgileri toplayan bölge işletmecileri etkin olmuştur. Başka bir deyişle, yapımcılar, halkın nabzını tutarak Türk toplumunun yapısına ve beklentilerine uygun bir üretim biçiminin oluşmasına yardımcı olmuşlardır.

İzleyicinin belirlediği oyuncu ve konularla şekillenen bu dönemde, sinemada zengin kız- fakir oğlan vb. kalıplar oluşmuş ve bazı kesimlerce filmler tekrara mahkum, yaratıcılıktan uzak ürünler olarak değerlendirilmiştir. Ancak, ticari getirisi olmayan filmlerle başarısızlığa uğrayan bir yönetmen ve yapımcının yeniden film yapma şansı olamayacağı gerçeği gözönünde bulundurulursa; yaratıcılığın yanında izleyici beğenisinin de vazgeçilmez bir koşul olduğu söylenebilir.

Ayrıca, bugün ticari kaygılardan uzak ve izleyici faktörünü arka plana iterek çoğunlukla sponsorlarla gerçekleştirilen veya Euroimages vb. başka kuruluşlardan

çok uluslu destek bulan yapımların başarısı da tartışma konusudur. Oysa, ticari gelirleri ön planda tutarak seçim yapan özel televizyon kanallarında, geçmişte “Yeşilçam sineması” nitelemesiyle küçümsenen filmler, rating yarışında önemli bir yer tutmaktadır. Bunun yanısıra, bu filmlere benzer temalardan yola çıkarak gerçekleştirilen yerli diziler de, tüm televizyon kanallarında büyük kitlelerce beğeniyle izlenmektedir. Bu saptama, 1960’lar Türk sinemasının bugün dahi geçerliliğini koruduğunu ve çağdaşlaşma konusunda bir çözüme ulaşmadığını kanıtlar niteliktedir.

Varlığını ancak ekonomik destekle sürdürebilecek bir sanat dalı olan sinemanın, 1960 yıllarında sansürün ağır baskısı yanında, başka bir finansman mekanizmasından da yoksun olarak; izleyicisi, yönetmeni ve yapımcısıyla kendine özgü bir dil ve ekonomik yapı oluşturması gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Türk sinemasının ekonomik koşulları, bu yıllarda, içinden çıktığı toplumun bir ürünü olarak, izleyicisiyle sıkı bağlar kurmasında etken olmuş ve 1960’larda, izleyiciyle bütünleşen sinema, ulusal karakterini böyle korumaya çalışmıştır.

Türk sinemasının kurtuluş umudunu, Batı sinemasına bağlayan bir düşünce etrafında, Sinematek Derneği çatısı altında birleşen eleştirmenlerin bir kısmı, yayın organları *Yeni Sinema*’da, Türk sinemasını kendi halkına ve özüne dönük ürünler vermemekle suçlamışlardır. İzleyici desteğiyle geliştiği bir dönemde önesürülen bu yaklaşım, oldukça dikkat çekicidir:

***“Türk Sineması çağdaş sinemadan uzaktır, zira; modern sinemanın en büyük niteliği, kendisini çağdaş bir yorumla, kendi özel duyarlığı, havası ve formuyla ortaya koyabilmesidir. Bu bütün maddesel kaygıların ötesinde bir sanat sorunudur. Türk sineması ne içerik ne de biçim bakımından bu sorunlara kendi karşılıklarını daha bulamamıştır. Türk sineması henüz toplumun hiçbir kesitinin gerçek bir yansımalarını verememiştir. Toplumun genel bir panoramasını, onun mitosları ve diliyle ortaya koymaktan yoksun olan Türk sineması, zevksiz bir tekrara mahkum olmuştur. Türk sineması sosyal ve politik yönlerden ilgi***

***çekemediği gibi, insancıl bir dramı, örneğin bir aşk serüvenini bile derinlemesine işleyip, anlatabilmekten uzaktır.”***<sup>114</sup>

Yeni Sinema dergisinde, derneğin ve derginin görevi ***“ülkemizde yapılagelmekte olan sinemayla köklü bir hesaplaşmaya girişmek”*** ifadesiyle tanımlanmaktadır.

***“Yarının Türk sineması, yepyeni bir sinema olacaktır. Toplum düzeninin temelleri değişince, sinema düzeni de kökten değişecektir. Bu değişme uzun bile sürse, yeni kuşaklar gerçek sinemayı kurmak için kaçınılmaz savaşlarını yapacaklardır.”***<sup>115</sup>

Ünlü sinema yazarı Nijat Özön ise, ***“özgünlükten yoksun”, “er geç çökmeye mahkum bir sinema”*** olarak tanımladığı Türk sinemasının geleceğine yönelik beklentisini şu sözlerle açıklamaktadır:

***“...şimdilik bu sinemadan beklenebilecek en iyi şey de bu çöküşün bir an önce meydana gelmesidir. Ancak ondan sonra, sabırla ve uzun vadede yeni bir sinemayı yeni temeller üzerine kurmak mümkün olabilecektir.”***<sup>116</sup>

Ne yazık ki, bugün eski Türk sinemasının fiilen yokolmasının üzerinden uzun yıllar geçmesine rağmen yeni Türk Sineması kurulamamıştır. Bu nedenle, saygı duyduğum değerli yazar Özön’ün bu arzuları da gerçekleşmemiştir.

Türk sinemasının o dönemdeki kendine özgü ekonomik sistemi, bazı eleştirmenlerce, halkın duygularının sömürüldüğü bir düzen olarak değerlendirilmiştir. Sinemada yapımları belirleyen unsurun izleyici olduğu gözönünde bulundurulursa, Sinematek Derneği’nin toplumsal yaşama ve eğlence anlayışına yönelik bir eleştiriyi gündeme getirdiği düşünülebilir. Nijat Özön’ün

<sup>114</sup> Ali GEVGİLİLİ, “Çağdaş Sinema Karşısında Türk Sineması”, 17-18

<sup>115</sup> Yeni Sinema, sayı 3, Kasım 1966

<sup>116</sup> Nijat ÖZÖN, “Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış”, 12

“Türk Sinemasının Sorunları” başlıklı yazısı; topluma yönelik bir eleştirinin sözkonusu olabileceği savını güçlendirmektedir.

***“Türk sineması Türk aydınlarının ezici bir çoğunluğu için yabandır ve genel kültür düzeyi ortalaması en açık biçimiyle kendini nasıl sinemada gösteriyorsa, aydın takımı ve büyük kütle arasındaki yabancılaşmanın en keskin örneği de yine sinema alanında ortaya çıkar.”***<sup>117</sup>

Özön, aynı makalede, nüfusunun yarısından fazlası okur-yazar olmayan bir toplumun yansımasının en açık biçimiyle sinema sanatında görüldüğünü savunmakta ve ileri kültür düzeyine sahip kitlenin azlıkta kaldığını vurgulamaktadır. Çoğunluğu oluşturan kültür düzeyi düşük bu topluluğun sinemamızı şartlandığı görüşüyle, bölge işletmeciliğine dayanan ekonomik sistem de eleştirilmiş ve nitelikli ürünler verilmesinde bir engel olarak tanımlanmıştır. Tüm bu etkenler, az gelişmiş ülke sinemalarının ortak özelliği olarak ele alınmaktadır. Bu da gösteriyor ki, aydın kesim, Türk sinemasına olduğu kadar halka da uzaktır.

Bazı eleştirmen ve sinema yazarlarınca Türk sineması için dile getirilen “az gelişmiş ülke sineması” kavramı, 8 Mart 1966’da, Sinematek Derneği tarafından Fransız Kültür Merkezi’nde düzenlenen açıkoturumun da konusunu oluşturmaktadır. Sinema eleştirmenleri Giovanni Scognamillo, Tuncan Okan, Rekin Teksoy, Robert Kolej Sinema Kulübü Başkanı Hasan Akbelen, Sinematek Derneği Müdürü Onat Kutlar ve Fransız sinema yazarı Jean Douchet’nin katıldığı “Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Az Gelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri” adlı açıkoturumda toplumsal yaşamın sinemaya etkileri ele alınırken, ülke koşullarına da eleştiri getirilmiştir. Türk sineması ise, sansür ve ekonomik koşullar gibi etkenler öne sürülerek kalitesiz, özgünlükten yoksun bir sinema olarak tanımlanmıştır<sup>118</sup>.

<sup>117</sup> Nijat ÖZÖN, “Türk Sinemasının Sorunları” 10

<sup>118</sup> Fransız dilinde gerçekleşen açık oturumda yapılan konuşmaların tam metni Türkçe’ye çevrilerek *Yeni Sinema* Dergisinin Nisan –Mayıs 1966 tarihli 2. sayısında yayımlanmıştır.



Toplantıda, Robert Kolej Sinema Kulübü Başkanı Hasan Akbelen, “az gelişmiş ülke sineması” nitelemesinden yola çıkarak sinema izleyicisi profilini çizmiştir. Bu yaklaşım, halkın duygularını sömürerek ucuz eğlence arayışına yanıtveren bir kitlenin varlığını iddia eden bazı *Yeni Sinema* eleştirmenlerinin görüşleriyle örtüşmektedir.

***“...az gelişmiş ülkelerin halkı kendilerine sunulan herşeyi kabullenmeye hazırdır. Belli bir süre sonra böyle bir düzene o kadar alışırlar ki yeni iyi şeyler kendilerine kötü hatta aptal gözükür. Vasatın da altında bir eğlenceden başka hiçbir şeye tahammül edemezler.”***<sup>119</sup>

Bu yıllarda, Türk sinemasının ekonomik yapısı gözönünde bulundurulursa, izleyicinin beğenisini ikinci plana atarak sanat sineması olarak adlandırabileceğimiz bireysel filmler yapmak sektöründe olanaksız görünmektedir. Tüm dünyada, ülke sinemaları birçok film üretmekte, bunlardan ancak birkaç yönetmen ve film özgün nitelikleriyle öne çıkmaktadır. Sinema sektöründe devamlılığın sağlanabilmesi için sanatsal değerleri tartışılan, piyasa filmleri olarak adlandırabileceğimiz ürünlerin de olması kaçınılmazdır. Nitekim, yabancı filmler de sanatsal ve estetik yönleriyle öne çıkan yapımların yanısıra piyasa filmlerinin de yer aldığı paket programlar halinde pazarlanmaktadır ve işletmeciler, bu ürünler arasında seçim yapmadan tümüyle göstermek durumundadır.

Burada dikkat çekici olan, Sinematek Derneği'nin, Ankara, İzmir, Adana, Trabzon, İzmit gibi Anadolu kentlerindeki şubeleriyle birlikte 5.000'e yakın üyeden toplanan gelire ve Eczacıbaşı gibi bir kapitale sahipken, ne arşivcilik faaliyetlerini; ne de, iddiaları doğrultusunda, Türk sinemasını özgünlükten yoksun, az gelişmiş bir ülke sineması olmaktan kurtarabilecek sanat sinemasını finanse etmemesidir. Bazı eleştirmen ve yöneticiler yeni sinemanın oluşumu için öneriler getirmek yerine Türk sinemasını sert bir dille eleştirmeyi tercih etmişlerdir.

<sup>119</sup> *Yeni Sinema*, Nisan-Mayıs sayı:2, 54

**“Devrimin sineması, yeni kurulmakta olan bir ‘uygarlığın sineması’dır. Yeni bir uygarlığın sinemasının temelleri de eskimiş burjuva yöntemleriyle atılmaz elbette. Gerek ‘popularisme’ gerekse ‘vulgarisation’, temellerindeki halka ulaşma isteklerine rağmen incelmış burjuva kültürünün kaba kopyalarından başka bir şey değildir. Bu yüzden devrimin sineması yepyeni gerçeklere yepyeni bir anlatım ve biçimle eğilecek, bu yeni değerleri yaratabilmek için de ülkesindeki geleneksel sanatın artıklarından değil bütün bir insanlık kültüründen özgür bir biçimde yararlanacaktır.”**<sup>120</sup>

Türk sinemasına ve onun ürünlerine yöneltilen eleştiriler, bu dönemde verdiği nitelikli ürünlerle bugün sinemamızın tarihini oluşturan usta yönetmenler Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden, Halit Refiğ’i de hedef almış ve yönetmenler, yeni sinemanın kuruluşunda, işlevini tamamlamış bir “ara kuşak” olarak değerlendirilmiştir<sup>121</sup>.

Halit Refiğ’e göre, Sinematek Derneği üyeleri ve *Yeni Sinema* Dergisi yazarları; şair, mimar, karikatürist gibi sinemayla ilgisi olmayan ancak sinemayı ikinci iş olarak yapmak isteyen sanatçılar, Yeşilçam’da iş bulamamış yönetmenler, film ithalatçıları ve sosyetedir. Eskilerin tükendiklerini söylemelerinin nedeni ise, aslında “... ‘küpünü dolduran çekilsin, şimdi sıra bizde’ arsızlığından başka birşey değildir.”<sup>122</sup> Bu eleştiriler, yönetmenlerin kendilerine yöneltilen sert ve hırçın tavır karşısında nefsi müdafaya geçmesiyle büyük bir tartışmaya dönüşmüştür. Yönetmen Halit Refiğ, bu tartışmanın en önemli muhataplarından biridir:

**“...Sinematek’in Müdürü Onat Kutlar, Metin Erksan ile bana, ‘Yeşilçam’ın satılmış kapıkulu köpekleri’ dedi. Yani ne olacaktı, ne yapacaktık burada? ‘Kardeşim affedersin yanlış bir şey mi oldu?’ diyecektik. Üslup bu hale geldikten sonra tabii ki ona göre bir hırçınlık ortaya çıkacaktı.”**<sup>123</sup>

<sup>120</sup> Onat KUTLAR, “Ulusal Türk Sineması için Alan Araştırmaları 1: Giriş”, 28

<sup>121</sup> “Türk Sinemasının Boyutları”, T. Kakinç, *Yeni Sinema*, sayı 3, Kasım 1966, 19- 22,

<sup>122</sup> Halit REFİĞ, *Ulusal Sinema Kavgası*, 49

<sup>123</sup> İbrahim TÜRK, Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler, 239

Sinematek Derneği, bu tutumuna rağmen Türk sinemasının yönetmenleriyle sıkı bir ilişki içine girmek istemiştir. O dönemde, bazı sinemacılar ve sinemayla ilgili çevreler de onların bu yakınlığına cevap vermiş, Sinematek Derneği'nin çeşitli toplantı ve davetlerine katılmışlardır. Yönetmenlerimiz arasında, diğerlerinden farklı bir davranış sergileyen, Metin Erksan olmuştur. Erksan, konuyla ilgili olarak **“Bunlar meseleyi yanlış anladılar. Değil Türk sinemacılarıyla, Türkiye'nin hiçbir şeyiyle ilişki kuramayacaklar. Bu işte bir oyun var!”** <sup>124</sup> ifadesini kullanmıştır.

Bu fikir ayrılığından sonra, sinemacılarımız, Derneğin samimiysiz tutumunun farkına varmış; Sine-İş Sendikası'ndaki toplantıda, **Lütfi Akad, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Halit Refiğ, Alp Zeki Heper** bir bildiri imzalayarak **“gerek bütünüyle Türk sinemasına, gerek kişi olarak Türk sinemacılarına devamlı ve ısrarla düşmanca tavır takınan Sinematek Derneği ve onun yayın organı Yeni Sinema dergisiyle işbirliği yapmayı”** reddettiklerini açıklamışlardır <sup>125</sup>.

#### 5.4. Türk Sinemasının Gelişimine Katkılar ve Ulusal Sinema Mirasının Korunması

Kulüp Sinema 7, kurulduğu yıllarda, ülkemizin kültür ve sanat yaşamına iki önemli katkı sağlamıştır. Türk ve dünya sinemasının önemli örnekleri düzenlenen gösteriler, açıkoturumlar ve konferanslarla tanıtılmış; aynı zamanda da sinematografik mirasın korunması yolunda ilk bilinçli çalışmalar başlatılmıştır. Kulüp Sinema 7'nin düzenlendiği etkinlikler, Türkiye'de sinemanın bir sanat dalı olarak algılanması için gerekli olan zemini hazırlayarak diğer sanatlar arasında yerini almasını sağlamıştır.

Sinematek Derneği, faaliyetleri için Şişli Kervan Sineması'nı kiralarırken, Kulüp Sinema 7'nin kuruluşu, resim, heykel, mimarlık gibi sanat dallarında bir asrı aşkın süreyle Türkiye'de öncü sanat ve kültür merkezi olan, en önemli sanatçıları

<sup>124</sup> Sami ŞEKEROĞLU, 'Doğru, Namuslu, Gerçek ve İleri...' Olmak

<sup>125</sup> Bkz. (122), REFIĞ, 48

bünyesinde barındıran, ülkenin sanat politikalarına yön veren İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde gerçekleştirilmiştir.

Dünyanın birçok ülkesinde, keşfinden itibaren uzun yıllar boyunca, sinemanın, sanat eserlerinin özünü oluşturan yaratıcılıktan uzak; fotoğraf gibi mekanik, bilimsel bir buluş olarak algılandığı bilinmektedir <sup>126</sup>. Bu bakış açısı gözönünde bulundurulduğunda, ülkemizin en köklü kültür merkezinde, sinemanın bir sanat olarak kabul görmesi, Kulüp Sinema 7'de gelişen düşünce hareketinin, sanat ve estetik değerlerden yola çıkarak bilimsel temeller üzerine geliştiği savını güçlendirmektedir.

Prof. Sami Şekeroğlu, Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde öğrenci olduğu 1960'lı yıllarda, sinemaya verdiği önem nedeniyle birçok film, afiş, senaryo, fotoğraf ve sinema aletleri toplamıştır. Genç akademi öğrencisi bu birikimini, sinemaseverlerle paylaşmak için bir haftasonu, Akademi'de merdiven altını suntalarla kapatarak 5 metrekaarelik bir "gecekondu" yapmış ve sinema kulübü için mekan hazırlamıştır.

Bu girişim, öğretim üyelerinin tepkisine neden olsa da, dönemin Akademi Müdürü Prof. Asım Mutlu, iyi faaliyet göstermesi durumunda sinema kulübünün çalışmalarını destekleyeceğini söylemiş ve nitekim kulübün tüm faaliyetlerine bizzat ailesiyle birlikte katılarak sahip çıkmıştır. Prof. Mutlu'nun katılımı bir yandan gösterilere saygınlık kazandırırken öte yandan da sinema kulübünün yabancı ülke konsolosları ve kültür merkezleriyle ilişki kurmasını sağlamıştır.

Kurulduğu yıllardan başlayarak, Kulüp Sinema 7; Türk sinemasının özgün örnekleri yanında, Japonya, Meksika, Fransa, İtalya, Almanya, Macaristan, Polonya, o günkü adıyla Sovyetler Birliği gibi nitelikli ürünlerin verildiği ülke sinemalarından, Ford, Bunuel, Kurosava, Resnais, Kazan, Visconti, Murnau, Fabri, Polanski,

---

<sup>126</sup> Bkz. Ek 2

Ayzenştayn gibi sinema tarihinin önde gelen yönetmenlerinden örneklerle zengin gösteri programları düzenlemiştir.

Halit Refiğ, bu gösterilerin, Türkiye’de, sinemanın sanat olarak benimsenmesinde çok etkin bir rol oynadığının altını çizerken faaliyetlerin, amatör bir öğrenci kulübü çalışması gibi algılanamayacağına dikkat çekmektedir.

