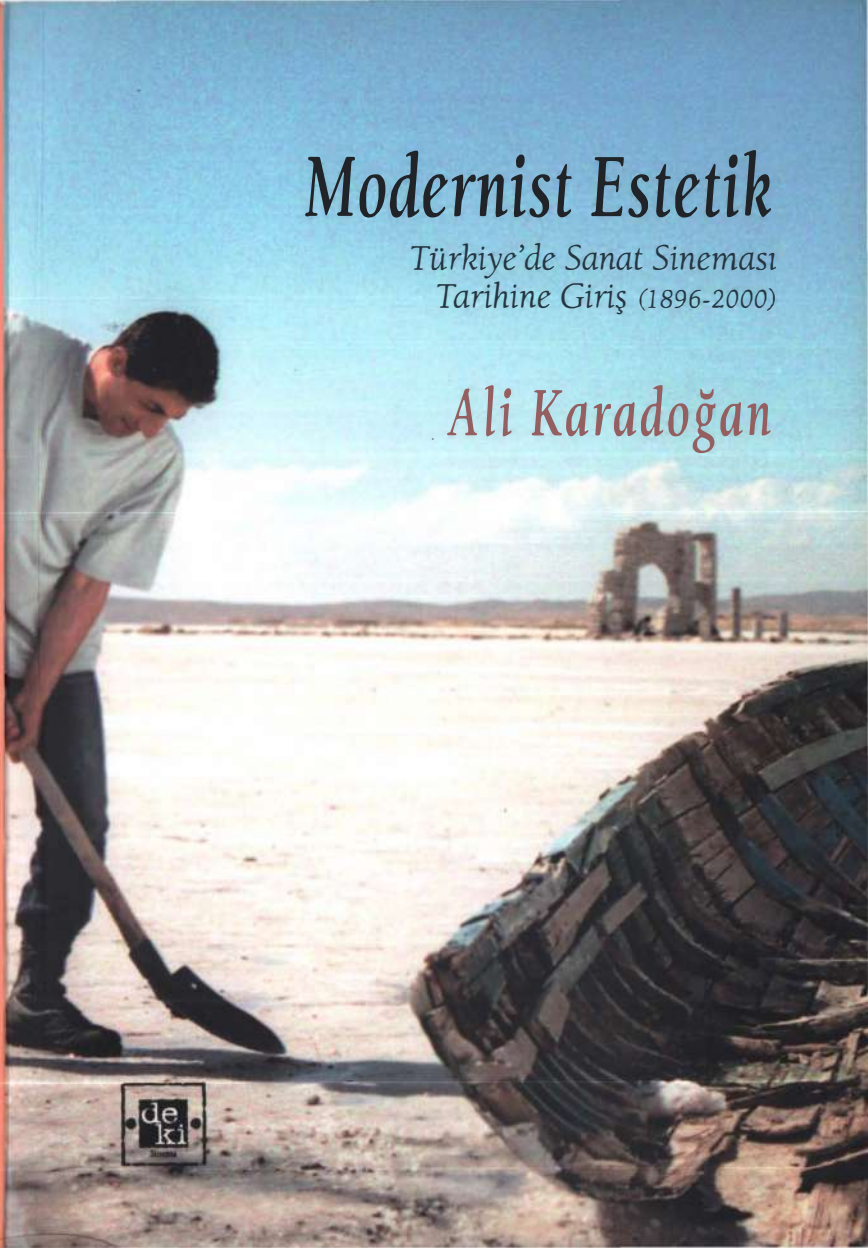
Modernist Estetik

Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)

Ali Karadoğan



Ali Karadoğan

Modernist Estetik

Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş

deki

Ali Karadoğan, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun oldu. Aynı üniversiteye bağlı Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisans ve doktoraya yaptı. Şu anda aynı üniversiteye bağlı İletişim Fakültesi'nde çalışmakta, *Senaryo*, *Türk Sineması* ve *Sanat Sineması* dersleri vermektedir. *Bir Sinemanın ve Sinemacının Serüveni: Halit Refiğ* (2003), *Bir Yüzün İki Hali: Tarık Akan* (2005), *Yoksul: Zeki Ökten* (Dipnot, 2007), *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine* (De Ki, 2016) adlı dört derleme kitap hazırladı. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarim Üzerine*'nin (Metis, 2005) yazarlarından biri olan Karadoğan'ın; ayrıca, *Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik Yapı* (Phoenix, 2005), *Sinemada Son Adam: Makinist-Ankara Sinemaları Tarihi* (Burçak Evren'le birlikte, 2008), *Senaryo ve Anlatı: Anahtar Kavramlar* (De Ki, 2016) adlı kitapları bulunmaktadır.

82

Modernist Estetik
Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş
(1896-2000)
Ali Karadoğan

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2018.
© Ali Karadoğan, 2018

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Grafik Uygulama: André Ubrick
Kapak Uygulama: André Ubrick
Kapak Fotoğrafı: Çamur (Derviş Zaim, 2003), Mustafa Uğurlu

Birinci Baskı: Şubat 2018
ISBN: 978-9944-492-82-9

Baskı: Tarcan Matbaası (0 312 384 3435)

Fotoğraflar:
Aşağıdaki fotoğraflar Ağah Özgüç'ün hazırladığı "80. Yılında Türk Sineması 1914-1994: Turkish Cinema at the 80th Anniversary". Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995, kitabından alınmıştır.

Leblebici Horhor (Muhsin Ertuğrul, 1923) s. 9
Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri (Alp Zeki Heper, 1966). Halil Türkmen & Mine Cezzar, s. 61
Kanun Namına (Lütfi Ömer Akad, 1952). Ayhan Işık&Gülistan Güzey. s. 62
Yılmaz Ali (Faruk Kenç, 1941) Suavi Tedü & Nevzat Okçugil. s. 143
Arkadaş (Yılmaz Güney, 1974). Yılmaz Güney & Kerim Afşar. s. 144
Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz, 1985). Müjde Ar & Yılmaz Zafer. s. 255

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. İlkyerleşim Mahallesi,
Elele Sitesi, 1989 Sokak, No: 8 BATIKENT/ANKARA
Tel-Faks: + 90 312 386 2758
bilgi@deki.com.tr ■ www.deki.com.tr

Ali Karadoğan

Modernist Estetik

Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş
(1896-2000)

deki
Sinema

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ: FARKLI OLANIN SÜREKLİLİĞİ 1

BİRİNCİ KISIM | MİMETİK ÖNCESİ DÖNEM (1896-1940) –**Mutlak Temsil Olarak Anlatı** 9

1. Sponeck'ten Sinemaya –Ayastefanos'un Hayaleti 11
2. Yerli Yapımcılık, İlk Paradigma Değişimi –Muhsin Ertuğrul ve Sinema 27

İKİNCİ KISIM | MİMETİK DÖNEM (1940-1960) –**Nesnel Temsil Olarak Anlatı** 61

3. 40'lar: Yerli Filmcilik Olarak Ulusal Sinema İnşası 63
4. 50'ler: Yeşilçam'ın Kuruluşu ve Modernizm Olasılığının Bastırılışı 81
   a. Herkesin Başından Geçebilecek Bir Hikâye Olarak Modernizm: ***Kanun Namına*** 115
   b. Bağımsız Sinema Sanatı'na Giden Yol: ***Kamelyalı Kadın*** 119
   c. Arada Bir Dünyasını Değiştirme Düşüncesi Olarak Modernizm: ***Yalnızlar Rıhtımı*** 125

ÜÇÜNCÜ KISIM | DİEGETİK DÖNEM (1960-1980) –Öznel Temsil Olarak Anlatı 143

5. 60'lar: Öznellik ve Auteur'ün Ortaya Çıkışı 145
   a. Kararsızlık Estetiği: ***Denize İnen Sokak*** 174
   b. Geçmişle Şimdiki Zaman Arasında: ***Sevmek Seni*** 179
   c. Baskı Altında: ***Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*** 185
6. 70'ler: Politik Deneyim Olarak Modernizm 191
   a. Türkiye'de Üçüncü Sinema 198
      —*Üçüncü Sinema ve Yılmaz Güney* 209
      —*Bir Çerçeveleme Denemesi: Ali Gevgilili ve Sanat Sineması* 216
      —*Yeşilçamdışı Sinema* 224
   b. Toplumsalın Döngüsü: ***Umut*** 234
   c. Bireyin Döngüsü: ***Arkadaş*** 240
   d. Kitlelerin Döngüsü: ***Bir Gün Mutlaka, Maden, Demir Yol*** 246

DÖRDÜNCÜ KISIM | REFLEKSİF DÖNEM (1980-2000) –Kendine Gönderme Olarak Anlatı 255

7. 80'ler: Anlatının Radikalleşmesi 257

a. Yarına Kalan Bir Umut Olarak Kendi İmgesine Bakma 276

b. Anlatının Kurmaca Dünyasını İhlal: *Gökyüzü* 285

8. 90'lar: Minimalist Anlatının Olanakları 299

a. Rüya İçinde Gerçek: Ömer Kavur 309

b. Ölü Zamanların Hikâyesi: Nuri Bilge Ceylan 318

SONUÇ: SÜREKLİ OLANIN FARKLILIĞI 329

KAYNAKÇA 347

DİZİN 381

GİRİŞ: FARKLI OLANIN SÜREKLİLİĞİ

Lumière kardeşler ilk filmlerini halka açık olarak Grand Café'de gösterdiklerinde, filmi izleyenlerin, sinema perdesinden fırlayıp üzerlerine gelecekmiş gibi hissettikleri tren görüntüsü karşısında yaşadıkları, aslında sinemanın kendisinden önceki sanat dallarıyla arasındaki radikal farklılığı da ilk defa duyumsattığı an olmuştur. Gerçekliğin bu temsilinin yeni bir görsel alışkanlığı henüz yaratmış olması nedeniyle, yıpratıcı ve çarpıcı etkisi sinematografik dilin olağanlaşmasıyla birlikte temsilin, gerçekliği yerinden edeceği bir sürece yol açmıştır. 28 Aralık 1895 günü yapılan bu ilk film gösterisiyle birlikte hâlâ süregelen sinemanın temel bir karşıtlığı da ortaya konmuş oldu. Her ne kadar ilk film olarak sadece bir trenin gara gelmesini, trendeki yolcuların inmesini ve peronda bekleyenlerin de binmesini, hareketsiz bir kamerayla ve durağan bir çerçeveyle gösterse de, *Trenin Gara Gelişi* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1895) sinema tarihine yön veren iki eğilimin de izlerini bünyesinde taşıyordu: Bir yandan gerçekçiydi diğer yandan ise gerçeğin perdedeki izlenimi olarak (insanların duygularını harekete geçirme gücüne sahip) "gerçek"ten ayrıydı. Sinemanın bu ilk ve belki de "saf" hali gerçekliğin askıya alınmış bu kısa anını, tek ve kesintisiz bir çekim aracılığıyla izleyiciye ulaştırırken, anaakım sinemanın işleyişindeki temel stratejilerden biri olarak önem kazanacak olan özdeşleşme mekanizmasını da ilk defa uygulamaya sokmuş oldu. Her ne kadar kamera henüz izleyicinin bakışını yönlendirme konusunda özgün teknikler kullanmıyor olsa da, artık izleyici "perde" denen ve yeni öğrendiği bir uzamda, yeni bir gerçeklik kurgusuyla karşı karşıya kalmıştı. Bu uzamda izleyicinin bakışını çerçevenin merkezine yoğunlaştırarak, perdedeki dünyaya hapsetme kapasitesi daha sonraki anaakım sinemanın temelini oluşturdu. Henüz bir motivasyona, amaca ve üstesinden gelinecek bir zorluğa sahip kahramanı barındırmayan bu "saf" film –ki kahramanı aslında gara gelen trendir– ilerleyen

yıllarda hızla yeni anlatımsal stratejilerle beslenerek, kendisine neden-sonuç mantığının belirlediği bir öykü edindi. Neden-sonuç mantığının işlerlik kazanmasıyla belki de sinemanın bu "saf" hali, masumiyetini sonrasında hep arayacağı bir geleceğe hapsetti. Böylece sinema artık kendi doğasından kaynaklanan ve gerçeklik algımızı kameranın çerçevesiyle sınırlayan ilk evresinden, gerçeklik algımızı bilinçli olarak yönlendirmeye başladığı başka bir evreye geçti. Sinemanın bu iki evresi; yani gerçeklik algımızı doğasından kaynaklanan çerçeve ile sınırlayan evre ile gerçeklik algımızı keşfettiği yeni araçlarla bilinçli olarak, bu doğal çerçeve içinde yönlendirdiği evre, günümüzde de farklı sinema eğilimleri tarafından temsil edilmektedir. Burada temsilin gerçeklik etkisiyle, yaşanmış deneyimin etkisi arasında belirgin bir ayrılık söz konusudur. Bu ayrılığı yaratan ise sinemanın daha önceki sanatlardan çok daha etkili ve yeni bir biçimde kullandığı bir araçtı: Kurgu. Filmin insan zihnine bu ilk yansımasının yol açtığı değişim, temsille yaşanmış deneyim arasındaki ilişkinin farklılığını ortaya çıkardığı gibi bunu daha da pekiştirmiş oldu. Anaakım sinema hâlâ izleyiciyi, keşfettiği ve olağanüstü bir biçimde geliştirdiği, özdeşleşmeyi mutlak bir biçimde sağlamaya yönelik her türlü aracı kullanarak perdedeki dünyaya hapsetmeye çalışırken, bu sinemanın karşısında yer alan eğilimler, bu yönlendirici ve sınırlayıcı bakıştaki görüntünün gerçekliğinden izleyiciyi uzak tutmaya çalışır. Ancak burada günümüz sinemasının artık bu iki evrenin de dışına çıkarak başka bir noktaya geçtiğini söylemek gerekmektedir: Çerçevenin dışındaki alanı da dikkate alan ve sinemasal anlamı alandışı'nı da kullanarak kurmaya çalışan, algımızı ya da bilincimizi, çerçeve içinde temsil edilen "gerçekliğin" göstermedikleriyle de birleştirerek anlamı zihinsel olarak yaratmaya zorlayan başka bir evre. "Filmin 'dünyasının' diegetik düzeyi ile ve diegetik-olmayan ve diegetik-dışı düzeylerini birbirine bağlayan dinamikler ile bunların izleyicinin 'dünyası' ile kesişmeleri"nin (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 16) yarattığı anlamsal dünya üzerine kurulu yeni bir sinema yapma biçimi.[1] Günümüzde Türkiye'de sanat sinemasının (modern

[1] Filmi anlamak artık sadece bir yönüne odaklanmayı değil, filmin dünyası içerisinde işlerlikte olan ve etki yaratan her türlü olanağı dikkate alarak bir kavramsal çerçeve geliştirmeyi gerektirmektedir. Bu da sinema kuramını yeni olanaklarla kapsayıcı bir biçimde tanımlamayı gerekli kılmaktadır. Elsaesser & Hagener *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş* (2014) adlı kitaplarında sinema hakkında ya-

sinemanın)[2] böyle bir bakış içerisine konumlandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Sinemada farklı düzeylerde farklı biçimlerde (gerçekçilik-biçimcilik, klasik anlatı-modernist anlatı, popüler sinema-sanat sineması vb.) ortaya çıkan bu karşıtlık her ülkenin sinemasında benzer biçimlerde ancak farklılıklar da barındırarak yer almıştır.