***“Kulüp Sinema 7 kurulduğu yıllarda Akademi’nin sınırlarını aşan faaliyetler gerçekleştirdi. François Truffaut geldi, Hiroşima Sevgilim gösterildi. Yani sıradan bir öğrenci sinema kulübünün dışında bir ağırlığı vardı.”<sup>127</sup>***

Kurumun, sinema tarihinde yerini belirleyen asıl unsur, bu alanda o güne dek eksik olan entelektüel ortamın oluşmasına olanak tanıyan açıkoturumlar olmuştur. Gösterilerinden önce, yönetmen ve film hakkında bilgi verilmiş, gösteri sonunda ise, yönetmenlerin, sinema eleştirmenlerinin, aydınların katıldığı, yazarlardan, sanatçılara, öğretim üyelerine, öğrencilere, toplumun her kesiminden sinemaseverlere kadar uzanan geniş bir izleyici kitlesinin de görüşlerini ifade edebilecekleri tartışmalar düzenlenmiştir.

Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi, Kulüp Sinema 7’nin kurulduğu yıllardan bu yana derlenen fotoğraf, ses kayıtları ve filmlerden oluşan zengin bir arşive sahiptir. Araştırmalarım sırasında başvurduğum belge arşivinde, bu tartışmaların geçtiği döneme ait ilginç kayıtlar ve fotoğraflar da bulunmaktadır. Bu belgeler aracılığıyla, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Abdi İpekçi, İlhan Selçuk, Turhan Selçuk, Aziz Nesin gibi dönemin tanınmış sanatçı-aydınlarının gösteri ve açıkoturumlara katıldığına tanık oldum. Daha da ilgi çekici olan; yalnız aydınların değil, çeşitli meslek gruplarından sinemaseverlerin de bu gösterilere katıldığını belgeleyen ses kayıtlarıdır. Otomobil tamircisi olduğunu söyleyen bir sinemasever örneğin, izlediği film hakkındaki düşüncelerini ifade etmektedir. İlginçtir; Kulüp Sinema 7 etkinlikleri, dönemin tanınmış aydın-yazarlarını biraraya getirmesine

<sup>127</sup> 21.01.2004 tarihinde Halit Refiğ’le yapılan görüşmeden alınmıştır.

rağmen basında ilgi görmemiştir. İlhan Selçuk, “Kulüp Sinema 7”<sup>128</sup> adlı makalesinde, basının sinema kulübünün faaliyetleri karşısında sessiz kalmasına tepki olarak, sinema sanatının geliştirilmesi adına, genç akademi öğrencisinin bu girişimini desteklemenin, basının boynunun borcu olduğunu yazmıştır.

Geniş katılımlı açıkoturumlar, Kulüp Sinema 7’de, karşılıklı diyaloga dayanan bir düşünce platformu, ya da Metin Erksan’ın deyişiyle, bir “arena” oluşturmuştur. Metin Erksan, “fikir arenası” diye tanımladığı açıkoturumları, Türkiye’de; sinema alanında bilimsel ve sanatsal yaklaşımın, eğitimin kaynağı olarak değerlendirmektedir. Ayrıca, Erksan, Türk sineması ile yabancı sinema arasında yıllardır örtülü bir biçimde süren savaşın da bu etkinlikler sırasında günışığına çıktığını belirtmektedir:

***“Kulüp Sinema 7 (1962), Türk Film Arşivi (1967), Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi (1969) bu savaşın odak noktası, komuta karargahı ya da daha doğru bir deyimle ‘ATEŞ HATTI’dır.”***<sup>129</sup>

Ünlü sinema yazarı Giovanni Scognamillo ise, Kulüp Sinema 7’de gerçekleşen etkinlikleri bir “sinema eylemi” olarak nitelendirmektedir.

***“Prof. Sami Şekeroğlu’nun daha Güzel Sanatlar Akademisi’nin öğrencisiyken kurduğu ‘Kulüp Sinema 7’ herşeyin başlangıcı oldu. Akademi’nin girişinden sola kaydığınızda, uzun bir koridorun sonunda bir odaya sığınmıştı bu sinema kulübü. Ama o odacık ve o odaya istif edilen kitaplar, dergiler, resimler, afişler ve film kutuları, toplantı salonunda düzenlenen kalabalık ve çoşkulu gösteriler, onları izleyen tartışmalar gerçek bir ‘sinemasal eylem’i dile getiriyorlardı. Kulüp Sinema 7’de Resnais’yi seyrettik, Visconti’yi tartıştık, hiçbir sinema salonunun göstermek istemediği lanetli ‘Sevmek Zamanı’nu (1966), Duygu Sağıroğlu’nun sansüre takılan ‘Bitmeyen Yolu’nu (1965) alkışladık,***

<sup>128</sup> İlhan SELÇUK, “Kulüp Sinema 7”, Cumhuriyet, 2 Nisan 1964

<sup>129</sup> Metin ERKSAN, “Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi Tarihi”, 15



**‘Kozanoğlu’nun (1967) özel gösteriminde Atıf Yılmaz’ı Ayşe Şasa’ya ve Yılmaz Güney’i kutladık...’**<sup>130</sup>

Kulüp Sinema 7, Türk sinemasına da, oluşturduğu düşünce platformundaki gibi tarafsız yaklaşmış; filmler bir yapıt olarak değerlendirilmiştir. Gösteri programlarında Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerimizin filmlerine yer verilmiştir. Sinema Kulübünün kurucusu Prof. Sami Şekeroğlu, yayın organları olan *Film* Dergisinde gösteriler ve filmlerin seçimi konusundaki yaklaşımını şu sözlerle dile getirmektedir:

**“Film arşivi her ülke sinemasını imkanları içinde tanıtmaya çalışmaktadır. Bunlar dış ülkelerdeki mecmua, dergi ve kitaplarda başeser kabul edilmiş, hatta birçok festivalde kucak dolusu ödüller de almış olabilir, hiç sözü edilmemiş, bir takım oyunlara kurban gitmiş ürünler de... Bütün bu peşin yargıları yok sayarak Türkiye’de bir kültür ve sanat kurumunun salonunda Türk gözüyle seyredip; överken de yererken de filmi yapanların yaşadığı yerin özelliklerini gözönüne alarak bu şartları düşünerek değerlendirmek zorundayız.”**<sup>131</sup>

Sinema sanatının yapıtlarını, her ülkenin kendine özgü koşulları çerçevesinde, tarafsız bir bakış açısıyla ele alan Kulüp Sinema 7, Sinematek Derneği’nin Türk sinemasını tümüyle reddettiği bir dönemde, sinemamızın önemli örneklerinin düzenlenen gösteri, konferans ve açıklamalarla tanıtılarak, başarılı çıkışların değerlendirilmesine olanak tanımıştır. Bu anlamda, Kulüp Sinema 7, ülkemizde yedinci sanatın gelişmesine katkıda bulunurken aynı zamanda da Türk sinemasının koruyucusu olmuştur. Prof. Sami Şekeroğlu, *Film* dergisinde Kulüp Sinema 7’nin felsefesini şu sözlerle açıklamaktadır:

**“Biz ne batıya özendik ne doğuya. Kendi güçlerimizi ortaya koyup sağlam temeller attık.”**<sup>132</sup>

<sup>130</sup> Giovanni SCOGNAMİLLO, *Yeşilçam’dan Önce Yeşilçam’dan Sonra*, 98-99

<sup>131</sup> Sami ŞEKEROĞLU, *Film*, Türk Film Arşivi Yayını, sayı 2, Ocak 1971

<sup>132</sup> Bkz. (109) ŞEKEROĞLU, 1

Bu yıllarda, belki de, böyle bir ortamdaki koşulların yarattığı atmosferde, Kulüp Sinema 7'nin görevinin, sinema sanatının tanıtılması ve korunmasından öte, daha çok bir savunma, hatta fanatik bir taraftarlık gibi algılandığı söylenebilir.

Kulüp Sinema 7 çatısı altında oluşan entelektüel tartışma ortamı karşısında Sinematek Derneği'nin sergilediği tavır fikri çatışmaya neden olmuştur. Sinemamızı yıpratabilecek nitelikteki bu tartışmalar; yönetmenlerin, Kulüp Sinema 7'nin sinemamız üzerindeki olumlu etkisi ve değerini kavramalarını sağlamış ve sinemacıların Sinematek Derneği'nin politikalarına tepki olarak Kulüp Sinema 7'ye yönelmeleri ile sonuçlanmıştır. Bu iki topluluğun güçlerini birleştirmesi ya da Sinematek Derneği'ni kuranların Kulüp Sinema 7'yi desteklemesi durumunda, Türk sinemasının gelişimi adına, zaman kaybının daha az olacağı düşünülebilir.

Türk sinemasının ürünlerine ve yaratıcılarına, böyle bir ortamda sahip çıkan Kulüp Sinema 7'nin, bu olumsuz koşulları, birbirini bütünleyen iki yaklaşımla sinema sanatının lehine değerlendirdiği düşünülebilir. Bunlardan ilki, Türk sinemacılarına nitelikli ürünler vermeye devam edebilmeleri için birlikten doğan güvenli ve huzurlu bir ortam sağlanmasıdır. Bu güven ortamı, öncelikle, önemli sinemacıların Kurum çatısı altında geleceğin Türk sinemasını hazırlamak üzere biraraya gelmelerini sağlamıştır. Ayrıca, arşivcilik çalışmalarının sağlıklı bir biçimde yürütülebilmesi için vazgeçilmez bir koşul olan karşılıklı güven ilişkisi, o yıllardan başlayarak kurulmuştur.

Bu yeni atmosfer, yapımcıların ticari kaygılar ya da konuya olan duyarsızlık nedeniyle kuşkuyla yaklaştıkları arşivcilik çalışmalarına hız kazandırmıştır. Yapılan çalışmalar sonucunda, Türk sinemasının ürünleri, filmler iyi- kötü diye bir ayırma tabii tutulmadan, koruma altına alınmıştır. Böylece, ulusal sinema mirasının korunması, Kulüp Sinema 7'nin, kültür ve sanat hayatımızda sorumluluk duygusuyla üstlendiği bir diğer önemli görev olmuştur.

Film arşivciliği çalışmalarının başladığı yıllarda, ülkemizde, negatiflerin filmlerin temel malzemesi olduğu bilinmiyordu. Yapımcılar açısından, ticari gelir ön planda olduğundan, negatifler, işlevini tamamlamış bir araç; sinemalarda gösterilen pozitif kopyalar ise, ana malzeme kabul ediliyordu. Bu nedenle, pozitif kopyaların derlendiği, dünyadaki tüm arşivlerden farklı olarak, Türkiye’de toplanan ürünler, ilk dönemlerden itibaren, yapımcısı tarafından önemsenmeyen negatiflerden oluşmuştur. Günümüzde ise, öncelikle negatiflerin, bunun yanısıra pozitif kopyaların toplanması için çalışılmaktadır.

Yapımcı ve yönetmen Memduh Ün, filmlerini arşive vermeden önce hangi koşullarda saklandığını ve korumaya bakış açısını şu sözlerle dile getirmektedir:

*“Korumak değil daha çok bir gün belki lazım olur diye muhafaza etmekte benimki. Sayı daha da artınca Acar Film Stüdyosu’nun bahçesindeki depoları kiraladım. Bu depoların damları sacdan yapılmıştı. Yazın cehennem gibi sıcak, kışın da çok soğuktu. Hatta içeri yağmur sularının girdiği bile oluyordu.*

*O yıllarda Sami Şekeroğlu sürekli gelip filmleri kendi kurduğu arşive götürüp orada koruma altına almak için ısrar ediyordu. Acar Film Stüdyosu’ndan depoları boşaltmam söylenince direnmekten vazgeçip filmleri arşive naklettim. Firmamın 150 civarında filmi vardı. 1500 kutu negatif, ses filmleriyle birlikte 2250 kutu ediyor. Eğer film arşivi olmasaydı bu kadar filmi nerede saklardım bilemiyorum. Belki de bazılarını hiç işe yaramaz diye imha bile edebilirdim. Çünkü o sıralarda televizyon, video gibi araçları düşünemediğimiz için filmlerin ana malzemesi olan negatifler önemli gelmiyordu bize.*

*Aradan yıllar geçti. Filmlerimiz arşivin kurulduğu yıldan bu yana en sağlıklı şekilde korundu. Video hakları ve özel televizyonlarda gösterim hakları gibi imkanlar ortaya çıktı. Film yapımının iyice zorlaştığı, sinemaya harcanan paraların geri dönmediği şu yıllarda arşivde korunan negatiflerimizin video*

***kopyalarını televizyon kanallarına satarak biraz olsun rahatladık. Ben, bugün rahat bir yaşam sürüyorsam bunu Prof.Sami Şekeroğlu'na borçluyum.”***<sup>133</sup>

Yapımcıların, gösterimden sonra depolama masrafından kaçınmak için saklamaya elverişli olmayan yazıhane, ev gibi yerlere koydukları Türk filmleri, Akademi'ye getirilerek bakım-onarımı yapılmış, bu olumsuz koşullardan kurtarılmıştır. Böylece, henüz önemi kavranamamış ulusal sinema mirasımız, Kulüp Sinema 7 bünyesinde koruma altına alınmıştır. Prof. Sami Şekeroğlu, yapımcılarla bizzat görüşerek filmlerin arşivde korunması için ikna etmiştir<sup>134</sup>.

1960'lı yıllarda, genç bir Akademi öğrencisinin ülke sinemasına karşı duyduğu sorumlulukla gelişen bu hareketin, Türk sinemasının sektörüyle, izleyicisi ve yaratıcısıyla bir bütün olarak geliştirilmesine yönelik bir programın birbirini bütünleyen parçalarıyla şekillendiği söylenebilir. Kulüp Sinema 7 ile başlayan çalışmalarla önce, Türk sinemasının değerinin anlaşılmasını sağlamış; daha sonra ise, diğer sanat dalları arasında hakettiği yeri bulan sinemamızın ürünleri, amatör bir öğrenci kulübü kimliğinden çıkarak Türk Film Arşivi adını alan Kurumun çatısı altında toplanmıştır.

Türk Film Arşivi'nin kısa sürede gelişmesi ve arşivcilik çalışmalarının uluslararası bir nitelik kazanması sonucunda, ihtiyaçlar da küçük bütçelerle karşılanamaz duruma gelmiştir. Bu nedenle, Türk Film Arşivi yönetimi, *böyle bir birikimin sürekliliğinin buna bağlı olarak gelişmesinin ancak Devlet eliyle sağlanabileceği* görüşüyle, dönemin Akademi Müdürü Prof. Hüseyin Gezer'e, mal varlıklarını karşılıksız olarak Akademi'ye devretmek istediklerini bildirmiştir.

Arşiv yönetiminin bu isteği, 8 Ağustos 1968'de Akademi Temsilciler Kurulu'nda görüşülmüş ve olumlu karşılanmıştır. Bunun üzerine bir komisyon oluşturularak, kısa sürede yönetmelik tamamlanmıştır. Yönetmeliğin 3 Ocak 1969'da Resmi Gazete'de yayımlanmasından sonra Türk Film Arşivi, "Devlet Güzel Sanatlar

<sup>133</sup> Memduh ÜN, "Film Arşivinin Önemi", 23

<sup>134</sup> Bkz. 1. Bölüm "Dünyada Film Arşivciliğinin Oluşumuna Genel Bakış" s: 12

Akademisi Film Arşivi'ne dönüşmüştür. Türk Film Arşivi'ni Devlete devredenler, Prof. Sami Şekeroğlu (Yüksek Resim Bölümü), Duygu Şekeroğlu (Yüksek Resim Bölümü), Emre Çağatay (Yüksek Dekor Bölümü), Turgay Sapanlı (Yüksek Mimarlık Bölümü), Bülent Erkmen (Yüksek Dekor Bölümü), Nur Erkmen (Yüksek Dekor Bölümü) ve Erdal Küpeli'dir (Yüksek Mimarlık Bölümü).

Türk Film Arşivi'ni, dünya standartlarında bir arşive dönüştüren bu ekibin, beş yıl süreyle, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi yönetiminde kalması yönetmelikte şart koşulmuş ve kabul edilmiştir. Devlet Kurumuna, atamayla gelen bir yönetici olmadığından, tüm yazışmalarda, Prof. Sami Şekeroğlu Müdür sıfatı taşımamasına rağmen, Türk Film Arşivi'nin Devlete devrinden bir yıl sonra, 1 Nisan 1970'te, resmen Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi Müdürlüğüne atanmış; Bülent Erkmen ise Genel Sekreterlik görevine getirilmiştir.

1973 yılında, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi yönetimi, çok fazla yer işgal ettiği gerekçesiyle, arşiv teşkilatının Akademi dışına çıkartılmasını istemiştir. Prof. Sami Şekeroğlu, bu durum karşısında yaşadıklarını şu sözlerle aktarmaktadır <sup>135</sup>:

*“Film toplandıkça, Akademi'nin içinde gecekondular da çoğalmaya başladı. Sonunda Akademi Senatosu toplanarak benim okuldan atılmama, filmleri alıp gitmeme karar verdi. Oysa, ben bu filmleri 1969 yılında karşılıksız olarak tüm mal varlığı ile Devlete devretmişim. Sonunda Akademi'den atıldık. Sonra Yapı Endüstri Merkezi yetkilisi Sayın Doğan Hasol'a gittim. Kendisiyle konuşarak, Harbiye'de bulunan binasındaki salonu gösteri yapmak için istedim. Bana az bir ücretle kiraladılar. Akademi'den aldığım filmleri de oraya koydum.”*

Ayrıca, Yapı Endüstri Merkezi'nde gerçekleştirilen gösterilerin büyük yankı uyandırdığını; daha önce Kurumu terketmiş olan aydın kesimin de yeniden ilgisini çekmeye başladığını belirtmektedir.

<sup>135</sup> Burçak EVREN, “Sami Şekeroğlu”, 19

*“Bu suralarda Sinematek Derneği gösteri programları ilan ediyor ve bu gösterileri büyük ölçüde gerçekleştiremiyordu. Seyirci tepki göstermeye başladı. Kendi kendime ‘yaptığım birikimleri topluma iyi bir programla sunmanın tam zamanıdır’ dedim. Önce sansürsüz film gösterme hakkını elde etmek için Ankara’ya gittik ve bu izni Başbakanlıktan aldık. FIAF üyelerinden çok sayıda film getirttik. İlan ettiğimiz her filmi sansürsüz göstermeye başladık. 200 filmlik bir gösteri...Büyük bir afiş yaptık ve filmlerin Sayın Başbakan Bülent Ecevit’in özel izniyle sansürsüz gösterildiğini ilan ettik. Sinematek Derneği 40 filmlik bir gösteri hazırlamış; bunun da birçoğunu gösterememişti. Yaptığım programda ‘Roma’dan ‘Satyricon’a, ‘Amerika Amerika’dan ‘Kısa Tesadüfler’e kadar Türkiye’de gösterilmesi mümkün olmayan çok sayıda film vardı. Tabii bu gösteriler için kıyamet koptu...Büyük bir olay oldu. Salon dolmaya başladı, biz de bir hayli prim topladık. Bundan sonra da Sinematek Derneği tuzla buz olarak bir daha belini doğrultamadı”.* <sup>136</sup>

### 5.5. Sinema Eğitiminin İlk Adımları

Yapı Endüstri Merkezi’nde gerçekleşen bir diğer önemli gelişme ise, Prof. Sami Şekeroğlu tarafından başlatılan sinema kurslarıdır. Türkiye’nin önde gelen sinemacıları, Ö. Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, İlhan Arakon’un görev aldığı kurslar, Kulüp Sinema 7’nin kurulduğu yıllarda tasarlanan sinema okulu projesinin başlangıcı niteliğindedir. Bu iki büyük gelişme karşısında, Akademi yönetimi durumu yeniden değerlendirmiş ve Kurum bundan sonraki çalışmalarını Akademi bünyesinde sürdürmeye davet etmiştir.

Kurslara ek olarak, 1974 yılında, sinema dersi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin Sahne ve Görüntü Sanatları, İç Mimarlık, Grafik ve Endüstri Sanatları Bölümü’nde resmen programa alınmış ve Prof. Sami Şekeroğlu Türkiye’nin ilk sinema öğretim görevlisi olmuştur.

<sup>136</sup> A.g.m., s:19



Türk Film Arşivi'nin Devlet'e devredilmesiyle, teknolojiye yapılan yatırımlar da hız kazanmıştır. Prof. Sami Şekeroğlu, Türkiye'ye sinema alanında çağdaş teknolojiyi kazandırmak için uluslararası temaslarda bulunmuştur. Amerika ve Avrupa'daki teknolojik gelişmeleri yerinde izlemek için Hollywood, Chicago, New York, Minneapolis, Amsterdam, Münih, Londra, Paris, Lyon, Roma ve Brüksel'e gitmiş; önemli sinema merkezleri, okulları, stüdyoları, film arşivleri ve sinema alanında üretim yapan fabrikaları bizzat gezerek incelemeler yapmıştır. Böylece, dünyadaki benzerleriyle aynı standartlarda, ancak Türkiye'ye uygun ve kendine özgü bir sinema kurumunun yapısı oluşturulmuştur.

Tüm bu çalışmalar, Kulüp Sinema 7'nin kurulduğu ilk yıllardaki felsefe doğrultusunda ve hep aynı amaca yönelik olarak gerçekleştirmiştir. Bunlar; sinemamızı dünü ve bugünüyle korumak ve geleceğin Türk sinemasını hazırlamaktır. Bu amaç doğrultusunda, çağdaş teknolojiyi Türkiye'de uygulayacak teknik elemanların ve geleceğin sinemacılarının yetiştirilmesi için 1974 yılında örgün eğitime yönelik çalışmalar başlatılmıştır.

1975 yılında, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi, arşiv, laboratuvar ve kütüphane gibi olanaklarını örgün eğitimin de hizmetine sunarak, araştırma, inceleme, arşivleme, yayın yapan bir bilim ve sanat enstitüsüne dönüşmüş ve yeni binasına taşınmıştır. "Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi Müdürü" Prof. Sami Şekeroğlu bu tarihten itibaren görevini "Sinema-Televizyon Enstitüsü Müdürü" olarak sürdürmüştür.

Sinema-Televizyon Enstitüsü'nün kuruluşuyla, ülkemize modern ve bilimsel yöntemlerle çalışan sinema laboratuvarı kazandırılmış; el yordamıyla bulunan, film banyo formülleri yerini bilimsel uygulamalara bırakmıştır. Sinema-Televizyon Enstitüsü, arşivcilikte olduğu gibi, bu alana da uluslararası normlara uygun standartlar getirmiştir. Kurum laboratuvarı, Kodak tarafından, dünyanın önde gelen laboratuvarlarıyla birlikte "A kategorisi"nde değerlendirilmiştir. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'na ve özel sektöre hizmetlerde bulunmuş; bu konuda öncülük etmiştir.

Sinema-TV Enstitüsü, eğitim konusunda da öncülüğünü sürdürerek Türkiye’de, üniversiter düzeyde ilk uygulamalı sinema eğitimini başlatmıştır. Türk sinemasına sanat adamı ve teknik eleman yetiştirmek için ilk eğitim kadrosu Prof. Sami Şekeroğlu başkanlığında, sinemamızın ustaları, Ö. Lütfi Akad, Metin Erksan, İlhan Arakon, Halit Refiğ’le kurulmuştur. **“Eğitim içinde üretim, üretim içinde eğitim”** ilkesi Kurumda sinema eğitiminin temelini oluşturmaktadır. Öğrenciler, usta yönetmenlerin deneyimlerinden yararlanarak profesyonel nitelikte filmler üretmektedir.

Prof. Şekeroğlu, sinema eğitiminin önemini **“Türkiye’de gerek sinema alanında gerekse diğer alanlarda eksik olan insan malzemesidir. Teknoloji para ile satın alınabilir ama o teknoloji ile çalışacak insan ancak yetiştirilebilir”**<sup>137</sup> sözleriyle vurgulamakta; aynı zamanda da, yaratıcılık ve yeteneklerin eğitimle bütünleştiği zaman en iyi biçimde ortaya koyulabileceğine dikkat çekmektedir:

**“Kabul etmeliyiz ki sinemanın yaratıcı kesimini okulda üretmek mümkün değildir. Sanatçı annesinden doğduğu zaman yetenekleri ve sanatçı kişiliğiyle birlikte doğar. Okulda ise, bu kanalizasyon edilir ve daha kolayca ortaya çıkarılır. Yaratıcı kişiliği olmayan bir insan, dünyadaki tüm üniversiteleri de bitirse sanatçı olamaz.**

**Sinema kolektif bir çalışmadır. Yazılan senaryo, düşünülen tasarlanan film, bu kolektif çalışmada şekil alır. Kamerayı kullanan operatörden aydınlatmayı yapan kameramana, film yıkayan, basan, kurgulayan, seslendiren hatta perdeye aksettiren makinistin uygulamasında doğru işlem yapılmamış ise, asla yönetmenin kafasındaki film ortaya çıkmaz. İşte eğitimin yararı burada başlar. Tüm bu alanlarda eğitim görmüş kişiler olmadıkça sinemamız da çağdaş düzeye çıkamaz.”**<sup>138</sup>

<sup>137</sup> Sami ŞEKEROĞLU, Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasına Bir Bakış, II. Uluslararası Sinema Günleri, “Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasına Genel Bir Bakış Konferansı Bildirisi, Nisan 1990, İzmir

<sup>138</sup> Sami ŞEKEROĞLU, “Örgün ve Yaygın Eğitim”, TC Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü Türk Sinema Kurultayı Bildiriler, Mayıs 1990, İstanbul

Bu bakış açısıyla oluşturulan eğitim anlayışı çerçevesinde geleceğin Türk sinemasını yaratacak okullu sinemacılarının yetiştirilmesi için Kurumun profesyonel işlerine öğrencilerin bizzat katılması sağlanmıştır.

1962'den bu yana sürekli gelişerek büyüyen ve uluslararası alanda ülkemizi temsil eden tek arşiv olan Sinema-Televizyon Enstitüsü'nün bugünlere gelmek için birçok zorluktan geçmesi gerekmiştir. Mimar Sinan Üniversitesi Eski Rektörü Prof. Tamer Başoğlu, Kulüp Sinema 7'nin küçük gecekondusundan dev bir komplekse geçilene kadar yaşanan süreçte aşılacak engelleri şu sözlerle ifade etmektedir:

*“Bu küçük Kulüp karşısında o günlerde büyük kapitaller dikiliyor, hatta okul içinden ve dışından Sami Şekeroğlu'nu ekarte edip bu küçük ama etkin kuruluşu ele geçirme çabasını sürdürüyordu bazı kişiler. Büyük sermayeler, hükümet olan her parti, hatta askeri hükümetler bile uğraştı ele geçirmek için, ya da buna yönlendirildi. Ne var ki bütün çabalarına rağmen olmadı. Olamazdı, çünkü konuya tam inanmış, sağlıklarını, hatta ciğerlerini, yüreklerini adanmışlardı. Hepsinin üstesinden geldiler.”<sup>139</sup>*

Zor günlerden geçilen bu serüvende, şahısların ya da özel kuruluşların gözde olan bir kurumu ele geçirmek istemeleri anlaşılabilir; ancak, Devlet tarafından kurulmadığı halde, tüm malvarlığıyla Devlete hediye edilen ve Türkiye'de arşivcilik alanında, kendiliğinden filizlenip gelişen tek uluslararası Kurum olan enstitünün, çeşitli dönemlerde hükümetlerce ele geçirilmek istenmesi ilginçtir.

Türkiye'de uygulamalı sinema eğitimini başlatan kadroda yer alan Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Bölümü Öğretim Görevlisi İlhan Arakon, Enstitü yıllarında tanık olduğu olayı, bugün de, aynı heyecan ve şaşkınlıkla dile getirmektedir.

<sup>139</sup> Prof. Tamer BAŞOĞLU, “İkisi Beraberdir Ayıramazsınız”, 17

*“Rektör Orhan Şahinler, Sami Bey’i arayarak bir grup misafir getireceğini söylemiş ve Sami Bey’den kendi odası dışında bir yerde misafirleri kabul etmesini rica etmiş. Ayrıca, ne Sami Bey’in ne de sinemacıların hiç konuşmamasını istediğini eklemiştir.*

*Daha sonra, Orhan Şahinler; yanında, Atilla Dorsay, Onat Kutlar ve Vecdi Sayar’la geldi. Diğer sinemacılarla birlikte, Orhan Bey’in isteği üzerine başka bir odaya geçtik. Atilla Dorsay, Onat Kutlar ve Vecdi Sayar, ‘Enstitünün gericiler tarafından idare edildiğini, devrimci olan ve çok kitap yazmış hocalar olduğunu’ söylediler. Orhan Şahinler ‘kim mesela?’ diye sordu. ‘Mahmut Tali Öngören’in bu konuda çok kitabı var’ dediler. Lütfi Akad, ‘onları okuduk, hepsi yanlış’ diye karşı çıktı. Bu konuşmalar sürdü ve Vecdi Sayar, ‘çok ısrar ediyorsanız Sami Bey arşive baksın ama Sinema-Televizyon Enstitüsü’nü biz almak istiyoruz’ dedi.*

*Orhan Şahinler, bir süre durduktan sonra, sakın bir tavırla çok yararlı bir toplantı olduğunu söyledi. Ancak, kısa bir aradan sonra şöyle devam etti:*

*‘Bu toplantıların sürdürülmesini dilerim ama buna kurumun kurucusu ve yaratıcısı olan Sami Bey karar verir. Kendisi isterse yeniden biraraya gelirsiniz. Müsadenizle...Ayrılmak zorundayım’ diyerek gitti.<sup>140</sup>*

Öğretim Görevlisi İlhan Arakon, Kuruma el koyma çabalarının çeşitli çevrelerce sürdürüldüğünü, bu olaya benzer başka girişimlerin de yaşandığını belirtmektedir:

*“Onlar hiçbir zaman bu düşüncelerinden vazgeçmediler. Ama Sami Bey’in tecrübesi ve bürokrasiyi iyi bilmesi sayesinde girişimler engellendi. Bu Kurum aslında herkesle mücadele etti. Kültür Bakanları, Başbakanlar, sinemacılar...Belki de, şunu söylemek daha doğru olacak. İki tür insan vardır: biri, perdenin önünde izleyici; diğeri de perdenin arkasında yapımcı olarak yetişmiş olanlar. Burası, her*

<sup>140</sup> 19.01.2004 tarihinde İlhan Arakon’la yapılan röportajdan alınmıştır.

**ikisinin de hücumuna uğradı. Daha önce de bu Kurumla Sinematek arasında bir mücadele vardı ama Enstitü kurulduktan sonra, birnevi mala mülke tecavüze dönüştü. Herkesin gözü buradaydı. Öyle ki; binanın etrafı çitlerle çevrildi, kapıya nöbetçiler koyuldu. Ben bu hadiselerle çok üzülüyordum ve anlayamıyordum. Ama Sami Bey, her zaman soğukkanlılığını korudu. Kayalık denizlerde gemisini ustalıklarla yürüten bir kaptan gibiydi.”<sup>141</sup>**

Sinema-Televizyon Merkezi film ve fotoğraf ve ses kayıtları arşivinde yaptığım araştırmalar, her aşamada Devlet desteğinden yoksun olmasına rağmen, Kurumun sinemamıza katkılarının bazı dönemlerde, Devlet adamlarınca değerlendirildiğini düşündürmektedir.

Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı, 1979 yılında Kurumu ziyaretinden sonra **“Böyle nadide bir Kurumu bu kadar geç görmem ve değerli yöneticisiyle geç tanışmamın hatası bana ait. Affedin.”** beyanatını vermiştir.

Kültür Bakanı Cihat Baban ise, 1981 yılında, **“Bizim Bakanlıkta senin hakkında o kadar çok kazan kaynattılar ki, gidip kendim göreyim”** diyerek bir Pazar günü gizlice bizzat Kurumu ve Prof. Sami Şekeroğlu’nu ziyaret etmiştir. İlerlemiş yaşına ve şeker hastalığına rağmen, bir ayağında terlik, elinde bastonla güçlüklerle yürüyerek ama büyük bir merakla gezdiği Sinema-Televizyon Enstitüsü’nden ayrılırken, Prof. Sami Şekeroğlu’nun Kurumun kanunla koruma altına alınması isteğine şu sözlerle yanıt vermiştir:

**“Bu Kurumu parayla elde etmek mümkün. Senin gibi birini parayla alamam. Seni korumaya almak gerek. Türkiye’de mala sahip çıkan çok da, insana yok,…”**

**“Ne Devletin, ne özel sektörün, ne de paranın yaptığı bir iş değil. Ömürlerin ürünü”** olarak tanımladığı Kurumun başında 40 yılı aşkın bir süredir bulunan Prof.

---

<sup>141</sup> A.g.k.

Sami Şekeroğlu, sinematografik mirasta sürekliliğin sağlanabilmesi için değişen hükümetlerle yenilenen kadrolara rağmen, Devlet işlerinde süreklilik olması gerektiğine dikkat çekmektedir.

***“Kafamun içinde hep bir Devlet fikri vardı. Hep O’nun için çalıştım. O’nun için ürettim. Her zaman Devletle hükümeti birbirinden ayrı tuttum. Hükümetler gelip geçicidir. Devletler devam eder diye düşündüm. Devlet sensin, Devlet benim dedim.”***<sup>142</sup>

Kültür Sinema 7 yıllarından bu yana sürdürülen çalışmaların önemine inanan pekçok kişinin katkısının bulunduğu Kurumun mucizevi gelişimini , Prof. Şekeroğlu ***“Sayısız insanı inşaat işçiliğinden kameramanlığa, öğretmenliğe kadar hemen her türlü işte hiçbir menfaat beklemeden çalıştırdığım, onlarla birlikte her zorluğu yenmek için her cephede, her alanda ve herkese karşı savaştığımızı söylesem inanılır mı? Sinema-Televizyon Enstitüsü’nün serüvenini anlatmak oldukça zordur. Belki daha sonra anılarda...”***<sup>143</sup> sözleriyle dile getirmektedir.

Sinema-Televizyon Enstitüsü’nün Sinema-Televizyon Merkezi adını aldığı dönemdeki en önemli faaliyet, ilk sözlü sinema tarihi araştırmalarının Prof. Sami Şekeroğlu tarafından gerçekleştirilmesi olmuştur. “Başlangıcından Günümüze Türk Sinema Tarihi” projesiyle, sinemacı, yazar ve tarihçilerin anılarından yola çıkarak sinema tarihinin tartışmalı konularına açıklık kazandırılmıştır. Görüşlerine başvuru alan kişiler, birbirleriyle karşılaştırılmadan farklı zaman ve mekanlarda röportajlar gerçekleştirilmiş; böylece objektif bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Yine “Sözlü Türk Sinema Tarihi” projesi kapsamında, tarihi oluşturan yönetmenlerimiz Lütfi Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz, Memduh Ün, Halit Refiğ, Osman Seden’in sinemamızı değerlendirdikleri röportajlar kaydedilmiştir.

Amatör bir öğrenci kulübünün ulusal mirasımıza sahip çıkmak, sinema sanatı ve kültürünü yurt çapında tanıtmakla başlayan hedefleri giderek büyümüş, Kurumun

<sup>142</sup> “Sami Şekeroğlu ile Sinema-Televizyon Enstitüsü Üzerine Bir Söyleşi”, 9

<sup>143</sup> A.g.m., 8



uluslararası bir kimlik kazanmasıyla tüm dünyada Türk sinemasını tanıtmak, gelecek kuşaklara sinemamızın ürünlerini aktarmak gibi büyük bir misyona dönüşmüştür. Bu misyon çerçevesinde gerçekleştirilen tüm çalışmaların temel amacını, Kurumun Kurucusu Prof. Sami Şekeroğlu'nun **“geçmişi iyi araştırıp, günümüzü değerlendirerek, geleceğe sağlam bir düşünceyle bakabilen bir kuşak yetiştirmek”** sözleri özetlemektedir. Kurumda, sinematografik mirasın korunması alanında yapılan çalışmalar, bu hedef doğrultusunda gerçekleştirilmiş; öncelikle ulusal mirasımızda süreklilik sağlanarak toplumun her kesiminin yararlanması için tüm olanaklar kullanılmıştır.

Ayrıca, uygulamalı eğitim sonucunda, ulusal sinema mirasımızın gelecekteki temsilcileri olan Serdar Akar, Nuri Bilge Ceylan, Osman Sınay, Gani Müjde, Özer Kızıltan, Aydın Bulut, Dilek Gökçin gibi yönetmenler, Uğur İçbak, Mehmet Aksın, Serdar Pehlivanoglu, Eyüp Boz, Zekeriya Kurtuluş, Ercan Özkan gibi görüntü yönetmenleri yetiştirilmiştir.

1998 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi'ne Türk sinemasına katkılarından ötürü “Aziz Nesin Emek Ödülü” verilmiştir. Eski Kültür Bakanı İstemihan Talay tarafından Kurumun kurucusu Prof. Sami Şekeroğlu'na takdim edilen ödülün gerekçesini Ankara'da düzenlenen törende Mahmut Tali Öngören şu sözlerle açıklamıştır:

**“Bu yıl Aziz Nesin Emek Ödülü'nün biri İstanbul'daki Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi'ne veriliyor. Bu Merkez'in değerini ve işlevini kurucusu Sami Şekeroğlu'ndan ayırmaya olanak yok. Türkiye'de ilk ve teknik bakımdan en iyi koşullara sahip bir film arşivinin burada kurulmasını gerçekleştiren Sami Şekeroğlu, sinemamızın tarihinin canlı olarak korunmasını sağlamış, sinemamızın geçmişini yerli ve yabancı kitlelere izlettirerek bu sinemanın geçmişinin gelecek kuşaklarca bilinmesine yol açmış, ayrıca aynı Merkez'de güçlü bir sinema eğitiminin verilmesine ve araştırma yapılmasına önayak olmuş ve daha birçok sayıdaki yararlı işlevinin yanısıra bu Merkezi film ve**

*televizyon stüdyolarıyla yapımda da önemli bir rol oynayacak duruma getirmiştir.”<sup>144</sup>*

2002’de, 40. yılını kutlayan Kurum, yıllardır maddi olanaksızlıklar nedeniyle küçük bölümler halinde açtığı Sinema Müzesi’ni genişleterek, sinematografik mirasımızı oluşturan birikimini tüm sinemaseverlerle paylaşmayı ve özellikle genç kuşaklarda kültürel miras bilincinin oluşmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Sinema-TV Merkezi Müzesi, ünlü Fransız yönetmen Abel Gance’m “Napoléon”, Aydın Arakon’un “İstanbul’un Fethi” gibi sinema tarihinin önemli filmlerinde kullanılan kameraların, Teknik Oscar Ödüllü, her türlü film hilesini yapabilen, “Superman” ve “2001 Bir Uzay Yolculuğu” filmlerinin gerçekleştirildiği Special Effect, çizgi film yapımında kullanılan dev animasyon makinaları gibi dünyada çok az sayıda üretilmiş, ülkemizde bir eşi olmayan makinaların, filmlerde kullanılan çok sayıda dekor, kostüm ve aksesuarın, afişlerin, filmlere, yönetmenlere vb. ait fotoğrafların, kısaca eski ve yeni sinema teknolojisinin birarada görülebileceği bir mekan olarak tasarlanmıştır. Böylece, sinema sanatının tüm boyutlarıyla; sanatçılarıyla, tarihiyle ve teknolojisiyle tanıtılması ve özellikle Türk sinemasının daha objektif değerlendirilmesi sağlanacaktır.

Ayrıca, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi, yıllardır film gösterileri aracılığıyla sürdürdüğü yaygın eğitimi, Sinema Müzesi’ni konferans salonları ve sergi alanlarıyla dev bir kültür kompleksine dönüştürerek sürdürmeyi ve birikimini daha geniş kitlelere aktarmayı hedeflemektedir.