Türkiye'de sanat sinemasının popüler sinemayla arasındaki karşıtlık hiçbir zaman bütün kurallarıyla yerleşik ve belirgin bir biçimde ortaya konmamıştır. Bu çalışmada bu kuralların yerleşik hale gelme sürecinin geçirdiği tarihsel aşamalar üzerinde durularak, Türkiye'de sinema anlatısının modernist hale gelme sürecinde hangi aşamalardan geçtiği, bu süreçte hangi eğilimlerin hangi rolleri üstlendiğine odaklanılacaktır. Bu noktada *Grand Café*'deki ilk gösteriye verilen tepkiye benzer bir tepkinin bu görüntüleri İstanbul'da izleyenlerin de hissettiklerini belirtmek sinemanın yarattığı etkiyi anlamak açısından önemlidir. Anılarında Sponeck Birahanesi'nde yapılan ilk gösteriyi seyrettiğini belirten Ercüment Ekrem Talu, o anki duygularını, "Hani ya ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip, beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti...gitti" (Özön, 1962, s. 22) sözleriyle aktarmıştır. Sinemanın bu ilk halinin yarattığı tepki korkuyla karışık bir merak duygusu olmuştur. Bu merak duygusu daha sonra klasik sinemanın kendi anlatısını üzerine inşa ettiği noktalardan biri olarak

zan kuramcıların söylediklerinden yola çıkarak sinema kuramını kavram çiftleri aracılığıyla yeniden tanımlamaya çalışırlar. "Pencere ve çerçeve" kavram çiftiyle görüntünün sınırlarının olanakları üzerinde duran yazarlar, "perde ve eşik" başlığıyla da izleyicinin dünyasından filmin dünyasına geçişi tanımlayan yaklaşımlar üzerine odaklanmışlar, "ayna ve yüz" kavramlarıyla sinemanın kendini yansıtan doğasına odaklanmışlar, "bakış ve nazar" çiftiyle 70'lerin film kuramında geliştirilen yaklaşımları ele almışlar, "ten ve dokunma" başlığında ise sinemayı, fiziksel yakınlık kavramına dayalı, daha önceki yaklaşımların "görsel rejimleri"yle karşıtlık taşıyan, ötekilerle temas mekânı olarak kavramsallaştırmışlardır. "Akustik ve mekân" başlığında ise bedenin algıdaki rolüne ve üç-boyutlu yönüne eğilerek, daha önceki kuramların odaklandığı görsel algının eksik bıraktığı bir alana, kulak aracılığıyla işitme ve ses konusuna dikkat çekerler. Gilles Deleuze'den yola çıkarak "zihin ve beden" kavram çiftiyle ifade ettikleri, beyin olarak sinema düşüncesini, görüntülerin zihinle olan ilişkisi üzerine odaklanarak ele almışlardır.

[2] "Sanat sineması", "modern sinema" ve "modernist sinema" ifadeleri, Türkiye özelinde aralarında var olan farklılıklar dışarıda bırakılarak, benzer bir anlam dünyasının bileşenleri olarak kullanılacaktır.

yerleşik hale gelmiş, bu duygunun ihlal edilmesi süreci ise başka bir sinema biçimine yol açan ögeler arasında yer almıştır. Klasik sinemanın merakı geciktirerek arttırması, hikâyesini sürekli ilerleme yasası uyarınca belli bir sona doğru geliştirmesi karşısında, modernist anlatı / sanat sineması bu ögeleri devre dışı bırakarak, dahası hikâyenin bu eski anlamını istikrarsızlaştırarak bir anlatı kurmaya çalışmıştır. Bu iki sinema arasındaki gerilim her ülkenin sinemasında –hatta sinemanın ulusaşırı biçimlerinde bile– her zaman kendini hissettirmiştir. Türkiye sineması söz konusu olduğunda da bu gerilim sinema alanında her zaman için var olmuştur. Bu çalışmada bu gerilimin sanat sineması kanadı üzerine yoğunlaşılacak ve bunun sinemasal modernizm için yarattığı olanaklar tartışılacaktır.

1955 yılında *Devir* dergisinde yayınlanan bir yazıda Türk Film Dostları Derneği'nin (TFDD) kurduğu ilk sinema kulübündeki gösteriden çıkan seyircilerle Ar sinemasından çıkanların karşılaşma anıyla ilgili anekdot, Türkiye'de sanat sinemasının kurumsallaşma sürecinde geçirdiği gelişimin temel paradoksunu da gösterir. Sinema kulübünden çıkan bir seyircinin söylediklerinden yola çıkan yazı hem bu dönemde hem de sonrasında, sanat sineması ile popüler sinema arasındaki gerilime dair bakışın net ifadelerini taşır:

> Bu gösteriden çıkanlardan bir grup eski Melek sinemasının sokağının başında Ar sinemasından çıkan büyük bir seyirci kütlesiyle karşılaştı. İçlerinden biri bu kalabalığa bakarak "Zavallılar, dedi; bunlar da sinema seyrettiklerini zannediyorlardır." Sinema kulübünden çıkan seyirci haklıydı. Zira o gece Ar'dan çıkanlar Dean Martin ile Jerry Lewis'in "Can ciğer kardeşler perili evde" [*Scared Stiff*, George Marshall, 1953] isimli ve aptallık üzerine kurulmuş, sözüm ona bir komedisini seyretmişlerdi. Kulüpte gösterilen dünyanın ilk komedi filmi, *Sulanan Bahçıvan* [*Bahçıvanın Sulanışı*, *L'Arroseur Arrosé*, Lumière, 1895] on tane Jerry Lewis'e, on tane Laurel Hardy'e bedeldi ("Nihayet: İlk", 1955, s. 34).

Sanat sineması ile bunun karşısına yerleştirilen popüler sinema arasındaki karşıtlığı ortaya koyan yazı, sinemanın sanat potansiyelini, sinema kulübü paralelinde bu karşıtlığın "sanat sineması" tarafına yerleştirir. Bu yazının aşikar hale getirdiği şeylerden biri bu dönemin seyircisinin, sinemadan sanat olması konusunda belirli bir beklentiye sahip olduğuysa;

ikincisi de sinemanın sanat olup olmadığı konusunda belirli bir uzlaşmanın henüz yerleşmediği ve sanat olma konusunda hangi kriterlerin dikkate alınacağına ilişkin belirgin bir bakışın olmadığıdır. Peki sinemanın sanat olması hangi özellikleri içermektedir, dahası bu izleyicilerin Ar sinemasından çıkanları "zavallılar" olarak nitelemesine neden olan bakış hangi sanatsal beklentiler tarafından koşullanmıştır. "On tane Jarry Lewis'e ve on tane Laurel Hardy'e bedel" olan sinema hangi sinemadır ve bunun böyle nitelenmesini haklı kılan gerekçeler var mıdır, varsa nelerdir? Türkiye'de sinemanın gelişimi dikkate alındığında bu tür tartışmaların yoğun olduğu rahatlıkla görülebilir; ancak bu tartışmalar her iki sinema yapma pratiğini kuramsallaştıran bakış açıları yerine, dağınık bir tartışmanın ulaşmayı hedef edindiği; ancak özellikleri belirsiz bir "sinema dili" üzerinden yürütülmüştür. 1950'lerde ve 60'larda bu tartışmalar Türkiye sinemasının kendine has bir dil edinmesi, Türk halkının "duyuş ve heyecanlarına", "iç dünyasına açılan bir pencere" (Refiğ, 1971, s. 10) olarak bir sinema düşüncesine nasıl ulaşılabileceği üzerinden yürütülmüş, 70'lerde kurumsallaşan Yeşilçam'ın temsil tarzının dışında bir sinema yapma tarzının mümkün olup olamayacağı noktasına yoğunlaşmış, 80'lerde "bunalım filmi" olarak tarif edilen anlatının yeni olanaklarının sinemaya dahil olduğu, kendini yansıtmanın / kendine gönderme yapmanın olanaklı hale geldiği filmler aracılığıyla tarif edilmeye çalışılmış, 90'larda ise anlatının minimalist bir nitelik kazanmasıyla başka bir çehreye bürünmüştür. Her ne üzerinde durularak yürütülürse yürütülsün, bu tartışmaların temelinde kurumsal sinemasal tarzın yarattığı katı kuralların, öykü modellerinin ve bunların temsil tarzlarının ve bu temsil tarzlarının yerinden edilmesi çabalarıyla birleşen "öyküde temsil edilen dünya ile ampirik dünya arasındaki göndergesel ilişkiyi zayıflatan anlatı manevraları"nın (Kovács, 2010, s. 257) olanaklarını kabul ettirmeye çalışması vardır. Peki bu "göndergesel ilişkiyi zayıflatan anlatı manevraları" hangi sinema pratikleriyle ortaya çıkmaktadır ve bu sinemasal pratik hangi araçları kullanmaktadır?

Sinemanın gelişimi söz konusu olduğunda sinema anlatısının modernist bir karakter edinmesinin belirli gelişim evrelerinden geçtiği görülür. Her şeyden önce bu klasik anlatının neden-sonuç ilişkisine dayalı belirli bir mantığın gelişimine yol açan ve anlatı dünyasını doğallaştıran

yapısının kırılması yoluyla gerçekleşmiş, klasik anlatının devamlılığa dayalı yapısı yerinden edilmiş, doğrusal anlatı yörüngeleri dairesel ve spiral hale gelmiştir (Kovács, 2010, s. 82). Bu açıdan David Bordwell'in (2010a), Hollywood'un klasik biçimine karşı ilk meydan okuma olarak adlandırdığı "sanat sineması"nın özelliklerini Kovács, şöyle özetler: Gereksiz olmayan olay örgüsü yapısı; tür kurallarının fazla motive etmediği ve bu nedenle de yaygın bir türle kolayca bağdaştırılamayacak bir öykü; epizodik yapı; olay örgüsünün zamansal motivasyonu olan zaman sınırlarının ortadan kaldırılması; olay örgüsünden çok karaktere yoğunlaşması; düş, anı, fantezi gibi farklı zihinsel durumların temsil edilmesi; biçemsel ve anlatısal tekniklerde özbilinçli anlatı; anlatı motivasyonununda ve kronolojide sürekli yarıkların ortaya çıkması; ertelenen ve dağınık serimlemeler; öyküyle ilişki kuran bir öznel gerçeklik; olay örgüsündeki neden-sonuç zincirinin gevşemesi; bir motivasyon olarak tesadüfün yaygın kullanımı; olay örgüsü içinde eylemden ziyade ruhsal tepkilere dikkat etme; imgelerin gerçekçi bağlantısından ziyade simgesel bağlantısının sık sık kullanılması; zamansal düzenin radikal bir biçimde yönlendirilmesi; öykünün yorumlanmasıyla ilgili arttırılan belirsizlik; anlatının açık-uçlu hale gelmesi; öyküyü çoğunlukla politik argümanlara tabi kılma; aşırı politik didaktizm; kolaj ilkesinin kullanılması; biçemin anlatıma egemen olması (Kovács, 2010, s. 64-65).

Bu özelliklere bakıldığında Türkiye'de sanat sinemasının gelişimi yukarıdaki pek çok özelliği dışarıda bırakmasına rağmen, anlatının bu pratiklerinden bazılarını anlatı yapısına dahil etmeye çalışması sürecinde gelişmiştir. Bu dahil edilme süreci Türkiye'de, Avrupa sanat sinemasının pratikleriyle örtüşecek bir biçimde gerçekleşmemiş, bu dahil etme öncelikle içeriğin farklılaşması üzerinden ortaya konmuştur. 1950'li yıllarda *Kamelyalı Kadın* (Şakir Sırmalı, 1957) filmi üzerinden yürütülen tartışmalarda anlatı yapısının biçimsel yapısı üzerinden tarif edilmeye çalışılmış, *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Ömer Akad, 1959) filminde ise içeriğin "yerliliği" üzerinden sürdürülmüştür. Bu ikili yapı 1960'lı yıllarda *toplumsal gerçekçilik* özelinde yine içeriğe vurgu yapılarak, buna karşın *Denize İnen Sokak* (Atilla Tokatlı, 1961), *Sevmek Seni* (Cengiz Tuncer, 1964), *Aşka Susayanlar* (Feyzi Tuna, 1964), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1966) gibi *soyut sanat sineması eğilimi*ndeki filmler aracılığıyla ise biçimsel özellikler üzerinden devam etmiştir. 70'lerde politik bir içeriğin alana dahil olmasıyla

sinema anlatısının modernizmi yeni bir boyut kazanmış, 1980'lerde anlatı kendi üzerine yoğunlaşarak kendini yansıtan bir nitelik edinmiş, 90'larda ise anlatı minimalizmi gerçeği yakalama konusunda biçemsel bir üslup olarak sinemasal alana dahil etmiştir. Bu çalışmada Türkiye'de sinemanın modernizminin bu gelişimi tarihsel bir süreç içerisinde ele alınmış, her tarihsel dönemin kendi özgül yanlarına odaklanılarak sanat sinemasının geçirdiği gelişim çizgisi gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada modernist Türkiye sineması, gelişimi içerisindeki farklılıkları belirginleştirmek için birbirinden ayrı dönemler içerisinde ele alınacaktır. Türkiye sanat sinemasının gelişimi her ne kadar belirli tarihsel dönemler içerisinde ele alınarak birbirinden ayrıştırılacak olsa da; bu dönemlerin iç içe geçen bir biçimde gelişim gösterdiğini, bir dönemin belirli özelliklerinin kendisinden sonraki dönemde varlığını sürdürdüğünü hatta sonra gelen dönemin bir önceki dönemde nüvelerinin zaman zaman ortaya çıktığını da belirtmek gerekmektedir. Sinemanın Osmanlı İmparatorluğu'na gelişinden 1940 yılına kadar olan dönem *Mimetik-öncesi* (bu dönem sessiz ve sesli olmak üzere iki evreye sahiptir. Sessiz evrenin 1896-1922 arasını kapsayan yıllar bu dönemin birinci aşamasını; 1922-1931 arası ise ikinci aşamasını oluşturur. İkinci evre olan sesli evre ise 1931-1940 yılları arasını kapsar); 1940 ile 1960 arasındaki dönemi *mimetik*; 1960-1980 arasındaki zaman dilimi *diegetik* ve 1980 ile 2000 yılları arasını kapsayan zaman ise *refleksif* dönem [*kendini yansıtan* (*reflexive*) / *kendine gönderme yapan* (*self-reflexive*)] olmak üzere dört genel dönem içerisinde ele alınmıştır.[3]

[3] Burada yapılan ayrım Türkiye sineması tarihine ilişkin kapsayıcı bir dönemleştirmeden ziyade konuyu analitik olarak açıklayabilmek için başvurulan ve özel olarak sanat sineması ve sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda işlevsel olduğunu düşündüğüm bir ayrımdır. Bu ayrımda sinemayı etkileyen sosyo-ekonomik faktörler, önemleri göz ardı edilmeden değerlendirmede geri itilmiş, daha çok sinemasal temsildeki değişimle birlikte anlatı yapısına dahil olan yenilikler üzerinden gidilmiştir ve sanatın kendi içsel dinamikleri göz önünde bulundurulmuştur. Bu nedenle Türkiye sinemasının geneli için kullanılabilir olup olmayacağı ancak yapılacak farklı çalışmalarla birlikte ortaya konabilecektir. Türkiye sinemasının dönemleştirilmesi konusunda bkz. (Özön, 1962; Scognamillo, 1998; Teksoy, 2005; Kuyucak Esen, 2010; Arslan, 2011); bu dönemleştirmeler ve sinema tarihi yazımı üzerine yürütülen tartışmalar için ayrıca bkz. (Işığına, 2000; Özen, 2009; Atam, 2011, s. 1-41).