<sup>144</sup> M.S.Ü Sinema-Televizyon Merkezi Belge Arşivi

## 5.6. Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu ile İlişkiler

Türk Film Arşivi'nin kurulduğu 1967 yılının, Kurumun uluslararası kimliğinin oluşumunda dönüm noktası olduğu söylenebilir. Prof. Sami Şekeroğlu, Türk Film Arşivi'nin Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) yazışma üyeliğine seçildiği Berlin Kongresini şu sözlerle anlatmaktadır:

*“FIAF kongreleri her yıl dünyanın başka bir ülkesinde gerçekleşiyordu. Bizim, yazışma üyesi olduğumuz yıl da, Doğu Berlin’de, dünyanın en büyük arşivlerinden olan 26.000 filme sahip Staatliches Filmarchiv’de yapıyordu. Bu kongreye biz de davet edildik ve eşimle beraber gittik. O zamanlar sinema çalışmalarını birlikte yürütüyorduk. İyi dil bildiği için bana tercümanlık da yapıyordu.*

*Kongre sırasında kalacağımız otelde, Hüseyin Hacıbaşıoğlu ve Cevat Çapan’la karşılaştık. Sinematek Derneği’ni temsilen gelmişlerdi. Otelde ‘birbirimizi şikayet etmeye gerek yok’ diye konuştuk.*

*Kongre günü, bizi toplantı salonuna çağırdılar. FIAF Başkanı, Polonya Arşivi ve Lotz sinema okulunun kurucusu, Prof. Jerzy Toeplitz başkanlık yapıyordu. İçeri girdiğimizde büyük bir kalabalıkla karşılaştık. Dünyanın çeşitli ülkelerinden gelmiş yüzden fazla insan vardı. Ben, o zamalar çok gençtim ve ilk defa yurtdışına çıkmıştım. Toplantı salonuna önce Sinematek Derneği temsilcilerini çağırdılar. Onlar içeride çok uzun süre kaldılar. Merak etmiştim neler oluyor diye. Dışarı çıktıklarında renkleri değişmiş; kıpkırmızı olmuşlardı. Ben iyice telaşlandım. Sonra, bizi toplantı odasına çağırdılar. Salona girdiğimizde herkes bize bakıyordu. Çünkü, kongrenin en genç arşivcileriydik. Ben, tabii ne konuştuklarını bilmiyordum ama daha yeni oturmuştuk ki; Prof. Jerzy Toeplitz ‘Sinematek Derneği’yle niye kavga ediyorsunuz’ diye sordu. Ben de bu soru karşısında sinirlendim ve ‘bu bizim iç meselemiz siz neden bu konuyla ilgileniyorsunuz’ dedim. ‘Soruma soruyla cevap vermeyiniz’ diye bağırdı. Benim cevabım, ‘o zaman ben giderim’ oldu. Anna-Lena Wibom isminde İsveçli bir*

*arşivci vardı; daha sonra FIAF Başkanı oldu. Bana işaret ederek, 'çok iyi' dedi. Aslında beni kavgaya teşvik etti. O zaman, FIAF'ın içinde de çok karışıklık vardı. Dünyanın çok çeşitli ülkelerinden insanlar geliyordu. Prof. Toeplitz, 'lütfen oturun ve bana cevap verin' dedi. Ben de Kurumumla ilgili sorulara cevap vereceğimi söyledim.*

*Zaten, FIAF'a müracaat etmeden önce Yugoslav Film Arşivi Başkanı Pogacic Türkiye'ye gelmiş ve arşivi görmüştü. Aslında FIAF'a üye olmak için bir girişimimiz de olmadı. Bizi, İngiliz Kültür Merkezi Müdürü Kadri Cenani Bey tavsiye etmiş. Ernest Lindgern de bunun üzerine bizi kongreye davet etmişti.*

*Kongrede, Prof. Jerzy Toeplitz'le aramızda çok sert tartışmalar geçti. Birkaç soru sordu. Ben de cevapladım ama bizi çok soğuk karşıladı. Herhalde, bizden önce, Hüseyin Hacıbaşıoğlu ve Cevat Çapan'la hesaplaşmışlardı. Hakkımızda neler söylendiğini bilmiyordum ama Prof. Toeplitz 'çıkabilirsiniz' dedi. Dışarı çıktık ve koridorda, Hüseyin Hacıbaşıoğlu, Cevat Çapan ve biz hiç durmadan aşağı yukarı yürüyorduk. Çok uzun süre bekledik. Daha sonra FIAF Sekreteri bizi ve Sinematek Derneği temsilcilerini çağırdıklarını söyledi. İçeri girdiğimizde, hava değişmişti. Sanki biraz önce bulunduğumuz salon değilmiş gibi, insanlar bize sevimli bakıyorlardı.*

Prof. Sami Şekeroğlu, kongreden sonra Ernest Lindgren'den Sinematek Derneği temsilcileri ile aralarında geçen konuşmaları öğrendiğini belirtmektedir.

*"Bizden bir yıl önce Bulgaristan Kongresi'nde FIAF'a yazışma üyesi olan Sinematek Derneği'nin bizim aleyhimize bilgi verdiğini sonradan öğrendim. 'Kesinlikle bir arşiv değildir. Sami Şekeroğlu rejisörlük yapmak için bunu bir basamak olarak kullanmak istiyor' diye Ernest Lindgren anlattı. Lindgren, Berlin Kongresi sırasında bize yakınlık gösterdi."*

Kurumun, Kulüp Sinema 7 ile başlayan ve Türk Film Arşivi'yle devam eden arşivcilik çalışmaları gözönünde bulundurulursa, Sinematek Derneği'nin bu

tutumunun, Türk sinemasıyla ilgili farklı görüşlerden kaynaklanan fikri çatışmanın bir yansıması olduğu düşünülebilir. Nitekim, Derneğin ileri sürdüğü görüşler, Genel Kurul kararı üzerinde etkili olmamıştır.

*Prof. Jerzy Toeplitz bize, aynen benim söylediğim gibi, 'biz sizin iç meselelerinize ilgilenmiyoruz. Genel Kurul karara vardı. Türk Film Arşivi yazışma üyeliğine kabul edilmiştir' dedi. Kongrede bana olan ilgi büyüktü. Hem genç bir insan olmam hem de agresif bir tavır takınmam hoşlarına gitmişti. Çoğu yaşlı ve savaş kalıntısı, sakatlıkları olan insanlardı ve dünya sinemasının ünlü kişileri idi.*

*Prof. Toeplitz, üyeliğe kabul ediliğimizi açıkladıktan sonra, 'güçlerinizi ve olanaklarınızı birleştirerek birlikte çalışmanızı, iyi bir arşiv oluşturmanızı tavsiye ediyoruz. Aynı da çalışabilirsiniz. Biz ona müdahale edemeyiz. Böyle örnekler dünyanın birçok ülkesinde var. Hanginiz kendi ülkenizin filmlerine sahip çıkar onu korursanız, FIAF üyesi, o olacaktır' dedi. Tabii bu Sinematekçiler için yıkım olmuştu. Çünkü filmlere biz sahiptik. Katıldığımız ilk kongrede yazışma üyesi olmamızın nedeni de buydu diye düşünüyorum.*

Başkan Prof. Toeplitz'in belirttiği gibi, Türk Film Arşivi ve Sinematek Derneği'nin birlikte çalışmaları mümkün olmamıştır. Derneğin yayın organı *Yeni Sinema* Dergisi, dönemin gazeteleri ve konuyla ilgili kaynaklardan edindiğim bilgiler, Sinematek Derneği'nin ulusal sinema mirasımızın korunması alanında yatırım yapmadığını göstermektedir. Nitekim, sinema yazarı ve Sinematek Derneği üyesi Giovanni Scognamillo, anlarında bu konuya değinmektedir:

*"Sinematek Derneği, altyapıdan yoksundu. Öyleydi: Türk Film Arşivi ile kıyasıyla rekabete, mücadeleye girdiğinde elindeki az sayıda filmleri koruma amacı ve zorunluluğu ile Eczacıbaşı ilaç fabrikasının soğutma lokallerini kullandı. Bugün gocunmadan hepimiz kabul edebiliriz, hiçbir zaman bir sinematek olmadı. Arşivsiz, kaynaksız, belgesiz bir dernek oldu.*

*Sinematek Derneği sessiz sinemayı ve bir kısım klasiklerini sergiledi, büyük yankılarla. Fakat ilk mevsimden sonra sessiz sinema ve klasik yapıt merakları iyice azaldı. Üyelerin bir kısmı 'sinematek'in 'sinema salonu' olmadığını unuttuklarından istekler 'yeni' ve 'en son' filmlere doğru kaydı. Durum doğaldı: sinematek gösterilerini 'in' olmak, bu her yerde sözü edilen bu sanatsal olayın içinde olmak için izleyenler, 'Ayzenştayn'a bayıldım', 'Fellini beni bir hoş etti' diyenler, böylece entelleşenler, entelleştiklerini sananlar tepki göstermeye başladılar. Kulak asan olmadı ama üye sayısında bir düşüş kaydedildi. Böyle olacağı belli idi. Çünkü Sinematek Derneği gerçek bir 'sinematek' olmak istediğini, bu çizgide (bazen) gayret gösterdiğini ne kesinlikle belirtti ne de bu konuda, ciddi ve programlı bir uğraşıya girdi."*<sup>145</sup>

Kasım 1966'da *Yeni Sinema* Dergisinde Türk sinemasını tümüyle reddederek "er geç çökmeye mahkum bir sinema" olarak tanımlayan Sinematek Derneği kurucularından Nijat Özön'ün, Türk sinemasına ait bilgi ve belgelerin toplanmaması nedeniyle Derneği suçlayan Aralık 1969 tarihli yazısı dikkat çekicidir.

*"Sinematek Derneği kuruluş amacından tümüyle saparak beşinci çalışma yılına da bir sinema derneği olarak girmektedir. Dört yılda yapılan sinematek çalışmalarıysa bir yasak savmadan öteye geçememiştir. Sinema Derneği çalışmalarından arta kalan vakit ve olanaklar içinde yapılan bu çalışmalar sonunda toplanan Türk filmlerinin, belgelerin sayısı çok yetersizdir. Türk sineması ile ilgili yayın hiç yoktur. Üstelik bu arada kamuoyuna, resmi makamlara, sinemacılara sinemateğin yararı ve gereğinin benimsetilmesi için yeterli çalışmalar yapılması şöyle dursun, sinematek bunu kendi üyelerine bile benimsetememiş ilerisi için çok güçlükler doğuracak bir kavramlar karışıklığına yol açmıştır.*

*Sinema Derneği olarak yapılan çalışmalarda resmi makamlarla sürtüşmeler sinemateki 'şüpheli' bir kuruluş kılıfına sokmuştur. Sinema derneği çalışmalarından sağlanan maddi olanaklar özel bir sinematek için 'lüks'*

<sup>145</sup> Bkz.(110), SCOGNAMILLO, 101-103



*sayılabilecek pahalılıkta dergi, büro harcamaları, yabancı heyet ağırlamaları, yabancı ülkelerde Türk film haftaları gibi işlerde erimiştir. ”<sup>146</sup>*

“Sinematek”in “film toplayan ve koruyan kurum” anlamını taşıdığı gözönünde bulundurulursa, “Sinematek Derneği” ismiyle büyük yanlışlık yapılarak, Özön’ün de belirttiği gibi, bir kavram karmaşasına yol açılmıştır. Derneğin İstanbul ve Anadolu şubelerinden toplanan üyelik gelirini, “sinematek” adıyla kurulmasına rağmen koruma alanında kullanmaması, kanımca üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur.

Sinematek Derneği üyesi ve uzun yıllar sinemada profesyonel olarak çalışan, eleştirmen Nezih Coş da, yine Derneğin amacından uzaklaşarak bir kafeye dönüştüğüne ve izleyici profiline de buna göre şekillendiğine değinmektedir.

*“...İşe Fransız yeni dalga akımının ticari olarak gösterilmemiş bazı yapıtlarının övücü bir biçimde tanıtılması ile başlanmıştır. Bu tavrın getirdiği yanlış etkilenmeler, bir süre sonra gösterilen filmlerin toplumcu yönden değerlendirilmeye çalışıldığı ama çok az sayıda üyenin katıldığı film tartışmaları ile de pek giderilememiş ve sinematek üyelerinin büyük bir çoğunluğunu, filmleri kişisel zevkleri açısından değerlendiren ya da sinematekte gösterilen her filmi anlamadan önemli sayan yarı-aydın burjuvalar teşkil etmiştir.”*

Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu’nun belirlediği kurallara göre, arşivlerin temel amacı, öncelikle ulusal ürünlerin koruma altına alınmasıdır. Türk sinemasını tümüyle reddeden bir anlayışa sahip olan Derneğin yerli filmlerin korunması için çalışması büyük bir çelişki doğurmaktadır. Arşivcilik çalışmalarının özellikle ülkemizde, büyük bir özveri ve gönüllü çabalarla yürütüldüğü gözönüne alınırsa, Sinematek Derneği’nin ulusal sinema mirasının korunarak gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayacak bir arşiv oluşturması olanaksız görünmektedir.

<sup>146</sup> Nijat Özön, “Sinematek Yol Ayrımında”, *Devrim*, 2 Aralık 1969

Türk Film Arşivi, ülke sinemasına ve onun ürünlerine sahip çıkma sorumluluğuyla arşivcilik çalışmalarını aralıksız sürdürerek, 1969 yılında New York'ta yapılan FIAF kongresinde yedek üye, 1973 yılında Moskova kongresinde ise, Türkiye'yi, arşivcilik konusunda uluslararası alanda temsil eden tek kurum olarak, asil ve yetkili üye olmuştur. Moskova Kongresi'nde Kurumun asil üyeliğe yükseltilmesini Prof. Sami Şekeroğlu şu sözlerle anlatmaktadır:

*“1973'te Moskova'da yapılan kongrede asil üyeliğe müracaat etmiştik. Kongreye yine eşim Duygu'yla birlikte katıldık. Asil üyeliğimiz Genel Kurulda görüşülürken Amerika, Hollanda gibi ülkelerin temsilcileri bizim için çok sert şeyler söylediler. Beni sorguya çektiler. ‘Siz ileride ticaret mi yapacaksınız, neden bu kadar modern alet alıyorsunuz’ diye sordular. Bulgar Arşivi Başkanı ‘hangimiz Sami Şekeroğlu'nun başardığı işi gerçekleştirmek, o şansa sahip olmak istemezdik? Bunu eleştirmemiz haksızlıktır’ dedi. Beni sorularıyla o kadar bunalttılar ki; kalkıp gitmeyi düşündüm. Devlet bunlarla uğraşmıyor. Türkiye'yi ben tek başıma temsil ediyorum.”*

*Genel Kuruldaki görüşmelerden sonra, beni içeri çağırdular ve alkışlar başladı. Bu ağır eleştirilerden sonra böyle coşkulu bir havayla karşılaşınca şaşırđım. Belçika Kraliyet Arşivi Başkanı Jacques Ledoux, ‘aramıza hoşgeldiniz, asil üyeliğe kabul edildiniz’ dedi. Ben o an çok duygulandım ve geri çıkmak üzere kapıya yöneldim. Ama, Ledoux, ‘oturabilirsiniz artık benden daha fazla söz sahibisiniz’ dedi. Ben de oturdum ve yemek arasına kadar orada kaldım.*

*Yemek sırasında, Genel Kurulda beni çok eleştiren Amerikalı Eileen Bowser ve Kanada Film Arşivi Başkanı Robert Daudelin bana yardım edebileceklerini söylediler.*

*Öğleden sonraki toplantıda, Sinematek Derneği'nin durumu görüşülüyordu. ‘Arşivcilikte hiçbir ilgisi yok tamamen siyasi parti gibi çalışıyor’ diye aleyhte pekçok şey söylendi. Oylama sonunda, yalnız üç olumlu oy aldı. O oylardan biri de benimdi. Yani, ilk kullandığım oyu, sinematek lehine kullandım.*

***Böylece, dünyada o gün Sinematek devri kapanmış oldu. Bizim asil üye olduğumuz gün FIAF'tan atıldılar.***

### **5.7. Türkiye’de Sinematografik Mirasın Korunması ve Gönüllü Derleme**

Ülkemizde, 40 yılı aşkın bir süredir, sinematografik eserlerin toplanması, yapımcı ve hak sahipleriyle imzalanan sözleşmeler çerçevesinde, hiçbir yasal yaptırım olmaksızın gönüllü derleme yoluyla gerçekleştirilmektedir.

FIAF’ın 16-22 Nisan 1996’da, Kudüs’te gerçekleştirdiği “Sinematografik Mirasın Korunmasında Hukuksal Sorunlar” konulu kongresinde, Sinema-Televizyon Merkezi, gönüllü derlemeyi en etkin ve kapsamlı yürüten kurum olarak örnek gösterilmiştir. Nitekim, sinematografik eserlerin saklanması ve korunması, Kulüp Sinema 7 yıllarından bu yana eser sahipleriyle hiçbir soruna neden olmaksızın sürdürülmektedir.

***“Türkiye’de yasal hiçbir zorunluluk olmadığı halde, MSÜ Sinema-Televizyon Merkezi, Türk filmlerinin negatiflerini korumaktadır. Sinema-Televizyon Merkezi, filmlerin televizyonda gösteriminde vazgeçilemeyecek ve yasal olarak engellenemeyecek bir kaynak haline gelmiştir. Böylece, filmlerden bir gelir elde edilebilmesi için negatiflerin arşive verilmesi zorunludur. Bu yolla da filmlerin korunması sağlanmaktadır”***<sup>147</sup>.

Bu görüşten de anlaşılacağı gibi, Sinema-Televizyon Merkezi’nin, gönüllü olarak yürüttüğü arşivleme çalışmaları, sektör ve kültürel mirasımız arasında bir köprü işlevi görerek yapımcıların sinematografik mirasın değerini kavramalarında etkili olmuştur.

<sup>147</sup> **Now What?**, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu’nun (FIAF) 1996 yılında İsrail’de düzenlediği “The right’s thing” adlı sempozyumun raporlarının derlendiği kitapçıktan alınmıştır.

Kurum, bir yandan sinematografik eserlerin genç kuşaklara ulaştırılmasını sağlarken; öte yandan da ülkemiz ekonomisine katkıda bulunmuştur. Prof. Sami Şekeroğlu, Sinema-Televizyon Merkezi'nin temeli olan Kulüp Sinema 7 yıllarından itibaren, filmlerini arşive vermeleri için her yapımcıyla görüşerek ulusal sinema mirasımızın korunmasını sağlamıştır. Türkiye'deki uygulama, derlemede, konunun önemine ikna etmenin, yasal yaptırımlardan daha etkili bir yaklaşım olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Uzun yıllardır, yasa gereği derlenen basılı eserlerin, hangi koşullarda korunduğu tartışma konusudur. Oysa, ülkemizin tek film arşivi olan Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Televizyon Merkezi'nde, gönüllü derleme çalışmaları kesintisiz olarak sürdürülürken, toplanan eserlerin bilimsel yöntemlerle korunması da sağlanmaktadır. Konuyu; önemini kavramadan, belli bir bilinç ve bilimsel yaklaşım olmaksızın, yalnız yasalar çerçevesinde ele almak, derleme çalışmalarının depolamayla sınırlı kalmasına yol açabilecektir.

Derleme yasası, Devletin ekonomiye ve kültüre az çok müdahalesini getirmektedir. Arşivcilik, süreklilik isteyen bir çalışma olduğundan, hükümetlerin değişmesiyle dalgalanan siyasi eğilimlerin etkisinde kalmamalıdır. Nitekim, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi dışında yapılan arşivcilik faaliyetlerinde bu etkilerin yaşandığı; geçmişte, bazı ürünlerin, fiziki yaşamlarının siyasi eğilimlerle belirlendiği bilinmektedir.

Tüm bu etkenler gözönünde bulundurulduğunda, sinematografik mirasın korunması alanındaki çalışmaların, üniversiteler gibi, bilimsel bakış açısının ön planda olduğu, her türlü yönlendirmeden uzak ve tarafsız, özerk devlet kurumları tarafından yürütülmesi sinematografik mirasta sürekliliğin sağlanması için daha uygun bir ortam hazırlayacaktır.

### 5.8. Başlangıcından Günümüze Türkiye’de Film Arşivciliği Anlayışı

Türkiye’de sinematografik mirasın korunması alanında ilk bilinçli hareket ve bilimsel yaklaşımın gerçekleştiği Kültür Sinema 7’den Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi Film Arşivi’ne kadar uzanan süreçte, arşivcilik anlayışını belirleyen en önemli unsur; Türk ve dünya sinemasının örneklerine ve bir sanat olarak Türk sinemasına sorumluluk duygusuyla yaklaşılmasıdır. Prof. Sami Şekeroğlu, sinematografik mirasın korunması fikrinin kendisinde çok genç yaşlarda oluştuğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

*“Çocukluğumdan beri Türk sinemasını çok sevdim. Ona bir gönül bağı vardı. Küçükken sinemaya gider, arka arkaya birçok film seyredirdim. Hüseyin Peyda’nın ‘Mezarımı Taştan Oyun’ filmini Elazığ’da defalarca seyrettim. Bu film öylesine ilgi gördü ki, babam ‘II. Dünya Savaşı’ndaki ekmek kuyruğu bile o kadar uzun olmadı’ dedi. Ve ben yine çocukluğumdan beri Türk sinemasına büyük haksızlık edildiğinin bilincindeydim. Aydın kesim, yazar-çizerler, Türk sinemasına haksızlık ediyor gibi gelirdi bana. Daha o yaşlarda ‘BİRİNİN BUNA SAHİP ÇIKMASI GEREKİR’ diye düşündüm.”<sup>148</sup>*

Prof. Sami Şekeroğlu, genç yaşlarda sahip olduğu bu bilinci, sinemanın her alanına taşımış; arşivden laboratuara ve eğitime kadar uzanan geniş bir yelpazede Türk sinemaya uluslararası standartlar getirmiştir. Birbirinden bağımsız olarak da ele alınabilecek tüm bu alanlar, tek bir amaç için; sinematografik mirasın korunması ve ulusal sinemamızın geliştirilmesi adına kaynaştırılmıştır.

Sinema-Televizyon Merkezi Film Arşivi’nde korunan filmler, olanaklar elverdiği ölçüde, meslek ilkeleri ve yasalar çerçevesinde ilgililerin ve eğitimin hizmetine sunulmaktadır. Ayrıca, Kurum bünyesinde, yalnız Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Bölümü öğrencilerine değil; tüm araştırmacılara ve halka açık bir video kütüphanesi, çok çeşitli alanlarda birçok yayın ve kitaptan

<sup>148</sup> Bkz.(135), EVREN, 17

oluşan sinema kitaplığı bulunmaktadır. Ayrıca, sinemaseverler ve araştırmacılar, video kütüphanesinden seçtikleri filmleri bireysel kabinlerde izleyebilmektedir. Sinema-Televizyon Merkezi, bu olanaklarla Türk ve dünya sineması alanında kaynak sağlamaktadır.

Tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye’de de, sinematografik eserlerin topluma ve ilgililere sunulması, öncelikle meslek ilkeleri, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) kuralları ve Fikir ve Sanat Eserleri Yasası kapsamında gerçekleşmektedir. Meslek ilke ve kurallarının temel dayanağı sinematografik mirasta sürekliliğin sağlanmasıdır. Buna göre, arşivlerde bulunan filmlerin gösteriminde, malzemenin fiziksel yaşamını tehlikeye sokabilecek hiçbir uygulama yapılamaz.

Film arşivciliğinde, meslek ilkeleri çerçevesinde uygulanan diğer bir kural ise, korunan filmlerin yalnız kültürel ve eğitsel amaçlarla kullanılmasıdır. Bu kural, Fikir ve Sanat Eserleri Yasası’yla da belirlenmiştir. Yasaya göre, her filmin yaratıcısı veya yaratıcıları, yapımcısı mali ve manevi haklara sahiptir <sup>149</sup>. Mali haklar, yapımcının film üzerindeki ticari haklarını ifade etmektedir. Arşivler, ancak, mali hakları elinde bulunduran kişi veya kurumların yazılı izniyle, filmleri ücretsiz olarak göstermektedirler.

Film arşivlerini, eser sahibinin manevi hakları da bağlamaktadır. Manevi haklar, eserin yaratıcısına gösterim koşullarını sınırlama yetkisi vermektedir. Sinema-Televizyon Merkezi Film Arşivi’nde korunan eselerin yönetmenleri de, filmlerinin gösterimine kısıtlama getirmektedir. Prof. Sami Şekeroğlu, gösterimin yalnız yasadan doğan maddi ve manevi haklarla değil, eser sahipleriyle dostluk ilişkileri çerçevesinde de sınırlandırıldığına ve bunun sanatçıya karşı vicdani bir sorumluluk olduğuna dikkat çekmektedir.

---

<sup>149</sup> Bu konu “Sinematografik Mirasın Korunmasında İzlenen Politikalar” bölümünde ayrıntılı olarak ele alınmıştır.



***“Alp Zeki Heper’le bir dostluğum vardı. Fransa’dan Türkiye’ye ilk geldiğinde Baha Gelenbevi tanıştırdı. Sonra bildiğiniz gibi rahatsızlandı. Bunalım geçirdi. Filmleri kendisinde de yoktu. Sonra bunları Be-Ya filminden bulduk ve kendisine bildirdik. İlk filmi olan ‘Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri’nin mülkiyetinin kendisine ait olduğunu söyledi ve bize bir koşulla bağışladı. Koşulu ise, bu filmin araştırmacılar dışında hiç kimseye gösterilmemesiydi. Ben de söz verdim. Vasiyetini tutuyorum ve göstermiyorum.”***<sup>150</sup>

Sinema-Televizyon Merkezi Film Arşivi’nde manevi haklar, eserin yaratıcısına karşı bir sorumluluk, meslek ahlakı ve ilkeleri gereğince uygulanması gereken bir kural olarak ele alınmakta ve yönetmenlerin isteklerine saygı duyulmaktadır.

Bu nedenlerden ötürü, arşiv mekanları içinde kültürel ve eğitsel amaçlı gösteriler aracılığıyla veya kişi ve kurumların isteği üzerine filmlerin gösterimine bazı kısıtlamalar getirilmektedir. Kısıtlama, bazı durumlarda, bütçe ve uzman sayısının yetersizliği gibi sorunlar nedeniyle zorunlu olarak uygulanmaktadır. Sinema-Televizyon Merkezi Film Arşivi’nin, filmlerin saklanması ve korunmasından sorumlu özel bir kadrosu bulunmamaktadır. Aynı çatı altında yer alan Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Bölümü öğretim üye ve elemanları, eğitim görevleri dışında, arşivcilik çalışmalarını gönüllü olarak yürütmektedir.

Sinema-Televizyon Merkezi’nin sinematografik mirasın korunması alanında kullanılmak üzere özel bir bütçesi de bulunmamaktadır. Olanaklar, öncelikle, sinematografik mirasın bilimsel ölçütler kapsamında, en iyi koşullarda korunması için kullanılmaktadır. Filmlerinden, çok zor koşullar altında, ancak koruma amaçlı arşiv kopyaları basılabilmektedir. Sinematografik mirasta sürekliliğin sağlanması amacıyla dayanan meslek kuralları uyarınca, hiçbir arşiv kopyası gösterilerde kullanılamaz.

---

<sup>150</sup> A.g.m., 18

Bütçenin yetersizliği, gösteri kopyalarının basılmasına olanak tanımamaktadır. Bugünün koşullarıyla, 1 metre siyah-beyaz pozitif ham filmin, 0.24 \$, arşivlerde koruma amaçlı kopya alınması için kullanılan düpnegatif filmin ise, 1.28 \$ olduğu gözönünde bulundurulursa, 3.500 - 4.000 metre uzunluğunda bir negatifin baskı işlemlerinde kullanılan ham filmin satın alınması için birkaç milyarlık bir bütçeye gereksinim duyulmaktadır. Bu maliyete, filmlerin banyosunda kullanılan su, kimyasal madde, elektrik ve personel giderleri eklendiğinde bütçe daha da artmaktadır.

Film arşivlerinde yaşanan bütçe ve uzman yetersizliği gibi sorunlar dünyanın birçok ülkesinde söz konusudur. Bu eksiklikler, arşivcilik alanında bir kısır döngüye neden olmakta ve koruma programları yürütülememektedir. Dünyanın en iyi arşivlerinin bulunduğu ülkeler arasında sayılabilecek Fransa, İngiltere ve Kanada'da dahi, 1950'li yıllardan bu yana, kimyasal özellikleri ve yangın tehlikesi nedeniyle sektörde kullanılmayan nitrat tabanlı filmlerin, stabil güvenli tabanlara aktarılması işlemleri tamamlanamamıştır.

Aynı sorun, Türkiye'de de yaşanmaktadır. Maddi kaynak olmaması nedeniyle ve arşivcilik mesleğinin tüm gereklerini yerine getirebilecek sayıda uzman bulunmadığından, sinematografik mirasımızı koruma ve nitrat filmleri kurtarma çalışmaları çok zor koşullar altında yürütülmektedir. Ancak gönüllü çalışan öğretim üye ve elemanlarının çabalarıyla, çok kısıtlı olanaklar en verimli biçimde değerlendirilmektedir.

Türkiye'de ve dünyada, gerek ticari amaçlarla gerekse araştırmalarda kullanılmak üzere, ulusal sinema mirasımızdan yararlanmak isteyen pekçok kişi ve kurum bulunmaktadır. Ancak, talepte bulunanlar, madalyonun yalnız bir yüzünü görmektedir. Bu taleplerinin hangi koşullar çerçevesinde karşılanabileceği, arşive getireceği maddi yük, talebi karşılamak için harcanacak zaman ve emek bilinmemektedir.

Bu nedenle, özellikle ülkemizde, sorumluluk duygusuyla ve gönüllü çalışmalarla yürütülen film arşivciliğine bakışın, bilinçli bir yaklaşım olduğu söylenemez. Film arşivinde çalışan uzmanların, sinematografik mirasta sürekliliğin sağlanması kaygısıyla ele aldıkları birçok konu, kültürel mirasımızın bu değerli bölümünden yararlanmak isteyenlerin, mesleği ve Kurumun çalışmalarını yıpratıcı polemiklere girmesine neden olmakta ve haksız tartışmalara yol açmaktadır.

Bu olumsuz yönlerin ortadan kaldırılması ve Türkiye’de film arşivciliğinin daha elverişli koşullarda yürütülebilmesi için toplumun her kesiminin ve bu mirastan yararlanmak isteyenlerin çalışmanın uzmanlık gerektiren bir alan olduğu konusunda bilgilendirilmesi gerekmektedir.

Tüm gönüllü çabalara rağmen, sinematografik mirasın korunması alanında sürekli ve tutarlı kültür politikaları oluşturulmadığı takdirde, gelecek nesiller bu mirastan yararlanamayacaktır. Depolarda çürümekten, olası yangınlardan kurtarılarak uluslararası standartlarda ve uzmanlar denetiminde koruma altına alınan filmler, bu kez kaynak yetersizliğinden yok olmaya mahkum olacaktır.

## SONUÇ

Arşivler, genellikle, eski dönemlere ait, işlevini tamamlamış; ancak gereksinim olması ya da talep edilmesi durumunda başvuru belgelerin sıralandığı mekanlar olarak bilinmektedir. Oysa, ulusal belleğimiz olarak nitelendirilebilecek belgeleri ve eserleri koruyan arşivlerin, temel amacı kültürel mirasın ilk günkü özellikleriyle gelecek kuşaklara aktarılmasıdır.

Film arşivciliği sözkonusu olduğunda ise, gerek uygulanan yöntemlerin gerekse korunan belgelerin çeşitliliği, arşiv tanımını daha karmaşık hale getirmektedir. Film arşivlerinde; sinema tarihine ait her türlü bilgi-belge, filmlerle ilgili basılı dokümanlar, sinema makinaları da filmlerle birlikte korunmaktadır.

Film arşivlerini koruma faaliyetlerinin yürütüldüğü diğer kurumlardan ayıran en önemli özelliklerden biri de, korunan eserlerin, sanat değerinden hiçbir şey yitirmeksizin yeniden kullanılabilir olmasıdır. Bir resim heykel müzesinde, örneğin, bulunan bir tablonun reproduksiyonu, orijinaliyle aynı değeri taşımamaktadır. Oysa, film arşivlerinde saklanan filmlerin çoğaltılması durumunda, işlemler, uzman kişilerce ve yetkin laboratuvarlarda gerçekleştirildiyse, eserin özgün biçimi ve içeriği kaybolmamaktadır. Bu nedenle, filmin kopyası, orijinaliyle, yani negatiflerle aynı özellikleri taşımaktadır.

Burada altı çizilmesi gereken bir başka nokta ise, her biri orijinal sayılabilecek bu filmlerin, bugünkü teknolojik olanaklarla çok çeşitli gösterim biçimlerinin bulunmasıdır. Bunun sonucunda da, filmler, dünyada büyük bir endüstriye dönüşen sinema sektöründe, ticari bir malzemeye dönüşmektedir. Nitekim, sinema sanatının doğuşu da, ilk ticari gösteriminin yapıldığı 28 Aralık 1895 olarak kabul edilmektedir.

7. sanatın ürünlerine bu bakış açısı, başlangıcından günümüze dek sürmüştür. Özellikle sessiz sinema döneminde, filmler, yalnız projeksiyon aracılığıyla, sınırlı

sayıda salonda gösterilmekteydi. Birkaç gösterimin ardından ticari özelliklerini yitiren filmler, yapımcıları tarafından depolama masraflarının getireceği finansal zorluklar nedeniyle çoğunlukla hurda olarak satılmıştır. Yapılarında bulunan gümüş maddesini elde etmek için eritildikleri de bilinen bir gerçektir. Ayrıca, bu dönemde, filmlerin kimyasal özelliklerinden ötürü kolaylıkla parlayan bir malzeme olması, gösterimlerinin ardından saklanmasını güçleştirmiş ve dünya sinematografik mirasının önemli bir bölümü bu nedenlerden ötürü yokolmuştur.

1950'lerden itibaren ise, filmlerin ticari getirileri ve geleceği arasındaki ilişki sinemanın ilk yıllarından farklı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde televizyonun dünyada yaygınlaşmasıyla filmlerin gösterimi için yeni bir araç oluşmuş; 1980'li yıllarda, sinema salonları dışında, video, daha sonra VCD, DVD gibi araçlarla filmlerin evlerde de izlenmesiyle, ticari kullanım alanını daha da genişlemiştir. Sinematografik eserlerin korunması için uluslararası kurumlarda politikalar oluşturulması da, sektördeki değişime paralel olarak gündeme gelmiştir. Bu verilerden yola çıkarak, dünyada, sinematografik mirasın korunmasına yönelik kaygıların ve önerilerin 1970'li yıllarda dile getirilmesi; 1980 yılında ise, UNESCO tarafından "Hareketli Görüntülerin Korunması İçin Tavsiye Kararları" adı altında bir metin hazırlanmasının rastlantısal bir süreç olmadığı söylenebilir.

Filmlerin ticari kaygılarla değerlendirilmesine tepki gösteren sinema tutkunları, sessiz sinema döneminde gerçekleştirilen klasiklerin korunması amacıyla çalışmalara başlamışlar ve idealistlerin bireysel çabaları dünyada ilk film arşivlerinin kurulmasını sağlamıştır. Film arşivciliğinin 1935 yıllarında kurumsallaşmasının hemen ardından uluslararası düzeyde işbirliği sağlamanın, bu alanın geliştirilmesi için kaçınılmaz olduğu görülmüş ve 1938 yılında Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAF) kurulmuştur. Federasyon bünyesinde, film arşivciliğinin temel ilke ve kurallarını belirleyecek çalışmalar yapılarak çeşitli komisyonlarda, sorunların çözümüne yönelik koruma programları geliştirilmiştir.

Gerek Federasyon bünyesinde gerekse Society of Motion Picture & Television Engineers (SMPTE), Image Permanence Institute (IPI) gibi araştırma

kurumlarında yapılan çalışmalarla, filmlerin kimyasal yapılarından ötürü bozulduğu kanıtlanmıştır. Bu araştırmalar, aynı zamanda film arşivleri adına çarpıcı bir gerçeği de ortaya çıkarmıştır. Filmlerde, üretimden kaynaklanan nedenlerden ötürü, geri dönüşü olmayan bir bozulma meydana gelmektedir.

Sinema endüstrisinde ilk kullanılan taban türü olan nitratlarda kimyasal stabilitenin düşük olması, zaman içinde görüntünün uçarak kaybolmasına neden olmaktadır. Ayrıca, parlayıcı olduklarından yanar tabanlı filmler olarak da adlandırılan nitratlar, can ve mal kaybıyla sonuçlanan birçok yangına yol açmıştır. Özellikle, yangın tehlikesi karşısında, nitrat filmlerin güvenli tabanlar olan asetatlara aktarılması, sinematografik mirası ilk günkü görüntü kalitesi ve fiziksel özellikleriyle gelecek kuşaklara ulaştırmayı hedefleyen film arşivcileri için acil ve zorunlu bir koruma programı olmuştur. Bu koruma programı, yangın tehlikesini önlemiştir; ancak, nitratların bir diğer olumsuz yönü, görüntü kaybı sorununu ortadan kaldıramamıştır.

Arşivlerde yapılan gözlemler sonucunda, üreticiler tarafından kimyasal stabilitesinin yüksek olduğu varsayılan asetat tabanların da zaman içinde bozulduğu ve kullanılamaz duruma geldiği saptanmıştır. Bu nedenle, film arşivlerinde, asetat tabanların kullanımı güvenli olsa da; sinematografik mirasın korunması adına kalıcı bir çözüm getirmemiştir.

Asetat filmlerde, nitratlardakine benzer bir bozulma görülmesi üzerine, yeni bir taban türünün geliştirilmesi için üreticiler çeşitli araştırmalar yapmış ve daha dayanıklı olduğu görüşüyle polyester tabanlı filmler üretilmiştir. Ancak, son yıllarda bu taban türünde de, diğerlerindeki gibi benzer bir bozulmanın aynı faktörlerin etkisiyle meydana geldiği gözlemlenmiştir.

Yaşanan deneyimler, film arşivciliği alanında, yalnız teknolojiye ve teknik gelişmelerden yarar ummanın büyük kayıplara yol açtığını göstermiştir. Hatta, film tabanlarının geliştirilmesi gibi araştırmaların, sinematografik mirasın korunması için çözüm üretmekten çok; yeni sorunlar doğurduğu söylenebilir. Yapılan araştırmalar,



bozulmayı geciktirecek bazı yöntemler geliştirmiş; ancak sonuç değişmemiştir. Film arşivlerinin, bilimsel yöntemlerle denetleyemedikleri birçok etken, filmlerin korunmasında olumsuz rol oynamaktadır. Ülkenin iklim koşulları, çekim aşamasında kullanılan ham filmin kalitesi, baskı-yıkama işlemlerini gerçekleştiren laboratuvarın yetkinliği, bu mirasın geleceğinde etkili olmaktadır. Bu nedenle, sinema sektöründe yapımcıdan ham film üreticisine, laboratuvar elemanlarına kadar her kesimin konunun önemi ve alanın gereksinimleri konusunda bilgilendirilmesi kalıcı çözümlere ulaştıracak bir yol olarak görünmektedir. Sinematografik eserlerde sürekliliğinin sağlanması için yapılan çalışmaların, yalnız arşivlerin koruma yöntemleriyle sınırlandırılmadan geniş kitlelere yayılması; her yapımcı ve yönetmenin, ürettiği eseri gelecek kuşaklara aktarma bilinciyle hareket etmesi bu açıdan bakıldığında büyük önem taşımaktadır.