Bu çalışmanın temel amacı her tarihsel dönemde modernist sinema düşüncesinin hangi argümanlarla geliştirildiğini ya da hangi argümanlara içkin olarak varsayıldığını, bu tarihsel dönemlerin sinemaya ilişkin söylemlerinden yola çıkarak ve film pratiğinin buna verdiği yanıtlar üzerinden tartışarak ortaya koymaktır. Böylece bir yandan her dönemin modernist sinemaya ilişkin bakış açısı ortaya konacak diğer yandan da bu perspektifin filmlerde nasıl karşılık bulduğu takip edilmeye çalışılacaktır Her döneme ait söylemlerin bir sonraki dönemdeki izlerinin zaman zaman azalarak zaman zaman da artarak sürdüğü göz önünde bulundurularak, Türkiye'de sanat sinemasının bir kopuş mantığından çok süreklilik üzerinden işleyen kırılmalarla (çoğunlukla da yeni bir içeriğin anlatıya dahil olması anlamında) ilerlediği iddia edilmiştir. Bu anlamıyla Türkiye'de sanat sinemasının gelişimi sinema anlatısının modernize edilmesi bağlamında, hem anlatının biçimsel olarak önceki dönemlerde benimsemediği yeni biçimlerin ortaya çıkması, hem de anlatının dışarıda bıraktığı yeni içeriklerin anlatıya dahil edilmesi anlamında ele alınacak, anlatının dışarıda bıraktığı ya da dünyasına dahil ettiği anlatı biçimleri ve temalar üzerinden tartışılacaktır.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında katkısı olan pek çok ismi anmadan geçemeyeceğim. Öncelikle *S. Ruken Öztürk*'e ve *Nejat Ulusay*'a bana verdikleri her türlü destek için; *Kurtuluş Kayalı*, *Seçil Büker* ve *Jale Özata Dirlikyapan*'a değerlendirmeleri için sonsuz teşekkürler. Ayrıca hem yazdıklarıyla benim için çok ufuk açıcı olan hem de yazdıklarımı okuyup önerdiği değişikliklerle metne katkısı olan *Umut Tümay Arslan*'a; yazmaya başlamam konusundaki inatçı emeğini hiç bir zaman unutmayacağım *Bahar Şimşek*'e; ihtiyaç duyduğum her türlü filmi bana ulaştıran *Ali Can Sekmeç'e*; erişemediğim dergiler konusunda arşivini bana cömertçe sunan *Burçak Evren*'e en derin teşekkürlerim ve sevgilerimle, hiçbir zaman unutmayacağım bir minnet borçluyum. Ayrıca kendi çalışmaları için arşiv taraması yaparken beni ilgilendiren her bilgiyi benim için de bir köşede biriktirip bana ilettiği için *Emrah Özen*'e ve metni okuyup önerilerde bulunan Tuğba Öcal'a çok teşekkürler. Son olarak tıkandığım her yerde önerileriyle bana açtığı yeni yollar bir yana, ben vazgeçtiğim halde kendisi hiç vazgeçmeyen sevgili eşim *Ruken*'e ve Suphi ile Meryem Erdal'a ne kadar teşekkür etsem, yine de borçlu kalacağımı bilerek, teşekkür ediyorum.

BİRİNCİ KISIM

MİMETİK ÖNCESİ DÖNEM (1896-1940)

–Mutlak Temsil Olarak Anlatı



Leblebici Horhor (Muhsin Ertuğrul, 1923)



Cahide Sonku
Aysel, Bataklı Damın Kızı (Muhsin Ertuğrul, 1934)

1. Sponeck'ten Sinemaya –Ayastefanos'un Hayaleti

Lumière kardeşler ilk filmlerini halka açık olarak *Grand Café*'de gösterdiklerinde, izleyicilerin, sinema perdesinden fırlayıp üzerlerine geleceğinden korktukları tren görüntüsü karşısında hissettiklerinin bir benzerini, bu görüntüleri ilk defa İstanbul'da izleyenler de hissettiler. Anılarında *Sponeck* birahanesinde yapılan ilk gösteriyi seyrettiğini belirten Ercüment Ekrem Talu'nun, "Hani ya ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip, beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti...gitti" (Özön, 1962, s. 22) sözleriyle aktardığı bu heyecan, bir yandan da sinemanın farklı coğrafya ve kültürlerde benzer tepkiler doğurabilme kabiliyetini daha ilk filmde kanıtlamıştı. Bu ilk gösteriye gelinceye kadar sinemanın İmparatorluğa girişine ön ayak olan başka olaylar ve isimler de vardı. Bunların arasında *Cinématographe* hakkında ilk bilgiyi isteyen, ama daha sonra sinemacılıkla uğraşmayan fotoğrafçı Vafiadis (Özön, s. 16) ve Lumière kardeşlerin operatörleri sayılabilir. Behzat Üsdiken ise, Jacques Rittaud-Hutinet'in Lumiere'ler üzerine yazdığı *Auguste et Louis Lumière: Correspondences 1890-1953* (1994) adlı kitaptaki bilgilerden yola çıkarak burada Vafiadis adına ve mektubuna dair bir bilgi bulunmadığını ama Diradour adlı İstanbul'da fotoğrafçılık yapan başka birinin *Cinématographe* hakkında bilgi almak için Lumière kardeşlere iki mektup yazdığını ve Lumière kardeşlerin de bu mektuplara yanıt verdiğini (ilk cevap 7 Ekim 1895 tarihli olup Louis Lumière tarafından, ikincisi ise 23 Kasım 1896 tarihli olup Auguste Lumière tarafından) hatta bir dergide *Cinématographe* hakkında yazdığı yazı için Diradour'a teşekkür ettiklerini ve bir not düşerek "Türkiye'ye sinematografı tanıtan adam: Diradour" dediklerini belirtir (Üsdiken, 1997). Mustafa Özen ise O. Diradour'un bir Osmanlı dergisine yazacağı makalede kullanmak için *Cinématographe*'ın bir fotoğrafını istemek için mektup yazdığını ve gerekli fotoğrafın da kendisine gönderildiğini belirtmektedir (2009, s. 183).

Osmanlı İmparatorluğu'nun sinematograftan resmi olarak haberdar olması ise, 17 Haziran 1896 tarihinde, Fransız vatandaşı olan Mösyö Jamin'in[1] Babıâli'ye gönderdiği bir yazıda sinematograf için gerekli olan lambanın gümrükten geçirilmesine izin verilmesini istemesiyle mümkün olur ve yetkililer bu yazıda adı geçen aletin araştırılması için bir çalışma başlatırlar.[2] Bu araştırmanın sonucu, 20 Eylül 1896'da bir raporla Sadrazam Halil Rifat Paşa'ya bildirilir. Bu raporda "sinematograf adı verilen aletin ilmi yönden insanlık için faydalı olduğu" sonucuna ulaşılmıştır (Özuyar, 2007a, s. 11-12). Bu gelişim içerisindeki asıl önemli şey ise, Lumière kardeşlerin operatörlerinden Alexandre Promio'nun İstanbul'a gelmiş ve çeşitli görüntüler çekmiş olmasıdır (Özön, 1962, s. 17-18). 1897'de 3-25 Nisan günleri arasında[3] Lumière kardeşlerin *Cinématographe*'ını kullanan ve

[1] Krş. (Özen, 2009, s. 184; Çeliktemel-Thomen, 2015, s. 74). Bu kaynaklarda isim Louis Janin olarak ifade edilir.

[2] Osmanlı İmparatorluğu'nda sinemanın ilk yıllar itibariyle daha çok seyyar bir biçimde sürdürülmesindeki önemli etkenlerden biri de elektriğin İmparatorluk sınırlarında ve özellikle İstanbul'da henüz yeterince yaygınlaşmamış olmasıdır. Bu durumun nedenlerinden biri olarak II. Abdülhamit'in korku ve endişelerinin etkili olduğu bir çok sinema tarihi anlatısında yer alır (Özön, 1962, Özuyar, 2007a, s. 21-26). Ancak elektriğin İstanbul'a gelmesinin gecikmesinde etkili olan bir diğer faktör de 1856'da yabancı havagazı şirketlerinin İmparatorlukla yaptıkları uzun vadeli tekelci anlaşmalar sonrasında şirketin, şehre elektrik gelmesi durumunda uğrayacağı zarardı. İttihat ve Terakki'nin bu anlaşmayı feshetmesinden sonra ilk elektirik üretim fabrikası 1914'te çalışmaya başlamıştır (Bozis ve Bozis, 2014, s. 73-74).

[3] Promio'nun çektiği görüntüler İnternet'te oluşturulmuş Lumiere katalogları içerisinde görülmekte ve bazıları izlenebilmektedir. Boğazda çekilmiş olan görüntü, "Panorama des rives du Bosphore" adıyla 417 nolu film olarak kataloglanmıştır. Katalogda İstanbul etiketiyle işaretlenmiş 4 film görülmektedir. Bunlar da Nijat Özön'ün 1968'de yayınladığı *Türk Sineması Kronolojisi*'ndeki film isimleriyle birebir uyuşmaktadır (1968, s. 41). Özön'ün 1962'deki *Türk Sineması Tarihi*'nde belirttiği operatörlerden Felix Mesguich, Francis Doublier, Charles Moisson ve Perrigot'nun sadece ilk üçünün isimleri burada listelenmiş operatörler arasında geçmektedir. Perrigot isimli bir operatör web sitesinde görünmemektedir. Diğer isimlerin ise İstanbul'da çektikleri görüntülere dair kayıt yoktur. Mesguich 23 film çekmiş ve daha çok Fransa ve Amerika'da bulunmuş; Doublier 3 film çekmiş ve Rusya ile İspanya'da bulunmuş; Moisson ise 48 film çekmiş ve Fransa, Almanya, İngiltere, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, İtalya ile Rusya'da bulunmuştur. Promio ise 348 film çekmiş ve Cezayir, Tunus, İngiltere, İsviçre dahil olmak üzere

"kaydırmayı" Venedik'ten sonra ikinci kez İstanbul'da gerçekleştiren Promio, Osmanlı İmparatorluğu'nda çektiği bu görüntüleri ve ülkeye girerken yaşadıklarını anlatmıştır (Özön, 1962, s. 18).[4] Sinemanın İstanbul'daki bu ilk adımlarından kısa bir süre sonra, Jean ve Bertrand isimli iki Fransız aracılığıyla saraya girdiği de Ayşe Osmanoğlu'nun *Babam Abdülhamit* adlı anı kitabından sinema tarihi anlatılarına yansımıştır. Özön'e göre bu gösterilerin tarihi 1896 sonları ya da 1897 başıdır (s. 20). İstanbul'da kamuya açık ilk film gösterisi de bu tarihler ve olaylarla bir kaç aylık bir zaman dilimini kapsayan bir dönemde gerçekleşmiştir. Pathé'nin İstanbul'daki temsilciliğini yapan Sigmund Weinberg'in halka açık ilk gösteriyi Galatasaray'daki Sponeck birahanesinde gerçekleştirdiği yaygın bir kanı olsa da farklı araştırmalar buna ilişkin bilgileri desteklememektedir. Rakım Çalapala sinemayı memlekete ilk defa "bir Fransız ressam", "didon sakallı bir fransız ressam sokmuştu" der ve sinemayı "esaslı bir ticaret işi olarak ilk ele alan ve bu işi başaran ise Weinberg'dir" diye ekler (1948, s. 4).[5] 1953'te *Yıldız Hafta-*

pek çok başka yerde de bulunmuştur. Burada ayrıca İmparatorluk sınırlarındaki başka kentlerde çekilmiş filmlerde mevcuttur. Bkz. https://catalogue-lumiere.com [Erişim Tarihi: 23 Aralık 2016].

[4] Özön'ün başka bir kaynak üzerinden alıntıladığını söylediği orijinal kaynak için bkz. (Coissac, 1925, s. 196-197).

[5] Çalapala'nın metninin olduğu *Filmlerimiz* broşüründe sayfa numaraları yer almamaktadır. Sayfa numarası "Cemiyetimizin Maksat ve Gayeleri" adlı iç kapakta başlayan metinden itibaren tarafımdan verilmiştir. "Filmlerimiz" adlı bu broşürün tarihi bazı kaynaklarda 1946 bazı kaynaklarda ise 1947 olarak geçmektedir. Ancak broşürün içerisinde bulunan "Yerli Film Yapanlar Cemiyeti San'at Mükâfatı Tevzi Gecesi"ne ilişkin ilanda yer alan gecenin yapılacağı tarih olarak 10 Eylül 1948 tarihi yer almaktadır. Ayrıca Cemiyetin yaptığı film festivalinde ödül alan film ve sanatçıların listesinin bulunduğu program bu broşürün YFYC'nin düzenlediği film festivalinden (Haziran 1948'den) sonra basıldığı sonucunu doğurmaktadır. Bu nedenle broşürün tarihinin 1948 olması daha doğru görünmektedir ve çalışma boyunca bu broşürün tarihi 1948 olarak kullanılacaktır. Broşürde "Müsabaka" başlığıyla verilen ve yapılacak yarışmanın koşullarını belirten metinde ise "bu sene içinde piyasamıza 12 yerli film arz olunacaktır. 1 Eylül 1947 tarihinden Mayıs 1948 tarihine kadar sinemalarımızda gösterilecek olan bu filmler arasında 6 muhtelif müsabaka tertip edilmiştir" denmektedir. Buradan yola çıkıldığında ise broşürün 1948 Eylül'ünden önce basıldığı söylenebilir, ancak bu "Müsabaka" adlı metinin daha önce yayınlanmış ve tekrar broşüre alınmış olma ihtimali yüksektir, çünkü Erman Şener broşürün başında yer alan "Cemiyetimizin Maksat ve Gayeleri" adlı metnin daha önce yayınlandığını, broşüre de yeniden eklendiğini belirtir.