Film arşivlerinde, koruma programları, uzman ve bütçe eksikliği nedeniyle çok zor koşullar altında sürdürülmektedir. Yalnız bir filmde kopya almanın maliyeti gözönünde bulundurulursa, onbinlerce filmin yer aldığı bir arşivde, koruma amaçlı çoğaltma işlemlerinin getireceği maddi yük ve uzman sayısının yetersizliği daha da çarpıcı bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Dünyanın birçok ülkesinde ve Türkiye’de, bireysel girişimlerle kurumsallaşan film arşivlerinde, tüm bu sorunların, koruma çalışmalarında rol oynayan etkenler olduğu kabul edilirse; sinematografik mirasta sürekliliği sağlamak için idealistlerin çabaları yeterli olmamaktadır. Bu da, sinematografik eserlerin korunması için arşivlerde sürdürülen koruma programlarının sürekli ve tutarlı kültür politikalarıyla desteklenmesini bir gereksinimden çok zorunluluk haline getirmektedir.

Ancak, geçmiş dönemlerde yaşanan deneyimlerden de bilindiği gibi, sanat eserlerinin geleceğinin siyasi eğilimlerle belirlenmesi, Türkiye’de ve dünyada, büyük kayıplar verilmesine yol açmıştır. Bu nedenle, kültür politikalarında Devletin, siyasi yönlendirmeden uzak bir tutum sergilemesi ancak verimli bir uygulamaya götürebilecektir. Ayrıca, bu yolla, hükümet değişiklikleriyle politikaların sürekliliğini engelleyecek bazı sakıncalar da ortadan kaldırılabilir. Devlet müdahalesi, daha çok, bireylerin ticari ve hukuki haklarını düzenlemeye yönelik

olmalıdır ki; bu da Fikir ve Sanat Eserleri Yasası'ndan doğan mali ve manevi hakların en etkin biçimde korunmasıdır.

Sinematografik mirasta sürekliliği sağlamak için alınacak gerek teknik gerekse politik önlemleri, öncelikle, arşivlerde yaşanan deneyimleri değerlendirerek belirlemenin, bu alanda oluşturulacak etkin ve sürekli politikaların temel taşı olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, sinematografik mirasın korunması alanında izlenecek politikaların verimliliği, bu konuda bilgi ve deneyime sahip uzmanlarca üretilmesine bağlıdır.

Uluslararası platformda oluşturulan politikalar incelendiğinde, Avrupa ve Amerika'da farklı yöntemler uygulandığı görülecektir. Avrupa'da, sinematografik mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için oluşturulan politikaların kaynağında, Avrupa Birliği tarafından hazırlanan ve Avrupa Anlaşmasıyla gündeme getirilen zorunlu derleme yasası bulunmaktadır. Zorunlu derleme, Avrupa ülkelerinde üretilen her filmin yasal yaptırımla saklanması ilkesine dayanmaktadır. Avrupa Birliği kültür politikaları, fikri haklar mevzuatında hukuksal yakınlaşmanın sağlanmasını hedeflerken; aynı zamanda, ekonomik platformda da kültür endüstrilerinin geliştirilmesini amaçlamaktadır. Avrupa Anlaşması'nın taslağı üzerinde yapılan tartışmalarda da, Avrupa filmlerinin pazarlamasını ve serbest dolaşımını kolaylaştıracak yöntemler üzerinde durulmuştur. Yasayla birlikte, üretilen tüm filmlerle ilgili veri tabanlarının oluşturulması ve filmlerin kullanım haklarıyla ilgili bilgilere bu sistem içinde yer verilmesi tartışılmıştır. Böylece, derleme yasası, sinematografik eserlerin ticaretinin küreselleşmesine de aracı olacaktır. Avrupa Birliği Anlaşması'nın bir yandan, tüm ulusal eserleri elverişli koşullarda depolanmayı öngörürken diğer yandan da, bugüne kadar sinematografik eserlerin yokolmasında en önemli etken olarak tanımlayabileceğimiz, ticari bakış açısını da beraberinde getirdiği söylenebilir.

Sinematografik eserlerin korunması, Avrupa Birliği tarafından 2001 yılında hazırlanan anlaşmadan önce de, birçok ülkede, yasalar ve yapımcılarla imzalanan sözleşmeler kapsamında gönüllü derleme yoluyla gerçekleştiriliyordu. Avustralya ve

İngiltere’de örneğin, derleme, ülkelerin arşivcilik alanında uzman kuruluşlarının yaptıkları özel anlaşmalar çerçevesinde gönüllü olarak yürütülmektedir. İsveç’te ise, derleme yasasıyla belirlenen kurum Arkivet for Ljud och Bild (ALB) olmasına rağmen, restorasyon çalışmaları ve sinematografik mirasın korunması İsveç Ulusal Film Arşivi tarafından yürütülmektedir. Yasal derleme kurumu, yalnız video referans kopyaları saklarken, arşiv, yetkin laboratuvarı ve bu alandaki deneyimiyle yapımcılar tarafından bilinçli olarak tercih edilmektedir. Norveç’te yasal derleme kurumu olan Ulusal Kütüphane, negatiflerin en iyi koşullarda saklanabilmesi için Mo i Rana Dağı’nda bir depo hazırlanmış; ancak koruma ve restorasyon çalışmalarını, ülkenin en köklü kurumlarından olan Norveç Ulusal Film Enstitüsü’ne bırakmıştır.

Avrupa’daki bu örnekler, yasal yaptırımlarla değil; yapımcıları bilinçlendirme ve konunun önemine ikna etme yoluyla derleme yasalarının amacına ulaşacağını göstermektedir. Ülkemizde de, sinema sanatının ve eserlerinin korunması, bireysel çabalar ve yapımcı-yönetmenlerin herbiriyle görüşerek imzalanan özel sözleşmelerle sağlanmıştır.

Amerika’da, sinematografik eserlerin derlenmesinde ve korunmasında farklı bir yaklaşım bulunmaktadır. Zorunlu derleme, eserlerin kayıt ve tescil işlemleri amacıyla Library of Congress tarafından yapılmaktadır. Sinematografik eserlerin korunması için Devlet tarafından hazırlanmış ayrı bir yasa bulunmaktadır Burada, dikkat çekici olan unsur, korumanın arşivler ve yapımcılarla işbirliği çerçevesinde yürütülmesi ve yasanın, öncelikle yapımcıları bilinçlendirerek kendi yapımlarını korumaya yöneltmesidir.

Avrupa ülkeleri ve Amerika’daki uygulamalardan elde edilen sonuçlar, korumada sağlanan verimin, derlemenin yasayla belirlenmiş bir Kurum tarafından yürütülmesinden çok; derlemeyi üstlenecek kurumun koruma alanındaki yetkinliğiyle doğru orantılı olduğunu göstermektedir. İlk film arşivlerinin kurulduğu yıllardan bu yana, sinematografik mirasın korunması, gönüllü derleme yoluyla gerçekleştirilmiş; filmlerin saklanması ve korunması hiçbir yasal yaptırım olmamasına karşın, yapımcılarla imzalanan sözleşmelere dayandırılarak, hukuki bir

çerçeve de sürdürülmüştür. Gönüllü derleme yapan kurumlar, sinemanın geçmiş dönemlerine ait örneklerin korunduğu, dünyanın en eski arşivleridir ve bu kurumlar, koruma alanında uzun yıllardır sürdürülen çalışmaların getirdiği deneyime sahiptir.

Sinematografik mirasta sürekliliğin sağlanması için en temel ölçütlerin, bilinç ve sorumluluk duygusunun yanısıra, uzmanlık ve deneyim olduğu gözönünde bulundurulursa, yasal derlemenin, tüm eserleri her ülkede tek bir merkezde toplama hedefi, bazı sakıncalar doğurabilecektir. Bugün, bazı Avrupa ülkelerinde, derleme yasalarının temel amacından çok uzak olduğu söylenebilir. Mısır'da, örneğin, derleme, sansür uygulaması için yapılmaktadır. Bulgaristan, Çek Cumhuriyeti, Arjantin, İspanya'da, yalnız Devlet tarafından finanse edilen filmler derlenmektedir.

Türkiye'de ise, sinematografik mirasın korunması, filmler arasında hiçbir ayırım yapılmadan gönüllü girişimlerle sağlanmıştır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde Prof. Sami Şekeroğlu tarafından kurulan Kulüp Sinema 7 (1962) dönemine kadar yapımcıların depolarında, çok olumsuz koşullarda saklanan filmler, ilk kez bu kurum çatısı altında uluslararası normlarda ve bilimsel ölçütlerle korunmuştur. Bu girişimin, sinemamızın bazı aydınlarca yadsındığı bir dönemde gerçekleşmesi, Türk sinemasının başarılı örneklerinin değerlendirilmesine de olanak tanımıştır. Prof. Sami Şekeroğlu'nun, ülkemizde oluşturduğu koruma bilincinin temel dayanak noktasını, sinemamıza hakettiği değerin verilmesi ve tarafsız olarak, olumlu-olumsuz yönleriyle ele alınması oluşturmaktadır. Bu bakış açısıyla, bir yandan Türk sinemasının nitelikli ürünler vermesine katkıda bulunulmuş; öte yandan ise, ulusal sinema mirasımızın tüm ürünleri koruma altına alınmıştır. Bugün de, ülkemizde, sinematografik mirasın korunması alanında sürdürülen çalışmalar, Kulüp Sinema 7'nin temelini oluşturduğu Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi'nde yetişen uzmanlarca yürütülmektedir.

Yasal yaptırımla derleme uygulanan birçok ülkede, materyalin teslimi konusunda da sorunlar yaşanmaktadır. Derleme amacıyla verilecek kopya, yapımcıya ek bir harcama getirdiğinden, genellikle kullanılmış gösteri kopyaları verilmektedir. Bu da sinematografik mirasın korunması için elverişli bir malzeme değildir. Oysa,

ülkemizde, film arşivciliğinin başlangıcı olarak nitelendirilebilecek 1960'lı yıllardan bu yana, gönüllü derleme yoluyla, Prof. Sami Şekeroğlu tarafından yapımcılar konunun önemine ikna edilerek, Türk sinemasının negatifleri saklanmıştır. Türkiye'de film arşivciliği çalışmalarını diğer ülke arşivlerinden ayıran en önemli özellik de budur. Dünyadaki diğer arşivlerden farklı olarak, o yıllarda yapımcıların filmlerin pozitif gösteri kopyalarını ticari açıdan daha değerli bulmaları değerlendirilmiş ve ana malzeme olan negatifler toplanmıştır.

Dünyada, sinematografik mirasın korunması çalışmaları çoğunlukla filmlerin fiziksel bir malzeme ve kültürel bir varlık olarak saklanmasına yöneliktir. Türkiye'de ise, sinematografik mirasın korunması; düşünsel temeli olan kapsamlı ve bilinçli bir program dahilinde sağlanmıştır. Türk sinemasının yalnız ürünleri ve yaratıcılarına sahip çıkmakla sınırlı kalmayan bu program; Türk sinemasının gelişimini ancak sektöre uluslararası standartların kazandırılması ve kaliteli insan malzemesi yetiştirilmesiyle sürdürülebileceği fikrinden yola çıkarak tasarlanmıştır. Bu görüşle, Türk sinemasına modern teknik altyapı ve sinema müzesi kazandırılmış; çağdaş teknolojiyi kullanabilecek nitelikli elemanlar, genç kuşak okullu sinemacılar yetiştirilmiştir.

Türkiye'de ve dünyada, film arşivcileri, henüz geçmiş dönemlere ait filmleri kurtarmak, bütçe ve uzman yetersizliği gibi sorunları aşmak için çabalarken, Avrupa'da, kültür politikaları çerçevesinde, zorunlu derleme yasaları gündeme getirilmiştir. Bugün arşivciler, bozulmakta olan filmlerin kurtarılması için zamana karşı yarışmaktadır. İlk arşivlerin kurulduğu yıllardan bu yana, koruma bilinciyle toplumsal bir sorumluluğu üstlenmek adına kişisel girişimlerle yürütülen derleme çalışmalarına yeni bir yaklaşım getirmenin, acil çözüm bekleyen birçok sorunun gözardı edilmesine yol açtığı söylenebilir.

Bugün tüm dünyada ve ülkemizde yokolma tehlikesiyle karşı karşıya olan sinematografik mirasın korunması alanında ortaya çıkan sorunlar, acil çözüm gerektirmesine rağmen, ancak uzun vadeli politikalarla çözüme ulaşabilecektir. Bu da, sorunun çözümündeki güçlükleri daha da belirgin kılmaktadır.



KURUM ADI	ULKE	KURUM BAŞKANI	UYELIK TARİHİ	INT ADRESİ	NET
BUNDESARCHIV-FILMARCHIV	ALMANYA	Karl GRIEP	1938	<a href="http://www.bundesarchiv.de">www.bundesarchiv.de</a>	
NATIONAL FILM AND TELEVISION ARCHIVE	İNGİLTERE	David PIERCE	1938	<a href="http://www.bfi.org.uk">www.bfi.org.uk</a>	
DEPARTMENT OF FILM AND MEDIA - THE MUSEUM OF MODERN ART	A.B.D.	Mary Lea BANDY	1938	<a href="http://www.moma.org">www.moma.org</a>	
CINEMATHEQUE FRANCAISE / MUSEE DU CINEMA	FRANSA	Charles TACCHHELLA	1938	<a href="http://www.cinemathequefrancaise.com">www.cinemathequefrancaise.com</a>	
CINEMATHEQUE ROYALE/KONINKLIJK FILMARCHIEF	BELÇİKA	Gabrielle CLAES	1946	<a href="http://www.cinematheque.be">http://www.cinematheque.be</a>	
THE DANISH FILM INSTITUTE ARCHIVE & CINEMATHEQUE	DANİMARKA	Dan NISSEN	1946	<a href="http://www.dfi.dk">www.dfi.dk</a>	
NARODNI FILMOVY ARCHIV	ÇEK CUMHURİYETİ	Vladimir OPELA	1946	<a href="http://www.nfa.cz">www.nfa.cz</a>	
CINEMATEKET - SVENSKA FILMINSTITUTET	İSVEÇ	Erik BILLINGER	1946	<a href="http://www.sfi.se">www.sfi.se</a>	
FILMOTeka NARODOWA	POLONYA	Waldemar PIATEK	1946		
FILMMUSEUM	HOLLANDA	Rien HAGEN	1947	<a href="http://www.filmmuseum.nl">www.filmmuseum.nl</a>	
CINEMATHEQUE SUISSE	İSVİÇRE	Hervé DUMONT	1948	<a href="http://www.cinematheque.ch">www.cinematheque.ch</a>	
FONDAZIONE CINETeca ITALIANA	İTALYA	Gianni COMENCINI	1948	<a href="http://www.cinetecamilano.it">www.cinetecamilano.it</a>	
GOSFILMOFOND OF RUSSIA	RUSYA	N BORODATCHOV	1948	<a href="mailto:gff@t50.ru">gff@t50.ru</a>	
GEORGE EASTMAN HOUSE	A.B.D.	Cherchi USAI	1949	<a href="http://www.eastman.org">www.eastman.org</a>	
FONDAZIONE SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA / CINETeca NAZIONALE	İTALYA	F. ALBERONI	1949	<a href="http://www.snc.it">www.snc.it</a>	
NATIONAL FILM ARCHIVE OF IRAN	İRAN	H.KOSHNEVISS	1949	<a href="mailto:CRB@kanoon.net">CRB@kanoon.net</a>	
JUGOSLOVENSKA KINOTEKA	YUGOSLAVYA	R. ZELENOVIC	1951	<a href="mailto:kinoteka@eunet.yu">kinoteka@eunet.yu</a>	
DEUTSCHES FILMINSTITUT	ALMANYA	Claudia DILLMANN	1952	<a href="http://www.deutsches-filminstitut.de">www.deutsches-filminstitut.de</a>	
MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA - FONDAZIONE MARIA ADRIANA PROLO	İTALYA	Mario RICCIARDI	1953	<a href="mailto:museo-cinema@to2000.net">museo-cinema@to2000.net</a>	
FILMARCHIV AUSTRIA	AVUSTURYA	Ernst KIENINGER	1955	<a href="http://www.filmarchiv.at">www.filmarchiv.at</a>	
CINEMATECA PORTUGUESA / MUSEU DO CINEMA	PORTEKİZ	Da COSTA	1956	<a href="mailto:cinemateca@cpmc.pt">cinemateca@cpmc.pt</a>	
FILMOTeca ESPAÑOLA	İSPANYA	José María PRADO	1956	<a href="http://www.mcu.es">www.mcu.es</a>	
HUNGARIAN NATIONAL FILM ARCHIVE	MACARİSTAN	Vera GYÜREY	1957	<a href="mailto:filmintezet@ella.hu">filmintezet@ella.hu</a>	
FUNDACION CINEMATECA ARGENTINA	ARJANTİN	G.F.JURADO	1957	<a href="http://www.cinematca.org.ar">www.cinematca.org.ar</a>	
NORSK FILMINSTITUTT	NORVEÇ	Vigdis LIAN	1957	<a href="http://www.nfi.no">www.nfi.no</a>	