lık Sinema Mecmuası'nda "Türk Filmciliği Dünden Bugüne (1914-1953)" yazı dizisinde Nurullah Tilgen ise, tarihi 1914'le başlatır ve sinemanın ilk defa kimin getirdiği ve ilk gösteriyi kimin yaptığı konusuyla ilgilenmez. Ancak 1956'da *Yeni Yıldız* dergisindeki "Bugüne Kadar Filmciliğimiz" adlı yazıda ise, Weinberg'in halka film gösterdiğini söyler (Tilgen, 1956, s. 12). Sinema tarihi anlatısının iskeletini bu iki kurucu metin üzerine inşa eden ve kendisinden sonrakiler için kanonik bir sinema tarihi anlatısı haline gelen Nijat Özön'ün kitabında ise, sinemayı Türkiye'ye Weinberg'in getirdiği ve halka açık ilk gösteriyi onun yaptığı ifade edilir (1962, s. 29). Burçak Evren *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam* (1995) adlı kitabında bu gösterilerin, Weinberg tarafından değil, D. Henri adlı biri tarafından yapıldığını belirtir (s. 35). Ali Özuyar'a göre de Sponeck'teki bu gösteriyi yapan kişi, Sigmund Weinberg değil, Henri'ydi. Burada gösterilen filmlerin tamamı, bir süre sonra Fevziye Kıraathanesi'nin bahçesinde de gösteriliyordu. Gösterilen filmlerin tamamı Lumière kardeşlerin dünyanın birçok yerine gönderdikleri kameramanlarının çektikleri 1 ila 1,5 dakikalık filmlerinden oluşuyordu. Tamamı Fransız yapımıydı ve gösteriyi de bir Fransız yapıyordu. Ancak gösterim aracı Lumière kardeşlerin *Cinématographe* değil, onların rekabet ettiği ABD'li mucit Edison'un "vitascope" adlı göstericisiydi (2013, s. 18). Mustafa Özen (2009) ise adı Henri olan kişinin Fransız ressam Henri Delavallée olduğunu belirtir. Aynı şekilde Yorgo Bozis ve Sula Bozis *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar* adlı kitaplarında *The Levant Herald and Eastern Express* gazetesinin 12 Aralık 1896 tarihli sayısında buradaki ilk gösteriye ilişkin tek sütunluk bir haber olduğunu ifade eder. Buna göre Sponecek'teki ilk gösteri bir gün önce, 11 Aralık 1896 tarihinde salon müdürü D. Henri tarafından gerçekleştirilmiştir (Bozis ve Bozis, 2014, s. 23; Özen, 2009; Çeliktemel-Thomen, 2016, s. 158; Özuyar, 2017, s. 32). Sponeck'ten sonra İstanbul'daki ikinci gösterim ise 11 Ocak (eski takvime göre 24 Ocak) 1897 tarihinde Petros S. Raftopulos'un işlettiği Odeon Tiyatrosu'nda yapılmıştır (Bozis ve Bozis, 2014, s. 29). Fakat sinemanın İmparatorluk sınırları içindeki bu ilk gösterilerini başkaları izlemiş olsa ve hatta filmlerin altına eski Türkçe açıklamalar ve arayazı-

Yazının başlığına bakıldığında da bu yazının Cemiyet'in kuruluş bildirgesi olduğunu varsaymak doğru görünmektedir (Şener, 1970, s. 34).

lar eklenmeye başlansa bile sinema yine de ağır bir gelişim gösteriyordu.[6] Güçlüklere karşılık zor bela gelişmeye çalışan sinema alanını yine de göz ardı etmeyen İmparatorluk, her ne kadar "ilmi yönden faydalı" bulsa da, bu alanı kontrol altında tutabilmek için, henüz tam anlamıyla bir "sinema" oluşumundan dahi söz edilemeyecek bir dönemde alanı düzenlemeye ilişkin 29 Mart 1903'te bir *Nizamname* (Memâlik-i Şâhânede Sinematograf Temâşa Ettirilmesinin Şerâit-i İmtiyâziyyesi) yayınladı[7] (Özuyar, 2007a, s. 12). Bu nizamname aracılığıyla, henüz yapım koşulları oluşmamış, yerleşik bir sinema salonu açılmamış, bir dağıtım ağı kurulmamış olsa da sinema alanını düzenleyen kurallar oluşturulmuş ve sinemanın kontrollü bir biçimde gelişmesi için hazırlıklar yapılmıştır. 1908 yılına kadar sinema daha çok kahvehanelerde, derneklerde ve tiyatrolarda seyyar bir biçimde gerçekleştirilmiştir. 30 Ocak 1908 tarihinde Stavros Papadopulos müdür, S. Weinberg ise Pathé'nin temsilcisi olarak *Cinema Theatre Pathé Freres*'i (Pathé Sineması) yaptırarak Osmanlı İmparatorluğu'ndaki "ilk sürekli sinema salonu"nu faaliyete geçirdi (Çalapala, 1948, s. 4. Özön, 1962, s. 24; Evren, 1995, s. 44; Üsdiken, 1999, s. 168; Bozis & Bozis, 2014, s. 83). Mustafa Özen'in belirttiği gibi Pathé sinemasının açılışını "ilk yerleşik ve sürekli sinema salonu" olarak nitelendirmek yerine böyle bir oluşuma giden yolun başlangıcı ya da sinemanın "kurumsallaşması alanında atılan önemli bir adım olarak yorumlamak" daha doğru görünmektedir (2006, s. 57).

Birinci Dünya Savaşı'na kadar sinema daha çok İstanbul içinde kalmış, İstanbul yakasındaki orta halli ve fakir halka yayılmamıştır; sinema bu dönemde daha çok Beyoğlu'ndaki yabancı uyrukluların, "azınlıkların" ve İstanbul yakasından büyük zorlukları göze alarak gelenlerin eğlencesi

[6] Filmlerin çoğunlukla Fransızca ve Rumca arayazılarla ve açıklamalarla gösterilmesi 1910'lara gelindiğinde bir tepki de doğuracaktır. 6 Kasım 1913'te başını şair Aka Gündüz'ün çektiği ve Türk öğrencilerin de katıldığı bir grup, Pathé Sineması'nın suaresinde olay çıkarmış ve altyazıların Türkçe olmamasını protesto etmiştir. Polis ve jandarmanın müdahalesi ve sinema müdürünün polis müdürüne bundan sonra yazıların Türkçe de yazılacağını söylemesiyle olay son bulmuştur (*Prodos* gazetesinin 6. 11. 1913 ve 5. 1. 1914 tarihli sayılarından aktaran Bozis & Bozis, 2014, s. 77). Bu tür protesto gösterileri başka kent ve sinemalarda da gerçekleşmiştir. İzmir'deki bir örnek için bkz. (Özuyar, 2007a, s. 91-95).

[7] Ayrıntılı bilgi için bkz. (Özuyar, 2007a, s. 12-14). Nizamname'nin daha sonra yapılmış farklı bir transkripsiyonu için bkz. (Çeliktemel-Thomen, 2013, s. 26-32).

29 Mart 1903 Nizamnamesi (Memâlik-i Şâhânede Sinematograf Temâşa Ettirilmesinin Şerâit-i İmtiyâziyyesi)

Nizamnameye göre, İmparatorluk sınırları içerisinde sinema gösterileri yapma hakkı 35 yıl süreyle, on bin adet Osmanlı lirası karşılığında Müslim ya da gayrimüslim ayrımı yapılmadan herkese tanınıyordu. Bu parayı da padişahın istediği herhangi bir kuruma yatıracaklarını taahhüt etmeleri gerekiyordu. Ayrıca hak sahipleri yıllık hasılatlarının kârından %10'unu yine padişahın istediği bir kuruma ya da hazineye vereceklerdi. 35 yılın sonunda ise, sahip oldukları araçlarla sinema salonlarını ücretsiz olarak hükümete devredeceklerdi. Nizamname'de ayrıca gösterilerin yapılacağı mekânlar konusunda da ciddi zorluklar vardı; bu işi büyük şehirlerde yapacak olanların öncelikle sinema salonu yaptırmaları şarttı ve bu salonların Osmanlı mimarisi ve estetiğine uygun olması gerekiyordu. Kasabalarda yapılacak gösterilerin ise çadırlarda yapılmasına izin veriliyordu. Nizamname'ye göre sinema gösterme hakkına sahip olanlar, anonim şirket kurabileceklerdi ancak bu şirketin adı "Osmanlı Sinematograf ve Lantern Majik ve Çeşitli Manzaralar Gösterme Şirketi" (Osmânlı Sinematograf ve Lanternmajik ve Menâzır-ı Muhtelife İrâe'si Şirketi) olacak ve merkezi İstanbul'da bulunacaktı. Ayrıca şirketler devletle yazışmalarında Türkçe kullanacaklar ve şirketle ilgili her dava Osmanlı mahkemelerinde görülecekti. Hak sahipleri de dahil olmak üzere bütün personel fes giyecek ve halkla temasta bulunanlar Türkçe konuşacaklardı. Hak

sahipleri sinema faaliyetlerini gerçekleştirmek için gerekli mühendis ve makinistlerin dışındaki bütün personeli Osmanlı tebaasından seçecekti. Nizamname'de denetim konusu da unutulmamış, gösterilecek görüntüler devlet tarafından denetim altına alınmıştı. Görüntüler öncelikle saltanat memurlarının onayına sunulacak ve gereken izin alınacaktı. Yabancı ülkelere ait olay ve görüntülerden edebe ve ahlaka aykırı olmayanlar büyük şehirlerdeki özel yerlerde halka seyrettirilebilecek fakat hurafeye dayalı, faydasız ve münasebetsiz manzaraların gösterilmesinden kaçınılacaktı. Nizamname'ye göre, sinemacıların Osmanlı'daki askeri manevraları ya da muharebeleri filme alması, sinemacıların kendi kameramanlarını gönderip, dürüst ve tarafsız kalmak kaydıyla, padişahın iznine tabi olacaktı. Bu görüntüler önce saraya sunulacak ve padişahın izni olmadıkça halka veya askeri heyetlere gösterilmeyecekti. Nizamname aynı zamanda sinemanın propaganda gücünden yararlanmayı da ihmal etmemişti. İkinci maddeye göre, hak sahipleri, devletin resmi ve büyük binaları ile büyük abideleri, ekonomik gelişmeleri, askeri birlikleri gösteren resimleri memleketin köylerine varıncaya kadar bütün noktalarında halka ücret karşılığında gösterecek ve halkın padişahın bütün tebaası hakkındaki lütuflarını, şevket ve gücünü anlamalarını sağlayarak bağlılıklarını artırmaya çalışacaklardı. Bkz. (Özuyar, 2007a, s. 12-14).

olarak görünmektedir. Kadınlar ise zaman zaman konaklarda yapılan film gösterimleri dışında bu eğlenceye kamusal alanda henüz dahil olamamışlardır[8] (Özön, 1962, s. 27). Bu yıllarda sinemanın kendi özgün izleyicisini oluşturamaması da gelişmesinin önünde bir engel oluşturmakta, sinema gösterimleri daha çok kendisinden önceki sanatların izleyicisini hedeflemekteydi.[9] Sinema gösterileri bağımsız gösteriler olmaktan ziyade Ramazan eğlencelerinin, tiyatro oyunlarının, temsillerin, operetlerin arasında bir seyirlik dolgu işlevi görüyordu.[10] Bu durumun nedenlerinden biri de film denilen şeyin hâlâ birkaç dakikalık yapımlar olarak bir salonu tek başına dolduracak uzunluktan yoksun olmasıydı. Salonların yaygınlaşması aynı zamanda uzun film yapımının da gelişmeye başlamasıyla paralellik gösterir. Bu dönemdeki sinema salonlarının sayısına bakarsak daha net bir fikir edinebiliriz. 1908'den 1914'e kadar toplam açılan sinema sayısı 9 iken, 1914 ve 1915'te toplam 36 yeni sinema açılmıştır (Gökmen, 1991, s. 21-27). Birinci Dünya Savaşı'na kadar sinema işletmeciliği oldukça ağır ilerleyen bir gelişim göstermiş, yapım alanında ise kurumsal yapılanma çabaları henüz ortaya çıkmamıştır.

[8] Kadınlara ayrı seans yapma öncelikle Pangaltı'daki Asaduryan'ın açtığı sinemada (k. 1915) uygulandı. Haftanın belli günleri sadece kadınlara film gösteriliyordu. Ramazanlarda ise açık hava sinemalarında sinema perdeye dikey bir biçimde çadır beziyle ikiye ayrılıyor, kadınlar bir yana erkekler diğer yana alınıyordu. Bunu İstanbul yakasında deneyen ilk kapalı sinema ise Ayasofya'nın karşısındaki Alemdar Sineması'ydı (k. 1917). Sinemanın salonu, kapıdan perdeye doğru bir tahta perde ile ikiye bölünmüştü (Çalapala, 1948, s. 6; Tilgen, 1956, s. 12; Özön, 1962, s. 27-28).

[9] Burada sanat sinemasının gelişimi içerisinde ilk uğraklardan biri olan *Film d'art* akımına ilişkin ilk filmlerin 1911'de Osmanlı İmparatorluğu'nda gösterildiğini de belirtmek gerekmektedir. Odeon Tiyatrosu'nun yöneticisi olan Aleksandros Lagusis 1909 Ağustos'undan 1913 Nisan'ına kadar çeşitli Fransız film şirketlerinden filmler getirmiştir. Fransız Gaumont Film Şirketi'nin yan kuruluşu olan Comptoir Cine Location d'Orient Şirketi'nin İstanbul temsilcisi Tilemahos Spiridis, 1907'de Fransa'da kurulan La Société de production Lux Yapım Şirketi'nin filmlerini, 4 Mart 1910'da, La Société de production Le Film d'art'ın filmlerini İstanbul'a getirmiş ve bu filmler 9 Mart 1911'de Odeon Tiyatrosu'nda gösterilmiştir (Bozis ve Bozis, 2014, s. 37)..

[10] 1896-1928 arası seyirci için bkz. (Erdoğan, 2011). Yüzyılın başında ve Cumhuriyetin ilk yıllarındaki İstanbul'daki sinema ortam için bkz. (Kaynar, 2009, s. 191-220).

14 Kasım 1914 Cumartesi günü Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin yıkılışını görüntülediği söylenen Fuat Uzkınay'ın çektiği ve "ulusal bir ilk" (Işığan, 2000, s. 205) inşa etme düşüncesinin bir sonucu olarak bu tartışmanın da merkezinde yer alan ve varlığı üzerinde pek çok kuşku bulunan, *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı [Hedmi]* adıyla bilinen belgesel nitelikli filmin bu koşullarda ortaya çıktığı söylenmektedir (Çalapala, 1948; Tilgen, 1953a, s. 16; Tilgen, 1954, s. 4; Özön, 1962, s. 38; 1970, s. 10). Ancak bu filmin bir "ilk" film olma konusu ["bir Türk sinemacısı...ilk Türk filmini" (Özön, 1962, s. 37)] bugüne kadar pek çok araştırmacının ilgisini çekse de varlığını kesinleştirecek bir belge ya da kanıt bulunamamıştır. Filmin varlığına ilişkin kanıtlar daha çok şüpheleri gidermeyen ikincil kaynaklara dayanmaktadır. Bu nedenle *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'nı ilk yerli yapım film saymak pek çok şüpheyi de beraberinde getirmektedir.[11]

Varlığı konusunda pek çok tartışmanın yürütüldüğü filmin izine bugüne kadar rastlanmamış olması da bu tartışmaların hâlâ sürmesine neden olmaktadır. Bu filmin çekilmediği, çekilirken yandığı, çekilip kaybolduğu ya da daha sonra Merkez Sinema Dairesi'nin (MSD) arşivinden çalındığı, taşınırken başka filmlerle karıştığı gibi bir dizi iddia da söz konusudur (Türk, 2001/02). Ayrıca bu filmden önce de Osmanlı'da çekilen filmler olduğu bilinmektedir. Fuat Uzkınay'ın çektiği filmin bir "ilk film" olarak nitelendirilip öne çıkarılmasının en önemli nedenlerinden biri, "ulusal bir ilk" inşa etme sürecinde ulusal kimliği öne çıkararak, "Türk" ve "Müslüman" bir sinemacının bu filmi çekmiş olmasının, bu süreci kuvvetlendireceği düşüncesidir. Benzer bir durum aslında ilk sinema salonu için de söz konusudur. Pathé Sineması'ndan altı yıl sonra, 19 Mart 1914'te Fevziye Kıraathanesi'nde Cevat ve Murat Bey'in (Boyer) açtığı Milli Sinema, "Türk müteşebbisler tarafından ilk Türk sineması açıldı" (Çalapala, 1948, s. 6), "Türkler tarafından işletilen ilk sinema" (Özön, 1962, s. 25) gibi ifadelerle sinema tarihi anlatısında yer bulur. Sanat alanında sanatın kendi gelişim çizgisinin dönüm noktalarını keşfetmenin dışında bazı ilkler bulmak her halükarda bir takım sabit noktalar tespit

[11] *Ayastefanos'daki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filminin varlığıyla ilgili tartışmalar için bkz. (Çalapala, 1948; Tilgen, 1953; Tilgen, 1956; Özön, 1962; Özön, 1970; Kutlar, 1974a; Evren, 1984; Çapan, 1991; Marguiles, 1994; Yıldırım, 1995; Üsdiken, 1997; Türk, 2001/02; Evren, 2004a; Kaya Mutlu, 2007, 2014).

etmeyi gerektirmektedir. Ulusal kimlik inşasıyla birleştiği noktalarda bu tür sabitlikler genellikle etnik, dinsel, coğrafi ya da ulusal/milli bir takım özellikler üzerine temellenmektedir. Bu noktalar bir yandan geçmişin hazır kimlik inşaları üzerine kurulurken bir yandan da yeni sabitlikler üreterek kendi kimliğini yenilemekte ve bünyesine katmaktadır.[12] *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'yla ilgili söylem kendisine sürekli olarak sabitlikler üreten bir söylemdir. Türk olması sabitliği, müslüman olması sabitliği, asker olması sabitliği, sinemayı bilen tek kişi olması sabitliği, vb. gibi. Bu da Ayastefanos konusu tartışılırken çerçevenin önceden belirlenmiş olması sonucunu doğurmaktadır.

Türkiye'de Nijat Özön'ü izleyen sinema tarihyazımı anlatısı temel bir paradigma olarak "milli" bir "ilk" tespit etmeyi –diğer pek çok alanda olduğu gibi– geçerli bir yaklaşım olarak benimsemiştir. Dilek Kaya'nın da belirttiği gibi her ne kadar *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filminin "çekilmesi" Osmanlı İmparatorluğu zamanında gerçekleştiyse de "tarihi yeni bir devletle birlikte ve yeni bir Türk kimliği inşa etme idealiyle yola çıkan cumhuriyet döneminde yazıldı" (Kaya, 2014, s. 117).[13] Sinema tarihi anlatısının bu kurgusu üzerinde düşünmek gerekmektedir. Bu kurgunun yol açtığı bağ nedeniyledir ki, örneğin Manaki kardeşler'in filmlerini "ilk"

[12] Benzer bir biçimde Manaki kardeşlerin aidiyetleri ve kimlikleri üzerinden yürütülen bir tartışma da vardır. Yunanistan, Makedonya ve Arnavutluk gibi ülkelerin çeşitli açılardan kendi kültürlerinin parçası olarak gördükleri Manakileri sahiplenmeleri de genellikle etnik, coğrafi ya da milli özellikleri itibariyle olur (doğdukları yer, konuştukları dil, yaşadıkları ülke vb. gibi). Makedonların *Ulis'in Bakışı* (To Vlemma tou Odyssea, 1995) filminde, filmin yönetmeni Theo Angelopoulos'u Manakileri tamamen Yunan kültür mirasının bir parçası sayarak Makedon kimliklerini görmezden geldiği gerekçesiyle protesto etmesi bunun en iyi örneğidir. Bu perspektiften bakıldığında Türkiye'de de Manakilerin mirasını üstlenen bir sinema tarihi anlatısının olduğu söylenebilir. Bu konuda bkz. (Özen, 2012). Ayrıca Manaki kardeşler ve filmleri hakkında bkz. (Erksan, 1994, s. 2; Evren, 2006, s. 80-87; Şeyben, 2006, s. 22-29; Stardelov, 2014).

[13] Nijat Özön'ün 1962'deki kitabı basılıncaya kadar Türk sinemasının 3 kurucu metni vardır. Bunlardan ilki 1948 tarihli *Filmlerimiz* adlı broşürde Rakım Çalapala'nın yazdığı "Türkiye'de Filmcilik" adlı metin; ikincisi 1953'te *Yıldız Haftalık Sinema Mecmuası*'nda (30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37. sayılar) Nurullah Tilgen'in yazdığı "Türk Filmciliği: Dünden Bugüne (1914-1953) adlı metin ve üçüncüsü de 1956'da yine Tilgen'in *Yeni Yıldız* dergisinde yazdığı "Bugüne Kadar Filmciliğimiz" (36, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 63. sayılar) başlıklı metnidir.

saymak yerine hakkında çok az şey bilinen Fuat Uzkınay tarafından çekildiği iddia edilen filmi "bir Türk sinemacının çektiği ilk film" olarak nitelemek, daha yaygın hale gelmiştir.[14] Dilek Kaya, Nezih Erdoğan'ın dikkat çektiği *İkdam* gazetesinin 25 Aralık 1914 tarihli sayısındaki bir haberden yola çıkarak film hakkında yeni bir kanıt ortaya koyar. "Sirkeci'deki Ali Efendi Sineması bu günden itibaren 'Moskof Heykeli'nin Tahribi' ve 'Cihad-ı Ekber İlanı Metnini' Manzaraları ile 'Harb-i Umumi' şeridleri ve zengin teferruat programı göstermektedir" [bkz. Ayestefanos'daki Moskof Heykelinin Tahribi (1914, 25 Kanun-i Evvel [Aralık]), *İkdam*] diyen haberdeki "şerid" ve "manzara" ayrımına dikkat çeken Kaya, gösterilenin bir film olduğu konusunda tereddüt payı kaldığını, üstelik bu bilginin yine de yıkım olayını kimin filme aldığı konusunda hiçbir bilgi sağlamadığını belirtir (Kaya, 2014, s. 116). Ancak bütün bu tartışmalar *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'ninYıkılışı*'yla ilgili her türlü bilgiye ulaşmışken, Burçak Evren'in "*Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'nı Gören Bir Tanık" (2004, s. 12-13) adlı makalesinde isim vermeden, "1950'den sonra yaptığı bir söyleşide söyleşiyi yapan kişinin sorusu üzerine bu filme değinmek durumunda kalıyordu" diyerek ifade ettiği kişiye ve Fuat Uzkınay'ın burada *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* hakkında kendi ifadesiyle söylediklerine hiç kimse değinmemiştir. Evren'in "söyleşiyi yapan kişi" diyerek belirsiz bıraktığı kişi Nurullah Tilgen'dir. *Resimli 20. Asır Haftalık Mecmua*'nın 10 Haziran 1954 tarihindeki 25. sayısında dördüncü sayfada yayınlanan röportajda, Fuat Uzkınay'ın filme ilişkin söylediklerini[15] olduğu gibi aktarıyorum:

> [Nurullah Tilgen] İlk film operatörümüze çevirdiği ilk filmin hangisi olduğunu soruyorum. Fuat bey gene hatıralarını yoklamaya çalışıyor. Bu sırada eşi imdadına yetişiyor. O her kadın gibi ayaklı kütüphane:

[14] Manaki kardeşlerin 1911'de çektiği, Romanya Devlet Delegasyonu'nun ziyareti ve Sultan V. Mehmet'in Manastır ve Selanik'i ziyaretini konu alan filmler *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*'ndan önce çekilmiştir. Ancak Manaki kardeşler bu filmlerden önce de film çekmişlerdir, bunlardan ilki 1905 tarihli Avdela köyünde kilim dokuyan kadınlarla, 114 yaşındaki büyük anneleri Despina'nın filmidir (Stardelov, 2014, s. 66).

[15] Alıntıda imla dahil hiçbir düzeltme yapılmamıştır. Köşeli parantezler tarafımdan eklenmiştir.

–93 harbinde Rus kuvvetleri Yeşilköye kadar gelmişlerdi. Bu meş'um günü bize hatırlatmak için hava meydanı tarafına yüksek bir abide inşa etmişlerdi. Göze batacak şekilde ruhsuz olan bir inşaat, altında da o harbde ölen bazı kahramanlarının lahitleri vardı. Hükümetimiz bu abidenin yıkılmasının karar altına aldı. Bu yıkılma ameliyesinin de filme alınması isteniyordu. Bu iş için bir Avusturya şirketi ile mutabık kalındı. Yalnız operatörün Türk olması şart konulmuştu. Henüz memlekete yeni gelmiş olan film hakkında kimin fazla bilgisi var? Bu sırada Yedek subaylığını film alma dairesinde yapan Fuat'a baş vurdular.

[Nurullah Tilgen] Fuat bey hatıralarını toplamış olacak ki:

–Üst tarafını ben anlatayım diyerek radyonun altındaki etajerden bir albüm çıkardı, sahifelerini çevirdi ve bir sararmış fotoğrafın üzerinde palabıyıklı bir subay göstererek:

–İşte size o zamanki mülâzım Fuat: Film işleriyle uğraştığım herkesçe malûm olduğu halde Avusturya şirketi benim bu işi yapabileceğime kanaat getirmemiş olacak ki, evvelâ tecrübe filmi çevirttiler. İmtihanda muvaffak olmuşum. Nihayet filmi çevirmeğe başladık. Fakat âbidenin yıkılması imkânsız. 3-4 dinamitle yıkılacağını iddia eden Avusturya şirketi tahmininde yanılmıştı. İstihkam taburu komutanı on paket dinamit sarfettiği halde ancak âbidenin sağından küçük bir parça koparabilmişti. Nihayet iş Harbiye ve Bahriye Nezaretine intikal etti. Denizden Hamidiyenin attığı toplarla sol tarafından büyükçe bir parçayı koparmak mümkün oldu. Bize gelince âbidenin 150 metre gerisinde kelle koltukta ve top ateşi altında yıkılma ameliyesini filme çektik (Tilgen, 1954, s. 4).

Bu konuşmanın bunca zaman neden gizli kaldığı, bu konuda araştırma yapanların neden erişemediği, erişenlerin ise neden önemsemediği üzerinde de durmak gerekir. Dahası yönetmenin filmi hakkında konuşmamasını filmin yokluğuna delil olarak ele alan yaklaşımlar bu konuşmayı bilerek görmezden gelmiş olabilir mi? Bu konuşma elbette ki filmin varlığı konusunu açıklığa kavuşturmuş değil, ancak yine de filmin yönetmeninin tanıklığı, en azından filmin çekildiği konusunda biraz daha iyimser olmayı gerektirebilirdi. Buradaki temel konu aslında konuşmanın ne zaman yapıldığı. Konuşma yayınlandığı tarihte mi yapılmış yoksa daha önce yapılıp, bu tarihte mi yayınlanmıştır? Bu noktada Fuat Uzkınay'ın konuşmada söylediği başka bir şeye bakmak gerekmektedir. Uzkınay, konuşma esnasında "Ne diyordum,

evet Babanzade bize diğer mekteplere de film gösterme iznini verdi. Biz de gösterdik. Sonra resmi vazifemde istifa ederek 1914 senesinde İstanbul yakasında ilk Türk sinemasını açtık. Sonra Ordu film alma dairesinde arada Malül Gaziler Cemiyeti film imalathane müdürlüğünde sonra tekrar ordu film ve foto şefliğinde çalıştım. Geçen temmuzda takaüt oldum." (Tilgen, 1954, s. 4). Uzkınay 14 Temmuz 1953'te emekli olduğundan[16] konuşmanın da 1954 yılı içerisinde yapıldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu durumda Tilgen'in 1953'te yazdıklarıyla fazlasıyla uyuşan Uzkınay'ın bu hikayesini nereden bildiği sorusu akla gelir. Buradaki en akla yatkın varsayım ise aralarındaki ilişkinin bir sonucu olarak daha önceden bu bilgiyi kamusal olmayan bir biçimde paylaştıklarıdır. Tilgen'in bu konudaki bütün bilgisi Fuat Uzkınay'dan gelmektedir; sonrasındaki herkes de Nijat Özön'ün Tilgen üzerinden aktardığı bu bilgiyi yaygınlaştırmış ve kanonik Türk sineması anlatısının en gizemli bileşeni haline gelmesine yol açmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda sinema, ilk "kurumsal yapısına" ordunun sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmak istemesi sonucunda ulaştı. Enver Paşa'nın Almanya'ya yaptığı gezide Alman ordusundaki sinema biriminin yaptığı filmleri izlemesi, bu yapıya benzer bir birimin Osmanlı Ordusu bünyesinde de kurulmasına yol açtı. 1916 yılının ortalarında Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi (Merkez Sinema Dairesi)[17] adıyla çalışmalarına başlayan bu kurumun başına Fuat [Uzkınay] Bey atandı. Kadroya teknik işlerden sorumlu olarak dönemin meşhur fotoğrafçılarından Hüseyin Bey, daha sonra da Cemil [Filmer] Bey ve Mazhar [Yalay] Bey katıldı (Özuyar, 2017, s. 253-255). Halkla ordu arasındaki ilişkiyi sağlayarak, halkın savaşa olan tepkisini azaltmayı da amaçlayan bu kuruluşun diğer amaçları arasında; cephede savaşan birliklerin harekatlarıyla, önemli olaylarla, askeri fabrikaların çalışmalarıyla ve müttefik ülkelerden yollanan yeni silahların kullanılmasıyla ilgili filmler yapmak da vardı[18] (Özön,

[16] Emeklilik dilekçesi için bkz. http://www.mustafacetin.org/tr/newpage-12

[17] Merkez Sinema Dairesi'nin kuruluşuyla birlikte gösterilen filmlerin bir listesi için bkz. (Özön, 1970; Bozis & Bozis, 2014, s. 132-133; Özuyar, 2017, s.251-260).

[18] Osmanlı İmparatorluğu'nda sinema ve propaganda ilişkisi için bkz. (Çeliktemel-Thomen, 2010, s. 1-17). Cumhuriyet döneminde Halkevleri'nin sinema, eğitim ve propaganda konusundaki çalışmalarının değerlendirildiği önemli bir çalışma için bkz. (Çeliktemel-Thomen, 2015, s. 49-75). MSD'un dışında sinemayı eğitim

1970, s. 11). Ancak bu kuruluşun asıl önemi belki de, başındaki Weinberg'e propaganda ve eğitim filmleri dışında "sahnedeki bir temsilin pelikül üzerine aktarılmasını" düşündürtmesi olmuştur (Özön, 1962, s. 40). Bu durum aslında kısa bir sürede sonuç verecek, bütünlüğü olan, belli bir konuya ve uzunluğa sahip ilk filmler çekilmeye başlanacaktır. Bu yeni biçimin Türk sinemasındaki ilk paradigma değişimi olduğunu belirtmek gerekmektedir; çünkü bu gelişme –ağır bir biçimde de olsa– yerli film yapımının bir zorunluluk haline gelmesinin ilk adımı olmuştur.