SUOMEN ELUKUVA-AKKISTU	FINLAN /A	Matti LUKKARILA	1958	<a href="http://www.sea.fi">www.sea.fi</a>
BULGARSKA NACIONALNA FILMOTEKA	BULGARISTAN	L. HADJISOTIROV	1959	<a href="mailto:filmoteka@bnf.bg">filmoteka@bnf.bg</a>
ARHIVA NATIONALA DE FILME - CINEMATECA ROMANA	ROMANYA	Anca MITRAN	1960	<a href="mailto:anf@xnet.ro">anf@xnet.ro</a>
SCREENSOUND AUSTRALIA NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE	AVUSTRALYA	Ron BRENT	1962	<a href="http://www.screensound.gov.au">www.screensound.gov.au</a>
CINEMATECA DE CUBA	KÜBA	E. Ubieta GOMEZ	1963	<a href="mailto:cinemateca@icaic.inf.cu">cinemateca@icaic.inf.cu</a>
ISRAEL FILM ARCHIVE/JERUSALEM CINEMATHEQUE	ISRAIL	Lia Van LEER	1963	<a href="http://www.jer-cin.org.il">www.jer-cin.org.il</a>
ARCHIVO NACIONAL DE LA IMAGEN-SODRE	URUGUAY	José MUGNI	1963	<a href="http://www.sodre.gub.uy">www.sodre.gub.uy</a>
FILMUSEUM BERLIN - DEUTSCHE KINEMATHEK	ALMANYA	Helmut PR'NZLER	1965	<a href="http://www.filmmuseum-berlin.de">www.filmmuseum-berlin.de</a>
OESTERREICHISCHES FILMUSEUM	AVUSTURYA	A. HORWATH	1965	<a href="http://www.filmmuseum.at">www.filmmuseum.at</a>
LA CINEMATHEQUE QUEBECOISE	KANADA	Robert BOIVIN	1966	<a href="http://www.cinematheque.qc.ca">www.cinematheque.qc.ca</a>
CINEMATHEQUE DE TOULOUSE	FRANSA	Daniel PLANTIER	1966	<a href="http://www.lacinemathequedetoulouse.com">www.lacinemathequedetoulouse.com</a>
ARKIVI QENDROR SHTETEROR I FILMIT (AQSHF)	ARNAVUTLUK	Natasha LAKO	1970	<a href="mailto:afa@abissnet.com.al">afa@abissnet.com.al</a>
ARCHIVES CENTRALES NATIONALES DU FILM	A. B. D.	Gregory LUKOW	1970	<a href="http://www.loc.gov">www.loc.gov</a>
MOTION PICTURE, BROADCASTING AND RECORDED SOUND DIVISION / LIBRARY OF CONGRESS	TÜRKIYE	Prof. S. ŞEKEROĞLU	1973	<a href="mailto:sinematv@msu.edu.tr">sinematv@msu.edu.tr</a>
SINEMA-TV ENSTITÜSÜ	MEKSIKA	M. URQUIDI	1977	<a href="http://www.cinetecanacional.net">www.cinetecanacional.net</a>
CINETECA NACIONAL	MEKSIKA	Trujillo BOLIO	1977	<a href="http://www.unam.mx/filmoteca">www.unam.mx/filmoteca</a>
FILMOTECA DE LA UNAM	KANADA	Richard LOCHEAD	1977	
AUDIO-VISUAL ARCHIVES SECTION	BREZILYA	Gilberto SANTEIRO	1978	<a href="mailto:cinemateca@mamrio.com.br">cinemateca@mamrio.com.br</a>
CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA	ÇIN	Chen JINGLIANG	1980	<a href="mailto:cfafad@263.net">cfafad@263.net</a>
CHINA FILM ARCHIVE	BANGLADEŞ	Hafiza AKHTER	1980	
BANGLADESH FILM ARCHIVE MINISTRY OF INFORMATION	INGİLTERE	David WALSH	1980	<a href="http://www.iwm.org.uk/collections/film">www.iwm.org.uk/collections/film</a>
FILM AND VIDEO ARCHIVE IMPERIAL WAR MUSEUM	URUGUAY	Martínez CARRIL	1981	<a href="http://www.cinemateca.org.uy">www.cinemateca.org.uy</a>
CINEMATECA URUGUAYA	YUNANISTAN	T. ADAMOPOULOS	1983	<a href="http://www.tte.gr">http://www.tte.gr</a>
TAINIOTHIKI TIS ELLADOS	FRANSA	Michelle AUBERT	1983	<a href="http://www.cnc.fr">www.cnc.fr</a>
ARCHIVES DU FILM ET DU DEPOT LEGAL DU CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAPHIE	LÜKSEMBURG	Claude BERTEMES	1983	<a href="mailto:CINEMATHEQUE@vdl.lu">CINEMATHEQUE@vdl.lu</a>
CINEMATHEQUE MUNICIPALE DE LUXEMBOURG	BREZILYA	Carlos MAGALHÃES	1984	<a href="http://www.cinemateca.com.br">www.cinemateca.com.br</a>
CINEMATECA BRASILEIRA				



NORTH WEST FILM ARCHIVE  
HONG KONG FILM ARCHIVE  
THE NATIONAL LIBRARY OF NORWAY, RANA DIVISION  
SOUND AND IMAGE ARCHIVE  
NATIONAL FILM, VIDEO AND SOUND ARCHIVES  
SLOVAK FILM INSTITUTE  
ARMENIAN NATIONAL CINEMATEQUE  
FUNDACION CINEMATECA DEL CARIBE

INGILTERE	Marion HEWITT	1994	<a href="http://www.nwfa.mmu.as.uk">www.nwfa.mmu.as.uk</a>
ÇIN	Angela TONG	1996	<a href="http://www.filmarchive.gov.hk">www.filmarchive.gov.hk</a>
NORVEÇ	I. STRAUMFORS	1996	<a href="http://www.nb.no">www.nb.no</a>
GÜNEY AFRİKA	Daniel MAAKE	1996	<a href="mailto:film01@hotmail.com">film01@hotmail.com</a>
SLOVAKYA	Viera DURICOVA	1997	<a href="http://www.sfu.sk">www.sfu.sk</a>
ERMENİSTAN	Alorik DAVTYAN	2002	<a href="mailto:filmadاران@yahoo.com">filmadاران@yahoo.com</a>
KOLOMBİYA			<a href="http://www.cinecaribe.org.co">www.cinecaribe.org.co</a>



## I. ULUSLARARASI SİNEMA KONGRESİ \*

BRÜKSEL 1910

(Eser Sahibi Hakları <sup>1</sup>)

....Sinematografin kullanımıyla ilgili tartışma kapandıktan sonra, Brüksel İstinaf Mahkemesi avukatı Charles Havermans, eser sahibi hakları ve Belçika'da 22 Ağustos'ta yasa olarak kabul edilen ve birkaç gün sonra Fransa'da da Resmi Gazete'de yayımlanan 13 Kasım 1908 tarihli Berlin Anlaşması'yla kaydedilen ilerleme konularına açıklık getirerek sinemada bugünkü durumu ortaya koymuştur. Sinema alanında eser sahibi haklarının korunması sorunu büyük önem taşımaktadır ve biz de Charles Havermans'ın konuyla ilgili hazırladığı bu çok detaylı raporun tamamını okumaktan daha iyisini yapamazdık.

“Bugüne kadar, yasa, sinemayla ilgili hiçbir metinde yeralmadı. Buna karşı, gerekli olmadığı, temel ilkelerini uygulamanın yeterli olduğu fikri ileri sürülebilir. Bu ilgisizlik, sinemanın yeni bir icat olması ve yasalarla ilgili gelişmelerin, sinema alanındakilerin aksine yavaş ilerlemesi gibi nedenlerle açıklanabilir.

Bununla birlikte, mahkemeler, yasanın kabul edilmesi ve Anlaşmanın imzalanmasından kısa bir süre sonra, sinema eserleriyle ilgili davalara bakmakla yükümlü olmuşlar; aynı zamanda da edebiyat ve sanat eseri sahiplerinin durumunu sinema eseri sahipleriyle karşılaştırmalı olarak incelemeleri istenmiştir. Kısaca, sinemada eser sahibi hakları konusunda, yargıda bulunmak zorunda bırakılmışlardır.

Bu konuda, birbirinden çok farklı iki tez gündeme getirilmiştir. Biri, filmlerde, bir endüstri, mekanik ve özellikle ticari bir meslekten başka bir şey görmeden (sanki bunun tersi, sanat eseri olmanın ön koşuluymuş gibi), sinemanın

\* L'HERBIER Marcel, *Intelligence du Cinématographe*, Editions Correa & Cie, Paris, 1946, s: 187-198

<sup>1</sup> *Fotoğraf ve Sinema Ticareti ve Endüstrisi Yıllığı*, Paris, 1911

tüm sanatsal özelliklerini reddederken; diğeri, hararetle sinemanın, resim, heykel gibi düşünce ürünü bir sanat eseri olduğunu savunmaktadır.

Birinci tezin taraftarları, fotoğrafa karşı da çok kullanılan gerekçeyi öne sürmektedir: eserin yaratıcısı, operatör değil; güneştir. Operatör, onsuz hiçbir şey yapamaz. Zekası, akli, kalbinin konuyla ilgisi yoktur; bunlar, birer araçtır. Yalnız güneş, operatöre kayıt cihazıyla gördüğünü yeniden üretme veya istediği sahneyi çekme olanağı tanır. Bu andan itibaren, sanatçının eseri özgünlükten uzaktır ve sinema ürünleri bunun en açık kanıtıdır. Çünkü, kesin olarak eserin yaratıcısını belirlemek olanaksızdır. Kayıt cihazı ayırdedici değildir. Ne operatörün algılamasına ne de doğa karşısında duyduğu heyecana hiçbir katkıda bulunmamaktadır.

Onu çalıştırmanın kişiliği ne olursa olsun, üretimi yapan maddesel ve cansız bir araç olan kayıt cihazıdır; bu da, filmin üzerinde hiçbir iz ve etki bırakmaz.

Güneş, cihaz ve laboratuardaki kimyasal süreçler sinema eserlerinin üretiminde etkindir. Yaratıcısının düşüncesi, zekası ve kişiliği bunlara tümüyle yabancıdır. Bir düşünce ürünü değil, yalnızca, mekanik bir işlem sözkonusudur.

Sinema kongrelerinin başlangıcında, sinemanın sanat olduğuna dair kanıtları dile getirmek tuhaf görünebilir, ancak, bu kongre kapsamında da, karşı görüşleri bir kez daha reddetmek gereksiz değildir. Çünkü, aşağıda da göreceğimiz gibi, en iyi niyetli olanlar bile, sinemanın sanat olduğunu, kendi güçleriyle ortaya koyamadılar. O halde, ikinci tezin taraftarlarına katıldığımızı ve bu gözlemlerin başlangıcında, sinemanın bir sanat, onun ürünlerinin sanat eseri ve bunları yaratanların gerçek sanatçılar olduğunu söylüyoruz.

Bunu ortaya koymak belki de çok gereksiz olacak, ilk sanatsal filmleri Maison Pathé Freres, Société Le Film D'Art, Société des Auteurs et Gens de Lettres'e borçluyuz; ayrıca, burada, "L'Enfant Prodigue" adlı yapımın gerçekleşmesinin olanaksız olduğu konusunda kuşkuları olanlara, bu filmi gerçekleştirerek yanıt veren Edmond Benoit Lévy'yi de saygıyla anmak istiyorum. Bu tür filmlerden yola çıkarak en büyük drama yazarlarının ve tiyatro oyuncularının sinemayı küçük görmeyerek işbirliği yapmasını kanıt göstermek gereksiz gibi

görünebilir ama, aksine, tüm dünyadaki yapımların temeliymiş gibi bütün programların özünü oluşturan sıradan filmleri izleyenler için bunu dile getirmek kaçınılmazdır.

Benim, bundan anladığım, sinemanın sanatsal özelliklerini yadsımak isteyenlere, bir yandan, izleyicilerin büyük bir bölümünün çok hoşuna giden bütün eğlenceli, mizahi, komik bazen de hüznü, ciddi ve dramatik senaryolar; öte yandan manzaralar, çeşitli yolculuk görüntüleri, aktüalitelere örnek oluşturdu. Pekala! Gerçekleri haykırmaktan korkmamak gerekir: bu basit ürünlerde dahi sanatsal özellikler baskındır. Bu mizahi ya da dramatik sahnelerin tümü karakter çizmeye, toplumda cesaret, sadakat, fedakarlık vb...duyguların geliştirilmesine katkıda bulunmamakta mıdır ? Ve bunları üretmek için öncelikle hayalinizde canlandırmanız gerekmekte midir ? Sahneleri yaratmak, uygun karakterleri biraraya getirmek, mise en scène'le de birleştiği ve çeşitli bölüm ve olayların birbirini izlediği de düşünülürse, bir düşünce gücü ve zeka ürünü değil midir ? Bu senaryoların herbiri gerçek bir roman ya da bir tiyatro oyunu oluşturmamakta mıdır ? Manzara, yolculuk görüntüleri ve aktüalitelere sözkonusu olduğunda bile, operatörün cihazını belli bir noktaya yerleştirmesi, manzarayı seçmesi, ışığın etkilerini ve çevre düzenlemesini, kadrajı değerlendirmesi, kısaca, yaratacağı ürüne yön vermesi ve kişiliğini ortaya koyması gerekmekte midir ? Ve rötuş yaparken, filmi gösterim için düzenlerken, düşünce katılmamakta mıdır ? Sahnelerin en basit haliyle düzenlenmesinde gözü rahatsız edecek görüntüleri yumuşatmak bir zeka ürünü değil midir ? Filmin yapımında çok önemli etkenler olan, ışığın, cihazın, kimyasal süreçlerin rolü ne olursa olsun, hiç kuşkusuz, yaratıya yön veren düşünce, zevk, duygu ağır basmaktadır.

Zaten her sanatta, sanatçının, o olmadan eserini gerçekleştiremeyeceği bir araç yok mudur ? Müzisyenin bir enstrümana, ressamın fırçaya, heykeltıraşın yontma bıçağına ihtiyacı yok mudur ? Bu andan itibaren, neden sinema, eserlerin yaratılmasında bir cihaz, ışık ve kimyasal işlemlere gerek duyulduğu için diğer sanatlardan ayrı tutulmak isteniyor ?



Operatörün kişiliğine gelince, bu konuda söylenenlere karşın, her filmde ortaya çıkmaktadır ve şu ya da bu ünlü yapımcularımız arasında, çoğunluğu gerçek sanatçılar olan operatörlerin yapıtlarını görmek hiç de zor değildir. Ve soruna başka bir açıdan bakarsak, senaryo yazmak, roman ya da tiyatro oyunu yazmak gibi düşünce ürünü değil midir? Bunları yorumlayanlar çoğunlukla değerli oyuncular değil midir ? Dekor yapan, sahneye koyanlar sanatçı değil midir ?

Pantomim bir sanat değil midir ? Bir sinema eseri sahneden farklı bir şey midir ? Bir eserin sanat, yani düşünce ürünü olarak kabul edilmesi için, en büyük eserlerin tüm üstün değerlerini biraraya getirmesi gerekseydi, çok sayıda sanat eseri ve sanatçı olmayacaktı. Ancak neyse ki, böyle değil. Yasanın kendisi, hemen hemen tüm ülkelerde, en büyük ressamın tablolarından, gazetelerdeki en küçük resme kadar koruma altına almıyor mu ? Sinemacılarımızın senaryoları gazetelerdeki küçük resimlerle karşılaştırılmaz mı ? Büyük heykeltıraşların eserleri herhangi birinin yaptığı küçük heykelticiklerle aynı düzeyde korunmuyor mu ?

Sanat basitçe ortaya koyulduysa, bu onun sanat eseri olmamasını gerektirmez ve üretimden sergilemeye geçmek için herhangi bir araca gereksinim duyuluyorsa, bu sinemaya özgü bir şey değildir. Ve sonuç olarak, yüksek sesle haykırabiliriz ki, sinema bir sanattır ve bu durumda sanat yapıtlarını kapsayan tüm koruma yöntemleri sinemanın hakkıdır.

Bu görüşler, mahkemelerin tutumuna rağmen, iyi niyetli olanların dikkatini çekmekte geç kalmadı. Böylece, bundan iki yıl önce, 13 Kasım 1908'de, Berlin'de, 9 Eylül 1886 tarihli Berlin Anlaşması'nı yeniden gözden geçirmek amacıyla bir anlaşma imzalandı. Ek madde, ek protokol, 4 Mayıs 1896 Paris Deklarasyonu ve bu anlaşmanın 14. maddesi, "diğer edebi, bilimsel ya da sanat eserlerinin yaratıcıları, eserlerinin sinema aracılığıyla çoğaltılma ve yorumlanmasına yetki verme hakkına sahiptir" diye imzalanmışken bugün, Anlaşmaya taraf olan ülkeler, aynı maddeyi "edebi, sanatsal eserler, kayıt cihazıyla alınan görüntüler ve filme alınan olayların birleştirilmesi sırasında, yaratıcının esere kişisel ve özgün nitelikler kazandırması durumunda sinema yapımları korunacaktır" şeklinde değiştirmiştir.

Bundan başka:

“Eser sahibi hakları saklı kalmak kaydıyla, edebi, bilimsel ya da sanatsal bir eserin sinema aracılığıyla yapılan röprodüksiyonu orijinal eser gibi korunacaktır”.

İmzalayan ülkelerce yasa olarak onanan Anlaşma, Belçika’da da, 29 Nisan 1910’da Parlamento ve 6 Mayıs 1910’da Senato tarafından kabul edilmiştir. Söze başlarken de belirttiğim gibi, Belçika’da, Anlaşma metnine dayanarak yürürlüğe koyulan yasa, “Moniteur”ün 22-23 Ağustos 1910 tarihli sayısında yayımlanmıştır. Aynı anlaşmadan yola çıkılarak Fransa’da hazırlanan yasa ise, Eylül 1910’da yayımlanmıştır.

Bugünden itibaren, sonuç olarak, sinemanın resmi makamlarca bir sanat olarak kabul edildiği ve korunduğunu görmekten mutlu olabiliriz. Gerçekten siz de farketmişsinizdir, başlarken en önemlilerini belirttiğimiz, sinema muhaliflerinin değerlendirdiği görüşlerin kuşkusuz etkisinde kalarak, Berlin Anlaşmasını hazırlayanlar metne bazı kısıtlamalar getirmeye kendilerini mecbur hissetmişler ve açıkça, “edebi ve sanatsal eserler gibi sinema yapımları da korunmalıdır” diye belirtmek ve buna dayanmak yerine, “kayıt cihazıyla alınan görüntüler ve filme alınan olayların birleştirilmesi sırasında, yaratıcının esere kişisel ve özgün nitelik kazandıracığı sinema yapımları korunacaktır” sözleri eklenmiştir.

Bu kısıtlama iki açıdan çok talihsizdir çünkü, ya bir yasa metninden çıkarılması gereken söz kalabalığıdır ya da sinema eserleri arasında bir ayırım yaratmaktadır ve belirlenen her sahnede, sinema muhaliflerinin öne sürdüğü görüşleri yeniden ortaya koymaya olanak tanıyarak mahkemelerin görüşlerinin çelişmesine meydan verecektir çünkü sanatsal değer belirlenmesi yargıçlara bırakılacaktır; ki bu da her zaman kaçınmanın yollarını aradığımız ciddi bir tehlikedir.

Gerçekten de, sahne düzenlemesinin ve olayları birleştirmenin esere kişilik ve özgünlük kazandırdığını söylemek; sanat eseri yaratıldığı anlamına gelmektedir. Bir sanat eseri, ancak, kişisel özellikler ve özgün nitelik taşıması koşuluyla sanat eseridir. Ve sonuç olarak, sinema eserlerinin kişisel özellikler ve özgün nitelikler

taşıması durumunda sinema eseri olarak korunacağını söylemek başka bir deyişle, sinema sanatı, sanat olduğu zaman korunacaktır demektir.

Metinde, bir sonraki paragrafta, sinema ve diğer sanatlar arasında ortaya koyulan ayırım daha da üzücüdür. Anlaşmayı hazırlayanlar, edebi, sanatsal ya da bilimsel bir eserin sinematograf aracılığıyla yeniden yorumlanması orijinal eser olarak korunacaktır diye belirtmektedir. Aynı şekilde, sinematografik eserler, kişilikten ve özgünlükten yoksun olarak da algılanabilecektir. Bu andan itibaren, sinema yapımları, yasa tarafından belirlenen özgünlük ve kişisellik koşullarını yargıçların açıkça kavrayamaması riskini taşımaktadır ve tüm koruma hakları reddedilecektir.

Zaten neden, çok fazla sanatsal yönü olmayan küçük bir resim, küçük bir şarkı ve gazete makalesi yasayla korunurken- birçoğuna katılmakla birlikte- sinema basit düşünce ürünü olma bahanesiyle korumanın dışında tutuluyor ?

Berlin Anlaşması raportörünün belirttiği gibi, yargıçlar tarafından yapılan uygulamalarda tehlikenin çok ciddi olmadığını söylemeyiniz. Bugüne kadar verilen kararlar, sinema alanında çok sık hata yapıldığını ve beyinlerin ne kadar önyargılı fikirlerle dolu olduğunu kanıtıyor. Sinema sanatının sırları çok az biliniyor ve bu da, bazı yargı kararlarında rastladığımız yanlış algılamalara yol açıyor.

18 Kasım 1904 tarihinde, "L'apparition de la Vierge a Bernadette" filmi konusunda Lourdes Mahkemesinde verilen bir yargıyı onayan Pau İstinaf Mahkemesi kararı bu duruma örnek oluşturmaktadır. İstinaf Mahkemesi, kararını "dramatik eserden kişilerin oyunu ve konuşmalarıyla gerçek ya da kurmaca bir sahnedeki sunumları anlaşılmalıdır" diye ilan ederek büyük bir hata yapmıştır; dramatik bir eserde konuşan ve hareket eden insanların olması beklenirken dans ya da mimikli bir eser olabileceği unutulmuştur.