Merkez Sinema Dairesi'nin dışında sinemanın ilk yıllarında etkili olmuş iki kuruluştan daha bahsetmek gerekmektedir. Bunlardan ilki, Sedat Simavi'nin yönetmenliğinde 1917 yılında, gelir sağlamak amacıyla, *Casus* (1917, g. 1 Ekim 1917) ve *Pençe* (1917, g. 5 Kasım 1917) adıyla iki uzun filmin yapılmasına ön ayak olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti (MMC), diğeri de Ahmet Fehim Efendi'nin yönetmenliğinde *Binnaz*[19] (1919, g. 8 Ocak 1920) ve *Mürebbiye* (1919, g. 18 Ocak 1920) filmlerinin çekilmesini sağlayan Malül Gaziler Cemiyeti'dir (MGC / Malulin-i Guzzata Muavenet Heyeti) (Özön, 1962, s. 41-51). Türkiye'de hikâyeye ve konuya sahip ilk filmler olarak ortaya çıkan bu filmleri –*Leblebici Horhor Ağa* (Sigmund Weinberg, 1916), *Alemdar Mustafa Paşa* (*Alemdar Vakası ya da Sultan Selim-i Salis*, Sedat Simavi, 1918)[20] ve *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi* (İsmet

ve propaganda amaçlı kullanmayı düşünen bir diğer kurum ise Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti'ydi. Müdüriyet 1917 yılında kurum içinde bir kişiden oluşan "sinema ve fotoğraf mütehassıslığı" kadrosu açarak, mesleğe yeni atanacak polis memurlarının eğitiminde çağın en önemli buluşu olan sinemadan yararlanmak istemiş ve bu doğrultuda İstanbul Polis Mektebi'ne bir sinematograf alınmasına karar verilmiştir. Bu sinematografı temin edecek kuruluş ise İpekçilerin Selanik Bonmarşesi'ydi. Selanik Bonmarşesi'nin müdürlüğe sunduğu teklifte Ernemann marka tam teşekküllü sinematograf makinesi, "tertibatlı demir sehpa, ark lambası, elektromotor ve rezistans, objektif ve film tertibatı, iki adet film makarası ile yangın tertibatından" oluşuyordu. 110 voltluk elektrikle çalışan bu sinematograf nakliye giderleriyle birlikte Emniyet-i Umumiye Müdüriyetine'ne 16.300 kuruşa mal olmuştur. Selanik Bonmarşesi'nin teklifini kabul eden Müdüriyet ile 22 Şubat 1917 tarihinde bir sözleşme yapılmıştır (Özuyar, 2008b, s. 28-31).

[19] *Binnaz* gişe anlamında ilk başarılı film olmuştur. 5000 liraya mal olan filmin, sadece İstanbul'da 55.000 lira, İngiltere'de de 5000 İngiliz lirası kazandığı söylenmektedir (Çalapala, 1948, s. 8; Tilgen, 1953, s. 17; Özön, 1962, s. 54).

[20] Filme alındığı halde pozitife aktarılamadığı ve montajının yapılamadığı söylenmektedir (Özgüç, 1998, s. 22).

Fahri Gülünç, 1919) gibi yarıda kalan filmleri saymazsak– 1920 yılındaki *Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendi'nin Rüyası* adlı kısa seri filmler izlemiştir. Ali Özuyar, Bican Efendi filmlerinin bunlarla sınırlı olmadığını, serinin ilk filmi gibi yazılan ve tarihi 1921 olarak verilen *Bican Efendi Vekilharç* filminin serinin beşinci filmi olduğunu ve tarihinin de 1920 olduğunu söyler (2008a, s. 132-134). Bu filmden önce çekilen Bican Efendi filmleri ise şunlardır: 1. *Bican Efendi Belediye Müfettişi* (MMC, 1 Ekim 1917, Royal sineması); 2. *Bican Efendi Tebdil-i Havada* (MMC, 5 Kasım 1917 Royal sineması); 3. *Bican Efendi Yeni Zengin* (MMC, 9 Mayıs 1918, Beyoğlu Varyete Tiyatrosu); 4. *Bican Efendi Para Peşinde* (MMC, 9 Mayıs 1918, Beyoğlu Varyete sineması) (Özuyar, 2015, s. 20-30). Bunların dışında Celal Esat Arseven'in Almanya'da çektiği, "yurtdışında çekilen ilk film" diye ifade edilen *Koruyan Ölü* (Die Tote Wacht!, 1917) ve Muhsin Ertuğrul'un (d. 1892) Berlin'de çektiği *Istırap* (Samson, sein eigene Mörder [Samson, Kendi Kendinin Katili], 1919) filminden söz edebiliriz. Ancak her ne kadar film yapımı başlamış olsa da bu yapım henüz tam anlamıyla özerk sinema kurumları olarak işleyen yapılarla değil, başka amaçlarla kurulmuş organizasyonlar aracılığıyla yürümekteydi. Bu yapının özerkleşmesi iyisiyle kötüsüyle konulu uzun filmden sonra gelen; ancak onu tamamlayan Türk sinemasındaki birinci paradigma değişimini kurumsallaştırır. Bu kurumsallaşmayı yaratan da 1919 yılında kurulan Kemal Film Müessesesi'nin 1922'de yerli yapımcılığa –ilk teşebbüs 1924'te son bulup, kısa sürecek de olsa– başlamasıdır.

Türkiye sinemasının *mimetik-öncesi dönem*inin (1896-1940) sessiz evresinin (bu evre ilk film gösteriminin yapıldığı 1896 yılından ilk sesli film olarak bilinen *İstanbul Sokaklarında*'nın çekiliş tarihi olan 1931 arası dönemi kapsamaktadır) ilk aşaması olan 1896-1922 yılları arasında 5 tamamlanmış konulu uzun, bir çekilmiş ancak pozitife basılmadan yok olmuş, bir yarım kalmış ve 3 kısa film çekildiği görülür. Scognamillo'ya göre, bu dönemde film yapan kurumlar askeri bir kurum olan Merkez Sinema Dairesi, MMC ve MGC'dir (teşebbüsü yarım kalan Osmanlı Donanma Cemiyeti'de bunlar arasında sayılabilir). Bu aşamada öncelikle Merkez Sinema Dairesi'nin ve MMC'nin elinde bulunan sinema araçlarının işgal güçlerine devredilmesi gibi bir sonuç ortaya çıktığından, bu araçlar MGC'ye

verilmiş ve daha sonra bu cemiyetin artık film işine gerek görmemesi nedeniyle de Kemal Film'e kiralanmıştır. Bu nedenle bu aşamada sinema endüstrisi denince akla gelen şey ya sinema işletmeciliği ya da yabancı film ithalidir. Zamanın sinema sektörü hakkında yeterli bilginin olmaması bu dönemin endüstrisine ilişkin çıkarımlar yapmayı zorlaştırmaktadır.

Bütün bu ilk zamanların getirdiği zorluklar ve belirsizlikler düşünüldüğünde, sinemanın bir endüstriye evrilme ve sanat olma sürecine başlangıç noktası olarak Kemal Film'in yapımcılığa başlamasını almak pek çok açıdan doğru görünmektedir. Kemal Film'in yapım işine girmesiyle her şeyden önce bu ilk yılların yerel temsilcilikler aracılığıyla yürütülen ithal film gösterimine dayanan yapısının karşısına bir alternatif konmuş ve yerli filmcilik yeni bir bakış açısıyla ortaya çıkmıştır. Bu paradigma değişiminin gerçekleşmesi sinemayı sadece yurtdışından getirilen filmlerin gösterildiği bir etkinlik olmaktan uzaklaştırmış, bu da film yapmanın yollarının öğrenilmesi için çaba harcamayı beraberinde getirmiştir. Bu yenilik biraz yavaş gelişmiş olmakla birlikte, değişim yaratmış, kısa bir süre sonra 1928 yılında İpek Film çalışmalarına başlamıştır. 1922'ye kadar MMC'nin ve MGC'nin yaptığı filmlerin dışında hiçbir kurumun film yapma deneyimi ve Sedat Simavi ile Ahmet Fehim Efendi'nin (Bican Efendi serisini çeken Fikret Şadi Karagözoğlu ve yarım kalan bir komedi filmi çeken İsmet Fahri Gülünç isimlerini de akılda tutarak) dışında da hiç kimsenin film yapmak konusunda bir tecrübesi yoktu. Sonrasında ise uzun yıllar sadece Muhsin Ertuğrul'un tecrübe ettiği bir alan olarak kaldı. İthal film getirtip gösterme düşüncesi, film yaptırmak için bir yönetmen bulma düşüncesinden daha baskın olduğundan, yerli film yapacak ekip bulma işi de bir hayli zorlu bir iş olarak görünüyordu. Sinema ticari bir faaliyet alanı olmanın ötesine henüz geçmemişti. Bu koşullar altında film yapma işi ister bir yapım evinin kuruluşundan sonra yönetmene teklif götürülmesiyle ister film çekmek için bir yapımevinin varlığını (laboratuvarın, stüdyonun, teknik ekibin vb.) deneyimleri neticesinde mutlak bir gereklilik olarak gören bir yönetmenin sinemaya yatırım yapmak isteyenleri ikna ederek gerçekleştirdiği bir sürecin sonucu olsun, netice sinemadaki bir paradigma değişimidir. Bu paradigma değişimi yavaş bir gelişim göstermiş olsa da süreç içerisinde farklılaşarak Yeşilçam'a evrilmiştir.

2. Yerli Yapımcılık, İlk Paradigma Değişimi –Muhsin Ertuğrul ve Sinema

Kemal ve Şakir Seden 1922 yılına gelindiğinde Fuat Uzkınay ve Sigmund Weinberg'in de teşvikleriyle kendi film stüdyolarını kurarak, yerli film üretimine geçmeye karar verir (Maraşlı, 2006, s. 43). Kiralanan Feshane Fabrikası'nın dikimevi bölümü stüdyo, Malül Gaziler Cemiyeti'nden kiralanan malzemelerle Defterdar Mensucat Pavyonu'nun 2 numaralı Dikim Kısmı da plato haline getirilir ve Kemal Film Stüdyosu tamamlanmış olur (s. 43). Platonun kurulmasıyla geriye bir tek çekilecek film ve onu çekecek bir yönetmen bulmak kalmıştır. Kemal Seden bu sorunu da o sıralar Almanya'da bulunan eski dostu Muhsin Ertuğrul'a çekecekleri ilk filmi yönetmesi için bir mektup yazıp davet ederek çözer (s. 45). Kemal Film'in film yapımına başlamasıyla Türkiye sinemasının 1940'lı yılların sonlarına kadar sürecek olan *mimetik-öncesi* dönemin *sessiz evresinin ikinci aşaması* (1922-1931) da başlamış oldu. Sessiz dönemin birinci aşamasında baskın olan daha çok; kısa, doğaçlama ve anında gerçekleşen olayların kaydedilmesi, belgesel nitelikli resmi törenlerin ve askeri konuların filme alınması ve birkaç uzun film denemesinin yapılmasıdır. Bu ikinci aşamada ise artık yerli yapımcılık uzun filmler üzerine temellenecektir. 1922'den 1931 yılına kadar sürecek olan bu aşamada, hatta *mimetik-öncesi dönem*in *sesli aşamasın*ın (1931-1940) başlangıcından 40'ların başına kadar hâkim figür, 1922'de önce Bozkurt adında bir yapımevi kurmaya çalışıp, bu gerçekleşmeyince Kemal Film'le işbirliğine giden ve Kemal Film yapıma başladığında ilk filmi yöneterek, daha sonra Türkiye sinemasındaki en önemli ve tartışmalı isimlerden biri haline gelecek Muhsin Ertuğrul'dur.

Sinemada sadece Muhsin Ertuğrul'un yönetmen olarak varlığını sürdürdüğü bu zaman dilimini Nijat Özön, yaygınlaşan kavramsallaştırmasıyla "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırır. 1921'e kadar Almanya'da kalan ve burada Nabi Zeki (Ekemen) ile Stambul Film adında bir şirket kurarak *Istırap* (Samson, sein eigene Mörder [Samson, Kendi Kendinin Katili] 1919) adlı filmi yönetti. Sonrasında ise Ustad Film adına *Şeytana Tapanlar*

Kemal Film

1910 yılında İstanbul Sultanisi'nde öğrencilere yapılacak sinematograf gösterimi için görevlendirilen tarih öğretmeni Şakir Seden (1890-1976), okulun fizik laboratuvarında elektrik memuru olan Fuat Uzkınay'la birlikte hazırlıklara koyulurlar. Okulda film gösterme fikri ise, Sigmund Weinberg'in Pathe Sineması'nın makine dairesinde film seyretme izni koparan Fuat Bey'in okul müdürü Ebul Muhsin Kemal Bey'i (1908-1909) ikna etmesiyle doğmuş, okul müdürü de Uzkınay'la Şakir Seden'i bu işle görevlendirmişti. Şakir Seden filmleri seçecek, Uzkınay da gösterim işiyle ilgilenecekti. Gösterim için Weinberg'den bir sinema makinesi alınmış, bu makine salona Weingberg tarafından kurulmuş ve kullanımı Fuat Bey'e öğretilmişti (Rakım Çalapala'ya göre ise, Fuat Bey Pathe'nin makinistine para vererek öğrenmiştir) (Çalapala, 1948, s. 6; Maraşlı, 2006, s. 26). Sinemayla bu ilk temastan sonra Şakir Seden kardeşi Kemal Seden'e (1889-1941) konuyu açar; Fuat Uzkınay ve Fernando Franko'nun da desteğiyle sinema işiyle daha yakından ilgilenirler.

Kökeni Türkmenistan'a dayanan ve Şukkarizadeler (Şekercioğlu) namı ile bilinen aile Horasan'dan Halep'e gelmiş, baba Ahmet Hamdi Bey burada kaymakamlık yaptıktan sonra Adana'nın Ceyhan ilçesine atanmıştır. Kemal Seden dayısının yanına gelerek Mülkiye Mektebi'ni bitirmiş, Maliye Nezareti Varidat Müdüriyeti'nde memur olarak işe başlamıştır. Şakir Seden de ağabeyiyle birlikte aynı okulu bitirdikten sonra, İstanbul Sultanisi'nde tarih öğretmenliği yapmaya başlamıştır (Maraşlı, 2006, s. 27). Sinema salonu açarak sinemacılık yapmak isteyen kardeşler dayıları Ali Efendi'den yar-

dım ister. Girişimde ticari gelecek gören Ali Efendi kendi adıyla açılacak bir sinemaya da sıcak bakar. Kemal Seden, Fuat Uzkınay ve Ali Efendi'nin (Ali Efendi büyük ortak olacak biçimde) birlikte çalıştıracakları bu sinemanın kuruluş işlemleri 9 Nisan 1914'te (27 Mart 1330) yapılan mukavele ile başlamış, 28 Mayıs 1914'te (Özuyar, 2017, s. 354) ise tamamlanmıştır, sinema 21 Temmuz'da ise faaliyete geçmiştir (Özuyar, 2017, s. 107). Yapılan anlaşmaya göre sinemaya "Ali Efendi Sineması" adı verilecektir. Scognamillo'ya göre genellikle kovboy filmleri gösteren sinemaya Enver Paşa ve ricali de film izlemek için geliyordu (Scognamillo'dan aktaran Maraşlı, s. 31). Bu girişimin üzerinden çok geçmeden Seden kardeşler 1914 yılı içerisinde ikinci sinema olan, 100 - 150 kişilik salonu bulunan Kemal Bey Sineması'nı açarlar. 2 Temmuz 1914 tarihinde *Sinema Haberleri* isimli dergiyi çıkarırlar (Maraşlı, s. 37).

1919 yılına gelindiğinde Sedenler salonlarında gösterdikleri filmleri temin etmek için film ithalatına başlamak ister ve bunun için de Kemal Film Müessesesi'ni kurarlar. İthalat işini de üstlenmeleri, salonlarını arttırmalarına yol açar. Sedenler işlettikleri sinema salonlarına 1920 yılında Kuledibi Sineması'nı ve Üsküdar'daki Park Sineması'nı ekledikten sonra Şehzadebaşı'ndaki Millet ve bu sinemanın üst katındaki film imalathanesini 11 Ocak 1921'de Malül Gaziler Cemiyeti'nden kiraladılar (Maraşlı, 2006, s. 40). 1 Ekim 1921'de ise, yönetimini Kemal Seden'e bıraktıkları Sinema İşleri Şirketi'ni (Özuyar, 354) kurup salonların işletmesini ve diğer film işleri tek çatı altında topladılar.

1922 yılına gelindiğinde Seden kardeşler artık kendileri için film yapım işine girmeye karar verip, Feshane Fabrikası'nın Dikimevi bölümünü kiralayarak Kemal Film Stüdyosu'nu kurdular. Ellerinde bulunan Malül Gaziler Cemiyeti'nden kiralanan malzemelerle Defterdar Mensucat Pavyonu'nun 2 nolu Dikim kısmı plato haline getirerek, laboratuvar burada oluşturdular, montajı ise Beyoğlu'ndaki Venedik sokakta bir binanın alt katında yaptılar (Tilgen, 1953b, s. 16; Özön, 1962, s. 74). Plato kurulduktan sonra geriye filmleri yönetecek bir yönetmen bulmak kalmıştı. Bu yönetmen de Kemal Seden'le dostluğu bulunan Muhsin Ertuğrul'du. Ertuğrul Kemal Film'le birlikte 6 filme imza attı: 1922 yılında *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (*Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli*), *Boğaziçi Esrarı* (*Nur Baba*); 1923'te *Ateşten Gömlek*, *Leblebici Horhor*, *Kız Kulesinde Bir Facia*, 1924'te *Sözde Kızlar*. Kemal Film'in bu ilk dönemindeki diğer çalışmalar arasında ise, Fuat Uzkınay'ın yaptığı *Zafer Yollarında* (1922) ve *Ordu'nun İstanbul'a Girişi* (1923) adlı belgeseller ile 47 tane haber filmi vardır (Çalapala, 1948, s. 8; Özön, 1962, s. 81). Bu haber filmlerinin 1959'daki büyük belediye yangınında yandığı söylenmektedir (Sekmeç, 2007, s. 60-65).

1924 *Sözde Kızlar* filminden sonra Feshane Fabrikası müdürünün kararı sonucu araçları yağmurlu bir havada dışarıya atılan (Tilgen, 1953b, s. 17; Özön, 1962, s. 81) Kemal Film 1951'de yeniden yapımcılığa dönmeden önce, 1940'lara kadar salon işletmeciliği, 1951'e kadar da film ithalini sürdürmüştür (Maraşlı, 2006, s. 60). Kemal Seden 1941 yılında vefat ettikten sonra, Osman Fahir Seden (1924-1998) ortak olarak şirkete katılmış, bu değişimle birlikte yeniden film yapım işine girmek için hazırlıklar başlamıştır. Osman F. Seden'in çekilen filmlerin %55'inin ağır melodram, %40'ının ise "milli film" (yani İstiklal Harbi'ni konu alan kahramanlık filmleri ve Osmanlı tarihinden esinlenerek çevrilen filmler) ve biraz da Ege bölgesi için üretilmiş efe filminin bulunduğu, müzikalin ve avantür filmlerin hiç olmadığını söylediği bir sinema ortamında (Maraşlı, 2006, s. 109)

Kemal Film, 1951'de *İstanbul Kan Ağlarken* filmiyle yapımcılık işine yeniden başladı. Ardından 1952 yılında Lütfi Ömer Akad'la birlikte önce *Kanun Namına*, sonra İngiliz *Kemal Lawrence'ye Karşı*, *Katil*, *Öldüren Şehir*, *Vahşi Bir Kız Sevdim* gibi filmlerin yapımını üstlendi; 1959 yılında ise Osman F. Seden'in kendisinin yönettiği *Düşman Yolları Kesti* filmini yaptı. Kemal Film'in yaptığı diğer filmler arasında Feridun Karakaya'nın canlandırdığı Cilalı İbo filmleri (*Cilalı İbo Casuslar Arasında*, *Cilalo İbo Tophane Gülü*, *Cilalı İbo Zoraki Baba*, *Cilalı İbo Rüyalar Aleminde*, *Cilalı İbo Perili Köşkte*, *Cilalı İbo Kadın Avcısı*, *Cilalı İbo Yetimler Meleği*, *Cilalı İbo Teksas Fatihi*) vardır.

Genellikle komedi filmleri, Tarzan filmleri, İngiliz ve Hint filmleri getirten Kemal Film, 1920'lerin başından beri Universal'in dağıtımcısı olduğu için de kovboy, korku ve gerilim, az miktarda da Avrupa filmi getiriyordu. 40'ların sonuna doğru Universal'in yanı sıra Columbia, RKO, Republic, Monogram, First National, United Artist, Walt Disney gibi film şirketlerinin Türkiye dağıtımcılığını üstlendi. 1960'lı yıllarda Yeşilçam'ın pek çok önemli yıldızını kendisine bağlayarak Türkiye'de yıldız sisteminin yerleşmesinde ve yürümesinde önemli bir işlev edindi. Bu yıldızlar arasında Ayhan Işık, Belgin Doruk, İzzet Günay, Türkan Şoray, Fatma Girik, Ediz Hun, Fikret Hakan, Feridun Karakaya, Vahi Öz, Öztürk Serengil, Sadri Alışık, Zeki Müren gibi isimler vardır. Kemal Film en parlak dönemini 1960'larda geçirdi, bir yandan nitelikli yapımlara yönelirken bir yandan da bol yıldızlı popüler salon komedileri çekti. Vahi Öz, Öztürk Serengil (Adanalı Tayfur tipiyle), Feridun Karakaya (Cilalı İbo tipiyle) gibi isimler dönemin en önemli komedi oyuncuları olarak öne çıktılar.

1964'te iflas tehlikesiyle karşı karşıya kalıp, bu durumu zorlukla atlatan Kemal Film, 1972 yılında iflas ederek kapandı. Yerine Osman Fahir Seden, OFS adıyla yeni bir prodüksiyon şirketi kurdu.

(Die Teufelsanbetern, 1920) ve *Kara Lale Bayramı* (Das Fest der Schfarzen Tulpe, 1920) filmlerini çekti. Buradan Kemal Seden'in daveti üzerine dönen Muhsin Ertuğrul Kemal Film adına 6 yapıma imza attı. İlk olarak gerçek bir olaydan yola çıkılarak, *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (*Şili Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli*, 1922, g. 20 Kasım 1922) adlı filmi çekti. İkinci olarak Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1921'de *Akşam* gazetesinde tefrika edilmeye başlanan; ancak bazı tepkiler nedeniyle yarım kalan ve 1922'de kitap olarak yayınlanan *Nur Baba*'sını aynı adla filme çekti. Bir Bektaşi tekkesini anlatan film, çekimleri sırasında Bektaşilerin tepkileri sonucu güçlükle tamamlandı ve film daha sona *Boğaziçi Esrarı* (g. 13 Aralık 1923) adıyla gösterilebildi. Üçüncü olarak *Ateşten Gömlek* (1923, g. 23 Nisan 1923) filmini çekti. Halide Edip Adıvar'ın bir Kurtuluş Savaşı hikayesi olan *Ateşten Gömlek* adlı kitabından uyarlanan film Muhsin Ertuğrul'un filmografisi içerisinde önem atfedilen filmlerden biri oldu. Özellikle Türk ve Müslüman kadın oyuncuların (Bedia Muvahhit ve Münire Eyüp [Neyyire Neyyir]) rol aldığı "ilk" film olarak ayrıcalıklı bir yer edindi.[1] Bu filmden sonra sözleri Takvor Nalyan'a, müziği Dikran Çuhacıyan'a ait dönemin sevilen bir operetinden uyarlanmış ikinci film olan *Leblebici Horhor*'u (1923, g. 7 Aralık 1923) çekti. Film pahalıya mal oldu ve gişede de başarısızlığa uğradı. Kemal Film adına çektiği beşinci film ise, *Kız Kulesinde Bir Facia* (1923, g. 8 Mart 1924) adıyla Pierre Antier ve Cloquemin'in *Les Gardiens de Phare* adlı oyunundan uyarlandı. Bu işbirliğinin son filmi ise, 1924'te Payami Safa'nın kitabından uyarlanan *Sözde Kızlar* oldu. Kemal Film'in 1924'te yapımcılığa ara vermesinden sonra, Muhsin Ertuğrul 1928'de İpek Film'le çalışmaya başlayıncaya kadar çeşitli ülkelere seyahatler yaptı. Bunlar içerisinde 1925 yılında Sovyetler Birliği'ne yaptığı yolculukta Stanislavski, Mayerhold ve Ayzenştayn gibi isimlerle tanıştı, çalışmalarını izledi, *Tamilla* ve *Spartaküs* adlı iki film çekti.

[1] Bu konuda Ali Özuyar *Esrarengiz Şark* isimli bir filmden ve burada rol almış olan bir kadın oyuncudan bahseder. Özuyar'ın *Opera-Sine* dergisinin 18 Aralık 1924 tarihli 3. sayısındaki bir habere dayandırdığı bilgilere göre İstanbul'da üretilen ve Türk oyuncuların rol aldığı bu film, o zaman İstanbul'da oturmakta olan Fransız mühendislerden Mösyö Andres tarafından meydana getirilmişti. Filmde rol alan bazı Rus oyuncuların olduğunu belirten haberde asıl önemli olansa, Türkiye'nin ilk "mümesilesi (aktris) Nermin Hanım tarafından deruhte edilmiş" denmesidir. Buradaki bilgiye göre film 1922 yılında çekilmiş ve aynı yılın Haziran ayında gösterilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Özuyar, 2008, s. 134-136).

1928 yılında İpek Film kurulduğunda Kemal Film'le ilişkisinin bir benzerini burada da sürdürdü. 1920'de Elektra sinemasını açarak sinema işletmeciliğine başlayan İpekçi kardeşler kısa bir sürede Türkiye'deki en büyük film getiricisi ve işletmecisi durumuna gelmişlerdi (Özön, 1962, s. 87). İpek Film'in bütün filmlerinde imzası olan Muhsin Ertuğrul ilk filmini de François de Curel'in Fransa ile Almanya arasındaki çatışma üzerine kurulu oyunu *Terre Inhumaine*'den (1922) Reşat Nuri Güntekin'in yaptığı uyarlamadan yola çıkarak çekti. Reşat Nuri oyunu *Bir Gece Faciası* adıyla Kurtuluş Savaşı'na uyarlamış, oyun 1924'te Darülbedayi'de oynanmıştı (Özön, s. 91). Oyun olarak eleştiriler alan bu eseri Ertuğrul bir Kurtuluş Savaşı atmosferinde *Ankara Postası* (g. 2 Ekim 1929) adıyla, 1928'de filme çekerek, İpek Film'le ilk işbirliğini gerçekleştirmiş oldu.

Ertuğrul daha sonra sesli çekilen, ancak çekim sırasındaki bir kaza nedeniyle yarım kalan *Kaçakçılar*'ı (1929-1932, g. 3 Şubat 1932), ardından da Türkiye'de çekilen ilk sesli film olarak kayda geçen *İstanbul Sokaklarında* (1931, g. 9 Aralık 1931) filmini çekti. Bu filmden sonra yine bir Kurtuluş Savaşı filmi olan *Bir Millet Uyanıyor* (1932, g. 7 Aralık 1932) ve arkasından Mümtaz Osman adıyla senaryo yazan Nazım Hikmet Ran'la işbirliği yaptığı *Karım Beni Aldatırsa* (1932, g. 25 Ocak 1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933, g. 5 Ekim 1933), kimi kaynaklara göre senaryoyu yazan Nazım Hikmet'le birlikte yönettiği (Özön, 1962, s. 99; Sayar, 1982, s. 11) *Cici Berber*[2] (1933, g. 29 Kasım 1933), *Naşit Dolandırıcı*[3] (1933, 16 Kasım 1933),

[2] 9 Mart 1933 tarihli *Akşam* gazetesinde İpek Film stüdyosunda iki filmin çevrildiğini belirten haberdeki filmlerden birinin ismi *Gazeteci Düşmanı*'dır. Filmde rol aldığı söylenen oyunculardan ve konusundan yola çıkıldığında bu ismin *Cici Berber* filminin ilk adı olduğu, sonrasında değiştirildiği anlaşılmaktadır. Filmin "sahne vazıı ve rejisörü Osman Mümtaz Bey"dir diyen ("İpek Filim Stüdyosunda İki", 1933, s. 9) bu habere karşılık 3 Nisan 1933 tarihli başka bir haberde ise filmi Muhsin Ertuğrul'un yaptığı belirtilir ("*Cici Berber* Filmi Yakında", 1933, s. 7). 1 Mayıs 1933 tarihli gazetede ise, *Cici Berber* filminin bittiğini, "muhtelif kısımlarının bir araya getirilmesinin kaldığını", ancak filmin gösterilmesinin gelecek mevsime kalmasının muhtemel olduğu ifade edilir ("Gelecek Mevsim Hazırlığı", 1933, s. 7). 20 Mayıs'ta ise "filmin noksan kalan bazı sahneleri"nin çevrildiği ve bu ay sonuna kadar filmin "kâmilen" biteceği yazılır ("İpek Film Stüdyosunda", 1933, s. 7).

[3] *Naşit Dolandırıcı* filmi 16 Kasım 1933 tarihinde İpek sinemasında gösterilmiştir. *Akşam* gazetesindeki ilanda "Muhterem halkımızın gösterdiği rağbetten cesaret

Yunanistan'la ortak yapım *Fena Yol* (O Kakos Dromos, 1933, g. 15 Mart 1933), *Milyon Avcıları*[4] (1933, 17 Ocak 1934), ikinci defa çektiği *Leblebici Horhor Ağa* (1934, g. 21 Mart 1934) ve "ilk köy filmi" olarak bilinen *Aysel, Bataklı Damın Kızı* (1934, g. 5 Ocak 1935) filmlerini yönetti. *Aynaroz Kadısı* (1938, g. 1 Aralık 1938) ve *Bir Kavuk Devrildi* (1938, g. 31 Ocak 1939), *Allahın Cenneti* (1939, g. 26 Ekim 1939) filmlerinden sonra yeniden Nazım Hikmet'le çalışmaya başladı. Bu dönemde *Tosun Paşa* (1939, g. 11 Kasım 1939), *Kıskanç* (1939-1942, g. 11 Mart 1942), *Şehvet Kurbanı* (1939, g. 14 Şubat 1940) filmlerini çekti. *Akasya Palas* (1940, g. 31 Ekim 1940) ve Ferdi Tayfur'un tamaladığı *Nasrettin Hoca Düğünde* (1940-1942, g. 30 Eylül 1943) filmlerinden sonra bu sefer İhsan Koza adıyla yazan Nazım Hikmet'le 1940'da *Kahveci Güzeli*'ni (g. 7 Ocak 1941), ardından pek çok filmde yardımcı yönetmenliğini de yapmış olan Nejdet Mahfi Ayral'ın senaryosundan 1945'te *Yayla Kartalı*'nı (g. 18 Aralık 1945) çekti. 1947'de ise bu sefer Ercüment Er müstear adıyla yazan Nazım Hikmet'in senaryosundan *Kızılırmak Karakoyun* (g. 13 Mart 1947) filmini yönetti. Muhsin Ertuğrul son olarak 1953 yılında "ilk renkli" Türk filmi olarak kayıtlara geçen *Halıcı Kız*'ı (g. 13 Nisan 1953) çekti.