Diğer yandan da, sinema alanındaki bilgisizliğin ne kadar büyük olduğunu göstermektedir. Aynı kararlar, biraraya getirilen ve tasarlanan planların sanatsal bir özellik oluşturabileceği; sinema projeksiyonlarında hareketin, yaratıcı ya da yorumcuya değil; özel bir makinaya bağlı olduğu iddia edilmiştir. Bu araç yardımıyla, hareket sağlanmakta; planların kesintisiz olarak ardarda objektifin

önünden geçmesi ve ekrana gelmesi optik yanılsamaya neden olmaktadır. İşte, deneyimli yargıçların belirttiği, sinemada hareketle ilgili bu olağanüstü durum, gösterilen kişi ya da araçlardan değil; projeksiyon aletinden ve optik yanılsamadan kaynaklanmaktadır.

Böylece, “La Tosca” yı yorumlayan Comédie Française’in oyuncularını Le Bargy ve Sorel’i gördüğümüz zaman, hareketleri, ölçülü ve zarif jestlerini belirleyen, sahne düzenini hazırlayan, dekorları kuran kayıt cihazı ya da projeksiyon aletidir. Sanki tüm bu sahneler üzerinde, yaratıcı ve oyuncu hiç çalışmamış, hiç tekrar yapmamış ve tiyatro oyunlarında olduğu gibi oynamamıştır. Böyle hatalardan sakınmak gerekmektedir. Benzer kararların alınması, yüce adaletin yerini bulması için engellenmelidir. Ve bu nedenle, Berlin Anlaşması’nın, sinema yapımlarının sanatsal özelliklerini belirleyen tanımları sözkonusu olduğunda büyük üzüntü duyuyoruz. Her defasında, sahneleri görüntülemeye yarayan cihazın ya da sunulan olayların biraraya getirilmesinin esere özgün ya da kişisel özellikler katması konusundaki değerlendirme, yargıçlara bırakılmıştır. Bu da, yargıçların az önce değinilen yanılığa düşmesi için ortam hazırlamaktadır.

Öte yandan, yukarıdaki kısıtlamalar, fotoğraf eserleri konusunda yaşanan tartışmalara, “bu anlaşma fotoğraf ve benzeri koşullarda üretilen sanat eserlerine uygulanmaktadır” diye açıkça belirtilen Berlin Anlaşması’nın 3. maddesiyle son verme yollarını ararken daha da haksız görünmektedir. Neden sinema için aynı şey yapılmadı ? Bu gözlemlerin yanısıra, yaratıcı ve yorumcuları sahtekarlıklara karşı koruyarak sinematografik eserlere uygulanmasını sağlayan yeni Berlin Anlaşması sayesinde kaydedilen büyük aşamalara hiç kimse bizden fazla sevinemez. Bundan başka, ki zaten bu da çok büyük bir aşamadır, diğer sanatlardan sinemaya yapılan uyarlamalar, sözkonusu bu eserlerden bağımsız olarak, orijinal eser niteliğiyle korunacaktır.

Son olarak, ileri görüşlü bir yaklaşımla, bu konudaki bilimsel ilerlemeler oldukça hızlı gelişmektedir ve sinema bunun en çarpıcı kanıtıdır. Anlaşma, bu andan itibaren, tüm sinema yapımları ve sinema yoluyla yapılan uyarlamaları koruma altına

alındığını ilan etmiştir. Ayrıca, Berlin Anlaşması'nın, sinematografik eserlerle birlikte sanat, edebiyat ve bilimsel eserlerin yaratıcılarını da sinema aracılığıyla sahteciliğe karşı koruyan maddesi için de sevinmeliyiz. Sinemanın kendisi için çok istenen hakların, diğerleri içinde benimsenmesini istemek doğru bir yaklaşımdır ve kendisine saygısı olan hiçbir sinemacı bu haklı önleme karşı çıkmayacaktır.

İşte, sinemayla ilgili eser sahibi haklarında son durum budur. Şimdi, siz de biliyorsunuz ve aynı zamanda, siz de Berlin Anlaşması'yla kaydedilen büyük ilerlemeleri benim gibi değerlendirebilirsiniz. Yakın bir gelecekte, yalnız sinema konusunda yeterince aydınlanmamış düşüncelerin kalmasını isteyeceği gereksiz ve tehlikeli kısıtlamaları, anlaşma metninden çıkartma isteğini dile getirmek konusunda benimle hem fikir olduğunuzu gördüm.

Size bu dileği onaylamanızı öneriyorum:

2-6 Eylül arasında Brüksel'de toplanan I. Uluslararası Sinema Kongresi, 13 Kasım 1908 tarihli Berlin Anlaşması'nın tüm kararlarını memnuniyetle karşılayarak, adı geçen anlaşmanın 14. maddesinin ikinci paragrafındaki sözcüklerin değiştirilmesi isteğini dile getirmektedir. "Kayıt cihazı aracılığıyla ya da sunulan olayların birleştirilmesiyle, yaratıcı eserine kişisel özellikler ve özgünlük kazandıracaktır". Bu çok açık ve basit olarak şu biçimde yazılmalıdır: "sinema yapımları edebi ve sanatsal eserler gibi korunmalıdır."

Charles Havermans'ın bu raporu hararetle alkışlanmış, başarılı avukat tarafından dile getirilen değişiklik isteği, kongrede oybirliğiyle kabul edilmiştir.

## KAYNAKLAR

### KİTAPLAR

- 50 Ans d'Archives du Film 1938-1988**, (1988), FIAF (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) Yayını, Paris
- A Handbook For Film Archive**, (1991), FIAF (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) Yayını
- Audiovisual Archives: A Practical Reader**, (1999), General Information Programme and UNISIST, UNESCO, Paris
- BAZIN, André (1999), **Qu'est-ce que le cinéma**, Les Editions du Cerf, Paris
- CERAM, C.W. **Archaeology of the Cinema**, (Library of Congress First Edition), New York Harcourt, Brace&World, INC.
- Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, (1986), İletişim Yayınları, cilt: VI
- Curriculum Development for the Training of Personel in Moving Images and Recorded Sound Archive**, (1990), UNESCO Yayını
- EDMONDSON, Ray (1988), **A Philosophy of Audiovisual Archiving**, General Information Programme and UNISIST, UNESCO, Paris
- Handling, Storage and Transport of Nitrate Film**, (1991), FIAF (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) Yayını
- La Gestion des Documents Audiovisuels**, (1996), Archives National du Canada, Ottawa
- MITRY, Jean (1967), **Histoire du Cinéma 1 (1895-1914)**, Editions Universitaires, Paris
- OLMETA, Patrick (2000), **La cinémathèque Française de 1936 à Nos Jours**, CNRS Editions, Paris
- REFİĞ, Halit (1971), **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, İstanbul
- REILLY, James M. (1993), **IPI Storage Guide for Acetate Film**, Image Permanence Institute Yayını, Rochester
- SADOUL, Georges (1949), **Histoire d'un Art le Cinéma**, Flammarion, Paris
- SADOUL, Georges (1949), **Histoire du Cinéma Mondial**, Flammarion, Paris



SADOUL, Georges (1949), **Histoire Générale du Cinéma les Pionniers du Cinéma (De Méliès à Pathé) 1897-1909**, Flammarion, Paris

**this film is DANGEROUS**, (2002), FIAF (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) Yayını, Londra

TÜRK, İbrahim (2001), **Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, Kabcacı Yayınevi, İstanbul

## MAKALELER

(2002), "A Calender of Fim Fires", **this film is DANGEROUS**, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu Yayını, Londra

(1996), "Gaumont et Pathé Deux Sociétés Centenaires à la Recherche de Leur Patrimoine", **CNC Info Dossier Spécial Patrimoine 259**, Paris

"Sami Şekeroğlu ile Sinema-Televizyon Enstitüsü Üzerine Bir Söyleşi" (1996), **Sanat Çevresi**, sayı: 213-214, İstanbul

**ARCHIVES**, Eylül/ Ekim 86, Institut Jean Vigo, Cinémathèque de Toulouse, Paris

BAŞOĞLU, Tamer, Prof. (1996) "İkisi Beraberdır Ayıramazsınız", **Sanat Çevresi**, sayı: 213-214, İstanbul

BIGOURDAN, Jean-Louis (2002), "From the Nitrate Experience to New Film Preservation Strategies", (2002) , **this film is DANGEROUS**, FIAF (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) Yayını, Londra

BOLIO, Ivan Trujillo (1995), "**FIAF in the 21<sup>st</sup> Century**", Journal of Film & Culture, Paris

De KUYPER, Eric (1999) "La mémoire des archives", **Journal of Film Preservation**, sayı:58/59, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu Yayını, Paris

ERKSAN, Metin (1996) "Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi Tarihi", **Sanat Çevresi**, sayı: 213-214, İstanbul

EVREN, Burçak (2003), "Sami Şekeroğlu", **Antrakt**, Leya Yayınları, sayı: 70, İstanbul

GEVGİLİLİ, Ali (1966) "Çağdaş Sinema Karşısında Türk Sineması", **Yeni Sinema**, sayı 3, İstanbul

GIANVITO, John (1999), "Film Quaterly", University of California Press, A.B.D

- GRIMM, Charles (2001), "Buckey", "A History of Early Nitrate Testing and Storage, 1910-1945", **Journal of the Association of Moving Image Archivists**, Fall A.B.D
- HENSON, Bruce (1997), "Iris Barry: American Film Archive Pioneer", **The Katharina Sharp Reiew 4**, A.B.D
- JOHNSEN, Jesper Strub (2000), "the vinegar syndrom attacks "The Haunted Place" choosing a preventive conservation strategy at the Danish Film Institute/Film Archive", **JTS 2000**, Paris
- KAKINÇ, Tarık (1966), "Türk Sinemasının Boyutları", **Yeni Sinema**, sayı 3, İstanbul
- KUTLAR, Onat (1967), "Ulusal Türk Sineması için Alan Araştırmaları 1: Giriş", **Yeni Sinema**, sayı:10-11, İstanbul
- ÖZÖN, Nijat (1968), "Türk Sinemasının Sorunları" **Yeni Sinema**, Türk Sineması Özel Sayısı, İstanbul
- ÖZÖN, Nijat (2 Aralık 1969), "Sinematek Yol Ayrımında", **Devrim**, İstanbul
- ÖZÖN, Nijat (1966), "Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış", **Yeni Sinema**, sayı 3, İstanbul
- ROBLEY, Les Paul (Haziran 1996), "Attack of the vinegar syndrom: An in-depth examination of the insidious virus that is eating away at America's cinematic heritage" **American Cinematographer**, A.B.D
- SCOGNAMILLO, Giovanni (1996), **Yeşilçam'dan Önce Yeşilçam'dan Sonra**, Antarkt Sinema Kitapları, Leya Yayıncılık, İstanbul
- SELÇUK, İlhan (2 Nisan 1964), "Kulüp Sinema 7", **Cumhuriyet Gazetesi**,
- ŞEKEROĞLU Sami (1965), "İleriye Doğru", **Film**, Kulüp Sinema 7 Yayınları, sayı 2-3, İstanbul
- ŞEKEROĞLU, Sami (1968), 'Doğru, Namuslu, Gerçek ve İleri...' Olmak, **Ulusal Sinema**, sayı 3-4, Türk Film Arşivi Yayını, İstanbul
- ŞEKEROĞLU, Sami (1971), **Film**, Türk Film Arşivi Yayını, sayı 2, 1971, İstanbul
- ŞEKEROĞLU, Sami Prof. (2000), "La Mettica di Fuoco Oltre il Continente Balcani", **La Bienali di Venezia**, Venedik

ŞEKEROĞLU, Sami, Prof.(2002), "I am opening the 2<sup>nd</sup> gathering year of the 4<sup>th</sup> Quarter of the Parliament!..." : A Nitrate Memory, **this film is DANGEROUS**, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu Yayını, Londra

SMITHER, Roger (2002), "Henri Langlois and Nitrate, Before and After 1959, **this film is DANGEROUS**, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (FIAPF) Yayını, Londra

SZCZEPONOWSKA, Hanna- WILSON, Wayne (2000), "Permanency of Rephotographic Images on Polyester Film", **Journal of American Institute for Preservation**, 39, A.B.D

TOKATLI Erdoğan (1959), "Can Çekişen Türk Film Endüstrisi Yanarak Öldü", **Pazar Postası**, 26 Temmuz İstanbul

ÜN, Memduh (1996), "Film Arşivinin Önemi", **Sanat Çevresi**, sayı: 213-214, İstanbul

WALSH, David (2000), "Cold storage using the FICA apparatus", **JTS 2000**, Paris

## **BİLDİRİLER**

Bertrand LAVEDRINE, Renaud Duverne- LEROY Martin, AUBERT Michelle - COT Jean-Louis Cot- RAINDEY Benoit "Analyse statistique de l'art de conservation d'une collection de films sur support en triacetate de cellulose" (Mart 2000'de Paris'te gerçekleşen Joint Technical Symposium'da (JTS) sunulan bildiri)

KULA Sam (1980), "History and Organization of Moving Image Archives", (International Council of Archives (ICA / Uluslararası Arşivler Konseyi) bünyesinde Londra'da gerçekleştirilen kongrede sunulan adlı bildiri)

ŞEKEROĞLU, Sami, "Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasına Bir Bakış", (II. Uluslararası Sinema Günleri, "Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasına Genel Bir Bakış Konferansı Bildirisi, Nisan 1990, İzmir)

ŞEKEROĞLU, Sami, "Örgün ve Yaygın Eğitim" (TC Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü Türk Sinema Kurultayı Bildiriler, Mayıs 1990, İstanbul)

## RAPORLAR

(1979) **Le cinema et l'Etat**, Avrupa Konseyi, Kültür ve Eğitim Komisyonu raporları, Strazburg, (Mayıs 1995) **“La conservation du patrimoine canadien sur film et support magnétique”** / “Film ve manyetik bantlara kayıtlı mirasın korunması” (Kanada Ulusal Film Ofisi temsilcisi Ed Zwaneveld, Kanada Ulusal Arşivi temsilcileri Roger Easton ve William O’Farrell, Radio-Canada kurumu temsilcisi Tom Cavanagh tarafından hazırlanan rapor), (1995) **“Patrimoine en Péril”** / “Tehlikedeki Miras” (Sinemanın 100. yılı kutlamaları kapsamında, Kanada Ulusal Film Arşivi bünyesinde oluşturulan çalışma grubunun sinematografik mirasın kurtarılması için oluşturulacak stratejileri ele aldığı rapor), (1995) **Etude Internationale des Archives de la FIAF** (Sinemanın 100. yılı nedeniyle FIAF üyesi arşivlere gönderilen anket sonuçlarının derlendiği rapor), (1996) **Now What?** (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu FIAF’ın İsrail’de düzenlediği “The right’s thing” adlı sempozyumun raporları, PIASKOWSKI, Nathalie (1996), **“Conception des producteurs quant au role des cinémathèques”** / Sinematekler karşısında yapımcıların tutumu (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu FIAF’ın İsrail’de düzenlediği “The right’s thing” adlı sempozyumun raporlarından), (2000) **Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı, Fikri Haklar Özel İhtisas Komisyonu**, Devlet Planlama Teşkilatı, Ankara, (1995), **Communication de la Commission au Conseil, au Parlement Européen, au Comité Economique et Social et au Comité de Region concernant certains aspects juridiques lies aux oeuvres cinématographiques et aux oeuvres audiovisuelles**, Avrupa Birliği Komisyonları, Brüksel, 26.09.2001, COM (2001) 534 final, (2002) **“Aperçu Historique et Dépôt Légal”** / “Tarihsel Yaklaşım: Yasal Derleme ve Sinema” (Fransa Ulusal Sinema Merkezi CNC’nin Yasal Derleme konusuyla ilgili raporları)

## GAZETELER

(22 Temmuz 1959), **Cumhuriyet Gazetesi**

(20,21, 22, 23, 24 Temmuz 1959), **Milliyet Gazetesi**

(22 Temmuz 1959), **Hürriyet Gazetesi**

(20 Temmuz 1959), **Akşam Gazetesi**

(22 Şubat 1968), **Cumhuriyet Gazetesi**

(2 Haziran 1988), **Humanité Gazetesi**

FIAF'ın 50. kuruluş yıldönümü nedeniyle 1988 yılında hazırlanan Basın Dosyası

## KATALOGLAR

(1935) “**Louis Lumière’e Saygı**” (Paris Belediyesi’nin düzenlediği etkinlik kapsamında Belediye Başkanı Georges Contenot’unun 15 Haziran 1935’te Louis Lumière onuruna verdiği resepsiyonda nedeniyle hazırlanan katalog), (1964) **FIAF Yılıhğı**, (1965) **Méliès** (Sinemanın 70. yılı nedeniyle “Les Amis de Georges Méliès” (Méliès Dostları) tarafından Fransız Dışişleri Bakanlığı’nın katkılarıyla hazırlanan katalog), (1988) **Cinéma theque Royale** (Belçika Film Arşivi’nin 50. kuruluş yıldönümü nedeniyle basılan tanıtım kataloğu), (1997) **Film and Video Archive Handbook, Imperial War Museum** (Arşivin tarihçesi ve etkinliklerini ele alan tanıtım kataloğu),

## GÖRSEL BELGELER

(1996) ŞEKEROĞLU Sami Prof. “**Osman Seden**”, Türk Sinema Tarihi Belgeseli, 20 Bölüm

(1996) ŞEKEROĞLU Sami Prof. “**Sinematograf Türkiye’de**”, Türk Sinema Tarihi Belgeseli, 20 Bölüm

## RÖPORTAJLAR

(19.01.2004), İlhan ARAKON

(21.01.2004), Halit REFIĞ

## İNTERNET SİTELERİ

<http://www.cinema-francais.net/2812.html>

<http://www.sdv.fr.judaisme/perso/akahn.htm>

<http://www.fiafnet.org/fr/whatis.cfm>,

<http://www.fiafnet.org/fr/commissions/>,

[http://www.fiafnet.org/fr/commissions/com\\_tech\\_intro.cfm](http://www.fiafnet.org/fr/commissions/com_tech_intro.cfm),

[http://www.fiafnet.org/fr/commissions/com\\_cat\\_intro\\_cfm](http://www.fiafnet.org/fr/commissions/com_cat_intro_cfm),

[http://www.fiafnet.org/fr/commissions/com\\_cat\\_prog\\_intro.cfm](http://www.fiafnet.org/fr/commissions/com_cat_prog_intro.cfm),

<http://www.fiafnet.org/fr/members/join.cfm>,

[http://www.fiafnet.org/fr/members/cat\\_affiliation.cfm](http://www.fiafnet.org/fr/members/cat_affiliation.cfm)

<http://www.kodak.com/US/en/motion/support/technical/storage2.shtml>

<http://www.cinetecamilano.it/appunti.html>

<http://www.wipo.int>

<http://wipo.int/clea/docs/en/wo/wo024en.html>

<http://www.wipo.int/treaties/ip/berne01-fr.html>

<http://www.culture.coe.fr/infocentre/txt/fr/cltconv.html>

[http://www.unesco.org/culture/laws/cinema/html\\_fr/page1.html](http://www.unesco.org/culture/laws/cinema/html_fr/page1.html)

<http://www.efp-online.com/html/members.html>

<http://kultur.gov.tr>



## ÖZGEÇMİŞ

1968 İstanbul doğumlu. Orta öğrenimini Sainte Pulchérie Fransız Kız Ortaokulu ve Saint Michel Fransız Lisesi'nde tamamladı. 1992 yılında, İ.Ü Edebiyat Fakültesi Fransız Dili Eğitimi bölümünde yüksek öğrenimine başladı. 1996 yılında mezun oldu. Aynı yıl kazandığı İ.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı yüksek lisans programını 1999 yılında tamamladı. 1999'da M.S.GSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Televizyon Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik öğrenimine başladı. 2000 yılından bu yana, M.S.GSÜ Sinema Televizyon Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