Burada belki de Osmanlı İmparatorluğu'nda Dârülbedâyi-i Osmânî'nin kurulmasında André Antoine'le birlikte yer alan Muhsin Ertuğrul'un sinema konusundaki görüşlerine kısaca değinmekte fayda var-

alarak İPEK SİNEMASI Bugün matinelerden itibaren: Zengin ve mütenevvi bir program hazırlamıştır. 1. Naşit Dolandırıcı (İpek Film stüdyosunda hazırlanan, 3 kısımlık TÜRKÇE SÖZLÜ büyük komedi). 2. Deniz Kızı Eftalya H. (Ayşe Kız ve Çoban isimli büyük şarkılı filmi. Bestekarı: TANBURİ REFİK BEY). 3. Fedailer Alayı (Büyük U.F.A filmi, oynıyanlar: Mady Cristiyens - Conrat Vayt)" ifadesi yer alır. İlk gösterim olup olmadığı konusunda bir kesinlik olmamakla birlikte, büyük bir oranda ilk gösterim gibi görünmektedir. İlanlarda filmin yönetmen bilgisine yer verilmemiştir ("Naşit Dolandırıcı İlanı", 1933, s. 4). İpek filmin yaptığı bu tür kısa filmlerde Karagöz örneklerinde olduğu gibi yönetmenden ziyade, oynayanlar ve eğer film şarkı içeriyorsa şarkıyı söyleyen ve bestekarın öne çıkarıldığı görülmektedir.

[4] Filmin ilk adı olarak gazetelere *İki Ahbaplar* ismi yansımıştır. Ancak daha sonra *Milyon Avcıları* olarak kararlaştırılmış ve gösterime de bu isimle çıkmıştır ("Milyon Avcıları", 1933, s. 7).

dır.[5] *Temâşâ* dergisinde yazdığı yazılarda sinema ve tiyatroya ilişkin görüşlerini dile getiren Ertuğrul, özellikle o dönemde film çeken tek kurum olan MMC'yi sert bir dille eleştirir ve Cemiyet'in artık bu işlere beyhude para sarf etmemesi gerektiğini belirtir. Ona göre, İstanbul'da iyi bir film yapmak için gerekli koşullar yoktur, çünkü iyi sinema şeridleri (film) yapmak isteyen kurumların öncelikle iyi bir sinema operatörüne ihtiyacı vardır, ki bu İstanbul'da yoktur. Ertuğrul, her ne kadar bir süre önce, kendisi Berlin'deyken buraya gelmiş olan Weinberg'in yaptıklarının, diğerlerine nazaran daha iyi olduğunu söylese de, bunun yeterli olmadığını; ikinci olarak iyi bir atölyeye ihtiyaç olduğunu ve bunun da İstanbul'da kurulmasının en az bir yıl süreceğini belirtir. Ayrıca dekor, kostüm ve sanatkarlar da gereklidir bu iş için, ki bunlar da henüz yoktur. Bu nedenle bu işi yapabilecek tek bir kişi vardır: Sinemayı Avrupa'da yakından incelemiş ve buradan para kazanmış olan Muhsin Ertuğrul (Sevinçli, 1987, s. 111). MMC'nin bu düşünceleri "oldukça küstah-âne" bularak sert bir dille karşılık vermesi sonucu Muhsin Ertuğrul, kendi kimliğini de belli ederek cevap yazısı yayınlar. Yazısında şunları söyler:

> Uzun bir müddetten beri musikiye mukabil gramofon, tiyatroya mukabil olarak da sinemacılık âlem-i medeniyeti işgâl ediyor. Fakat süphesiz ki resimle mukayese ederek fotoğraf ne derece eser-i sanat addolunursa sinema da ondan öteye hiç bir suretle geçmeyecektir, eğer kâinatta bir gün herkes sağır olmazsa!... Resim nasıl göz, musıki nasıl kulak, edebiyat nasıl dimağ vasıtasıyla hislerimiz içinse, tiyatro da bütün bunların kaynaşmasından hasıl olduğu için, kör, sağır ve deli olmayan herkes içindir. Bunu mukabil itiraf etmeliyim ki, bazen tiyatroda edebiyatın ifade edemeyeceği olaylar vardır ki sinemada pek sanat ve maharetle gösterilebilir. ... Elhâsıl ben tiyatronun lüzum ve ehemmiyetini inkar edenleri kâfir addettiğim kadar sinemacılığın iyilikler ve hizmetlerini küçümseyenleri de suçlu telâkki ediyorum. Hatta bazen bunları birbirinden o kadar ayrı bir şube-i sanat zannedenlere bile tamamiyyle hak veriyorum. Mamafih rakibi olan sinema her iklimde her lisanı konuşur olması dolayısıyla tiyatronun önüne geçmeye var kuvvetiyle isteklidir. Çünkü bu şube-i sanat yalnız ünlüler tarafından muharrir eserler için değil kâinatın çeşitli böl-

[5] Muhsin Ertuğrul'un sinema konusundaki yazıları için bkz. (Sevinçli, 1987, s. 103-123).

gelerindeki ırk, gelenek, ve ülkeler ile görüşleri de nakle hemen yegane yarı canlı bir vasıtadır (Sevinçli, s. 116-117).

Ertuğrul'un sinema konusundaki görüşleri bu dönemde henüz tam olarak yetkinlik kazanmış değildir; bir yandan sinemayı tiyatroyla kıyaslar ve tiyatronun üstünlüğünü savunurken, diğer yandan da "sinemacılığın iyilik ve hizmetlerini küçümseyenleri de suçlu buluyorum" der. "Bu ulvi ve nefis sanatların" (sinema sanatı ve sanat-ı tamâşâ) kirletilmemesi gerektiğini belirtir. Ertuğrul sinemaya karşı biraz mesafeli davransa da onu "ulvi ve nefis sanatlar"dan biri olarak görmekten yanadır, en azından bir polemik içerisinde bu ilkeyi savunmak gereğini duyar (Sevinçli, 115). Sinemanın bir endüstri olarak var olmadıkça yetkinleşemeyeceği düşüncesi; Ertuğrul'un yazdıkları ve bir film yapımevi kurmak için gösterdiği ısrarlı çabalar dikkate alındığında rahatlıkla üzerinde uzlaşılabilecek bir düşüncedir. Burada Muhsin Ertuğrul'un sinema düşüncesinin stüdyo sistemine benzer bir yapıdan yana olduğu rahatlıkla söylenebilir. Gittiği ülkelerdeki sinema alanının yapılanmasını da yakından takip etmiş olan Ertuğrul'un sinemanın gelişimi için böylesine yapısal bir örgütlenmeyi gerekli gördüğü açıktır. Ertuğrul için sinema halka yönelik, popüler bir sanattır, bu nedenle de "tiyatro gibi bir yüksek sanat olarak değil, halkı hem eğlendiren hem de eğiten, izlenmesi daha kolay ama aynı zamanda tam da bu kolaylıktan dolayı toplumsal kodların değiştirilmesinde / modernleştirilmesinde daha pratik yollar içeren işlevsel bir sanat"tır (Maktav, 2002, s. 53). Ertuğrul'un sinemayla ilişkisi söz konusu olduğunda aldığı en büyük eleştiri, sinema dilini tiyatronun dilinden ayrıştıramaması ve tiyatronun geleneklerini sinema üzerinde hâkim kılması, giderek "sinema diktatörü" (Özön, 1995a, s. 22), "tek adam" (Scognamillo, 1998, s. 92) haline gelmiş olmasıdır. Özön'e göre Ertuğrul, "sinema duygusundan tümüyle yoksundur" filmlerinin hiçbiri "tiyatro filmi" olma özelliğini aşamamıştır. Sinema Ertuğrul ve arkadaşları için sadece bir "ek iş"tir (Özön, 1995a, s. 22-24). Giovanni Scognamillo ise, Muhsin Ertuğrul'un çoğunlukla tiyatroculuğu yüzünden eleştirilmiş olduğunu, ancak sineması konusundaki en önemli eksikliğinin, "aşırı şekilde Batı'ya açık olması, Batı kalıplarına bağlılık göstermesi" olduğunu belirtmektedir (1998, s. 61). 1922-29 yılları arasında yaptığı yedi filmden sadece ikisinin uyarlama olduğunu belirten Scognamillo (s. 59),

toplamda Türkiye'de çektiği 30 filmin en az sekizinin ise kesinlikle yabancı kaynaklardan alınma oluğunu belirtir ve bunu Ertuğrul'un "yabancı kalıplara bağlılığı" ve "uyarlamayı salgın haline getirmesi"yle ilişkili olarak görür. Ertuğrul'un sinemayı "her türlü etkiye açık tuttuğunu" belirten bir diğer isim ise, Erman Şener'dir. Şener'e göre Ertuğrul'un ilk filmlerinde Alman dışavurumcularının, *kammerspile* geleneğinin izleri vardır ve İpek Film ortaklığıyla çektiği filmlerde ise İpekçilerin Amerikalı Paramount şirketinin temsilciliğini yapmış olmaları dolayısıyla ve bu filmleri taklit etme isteklerinin bir sonucu olarak Amerikan filmlerinin etkisi vardır (1970, s. 21). Ancak uyarlama konusunu sadece Ertuğrul'un kişisel tercihlerinin bir sonucu olarak değerlendirmek doğru görünmemektedir. Ertuğrul'un da içinden çıkıp geldiği tiyatro geleneği, özellikle de Tanzimat Tiyatrosu, bu uyarlama geleneğine bağlı bir tiyatrodur ve dönemin süregelen kültürel iklimi bu yaklaşımı "doğal" bir gelişim olarak görmektedir. Sevda Şener, her ne kadar Tanzimat Tiyatrosu, günün politik eğilimine uygun olarak "özgürlükçü ve devrimci temaları" ele alsa da "dönemin aydınlarının görüşlerini, ülkülerini, günlük yaşamdan gözlemlerini yansıtmakla beraber, konuların seçilmesinde ve işlenmesinde büyük ölçüde Avrupa özellikle Fransız yazarlarının etkisi altındadır" (1998, s. 30-31) demektedir. Meşrutiyet Tiyatrosu'nun ve kuruluşundan sonra Darülbedayi'nin de hâlâ bu "etkilenme" geleneğini sürdürdüğü düşünülürse Ertuğrul'un bu geleneğe bağlılığı daha anlaşılır bir hal alır. Ancak çektiği filmlerin yerli ya da yabancı uyarlama olması, bu filmlerdeki sinema dilinin yetkin olmaması için bir gerekçe teşkil etmez, çünkü filmin değerini belirleyen şey, ele alınan konunun hangi sinemasal araçları, hangi anlatım tekniklerini ve görsel düzenleme biçimlerini ve stratejilerini kullanarak anlattığı ve bunlar aracılığıyla oluşturduğu dünyadır. Ertuğrul'un sinemasının değeri belirlenmeye çalışılırken dikkate alınması gereken bu ölçütler ve bu ölçütleri kullanarak yarattığı sinemasal dünyanın kapsamıdır. Ancak ne yazık ki filmlerin büyük bir kısmının kayıp olması böylesi bir araştırmayı da imkansız kılmaktadır. Elde bulunan az sayıdaki film ise, özellikle ilk dönem filmleri hakkında yeterli bilgiye ulaşmaya imkan vermemektedir.

Özellikle 60'lı yıllardan itibaren çokça yazılmaya başlanan ve 30'lu yıllarda Muhsin Ertuğrul filmleri bağlamında dikkat çekilen "etkilen-

me" konusu, sonraki yıllarda "taklit", "özenti" gibi kavramlar etrafında pek çok tartışmanın konusu haline gelmiştir. Bu konuya 1933'te, *The Motion Picture in Modern Turkey*[6] adlı raporda dikkat çeken ise, Eugene M. Hinkle olmuştur.[7] Hinkle, "yabancı film teknikleri açısından Ankara'da en çok etki yaratan hiç kuşkusuz Rus üslubu olmuştur" der ([1933] 2009, s. 96). Bunun için de örnek olarak çocukların suça yönelmesini ele alan "mükemmel bir film tekniğine" sahip *Mustafa* (Putyovka v zhizn, Hayat Yolu, Nikolai Ekk, 1929) adıyla oynamış olan bir Rus filmini örnek olarak gösterir (Hinkle, 2009, s. 97). Hinkle göre, yerli senaryo yazarları ve yönetmenleri de Rus yöntemlerini taklit etmektedir. Hinkle bu etkiye başka bir kanıt olarak da Sergey Yutkeviç'in bir film [*Türkiye'nin Kalbi Ankara* (Ankara - serdtsee Turtsii, Sergey Yutkeviç, Lev Arnstam), 1934] çekimi için Türkiye'ye geldiğini ve Muhsin Ertuğrul'un da Rusya'ya giderek filmin senaryosu hakkında görüşmeler yapacak olmasını gösterir (s. 97-98). Erman Şener ise, Türkiye'de kuruluş halindeki sinemanın kendini içinde varolduğu toplumun bir ögesi olarak görmediğini, toplumsal olaylara sırt çevirdiğini belirtir (1970, s. 22). Sinema çok hareketli bir toplumsal dönemde bile siyasal ve toplumsal olaylara ilgi göstermemiş, uyarlamalar ve halkı eğlendirme amacıyla film yapma eğilimini benimsemiş görünmektedir. Sonraki yıllarda bu uyarlama konusuyla birleşerek, "taklit", "özenti" ve bunların etrafında muhafazakar bir tepki olarak yerli sinema-yabancı sinema (doğu-batı, bazen de Mısır filmlerinde olduğu gibi yerli filme karşı yakın şark filmleri) karşıtlığı etrafında birleşen tepki bir ulusal sinema arayışının da başlangıcını oluşturan motiflerden biri haline gelmiştir. Ertuğrul'un sineması söz

[6] Hinkle, E. M. (1933). *The Motion Picture in Modern Turkey*. ABD Dışişleri Bakanlığı'na Sunulan 01.08. 1933 Tarihli Rapor. [Tıpkı basımı için Bkz. Rıfat N. Bali, (Yay. Haz.), *The Turkish Cinema in the Early Republican Years*. İstanbul: Isis Press, 2007; Önemli bölümlerinin çevirisi için Bkz. Modern Türkiye'de Sinema, *Kebikeç*, *28*, s. 91-102].

[7] Hilmi A. Malik'in *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri* (1933) adlı kitabı da aynı yıl yayınlanmıştır. Malik'in kitabının Hinkel'in raporuyla benzerliği ve Malik'in Büyükelçilik'te çalıştığı ve bu çalışma sırasında Hinkel'in ekibinde yer aldığı – hatta raporun büyük bir kısmını oluşturduğu– konusunda çeşitli bilgiler vardır. Raporla kitap arasındaki büyük benzerlik bu kitabın büyük bir olasılıkla rapor eksen alınarak yazıldığı izlenimini doğurmaktadır. Bu konuda geniş bilgi için bkz. (Varlık, 2009; Bali, 2007).

konusu olduğunda etkilenme meselesiyle birlikte Hilmi Maktav'ın dikkat çektiği bir noktayı belirtmek gerekmektedir. Maktav, Ertuğrul'un, "'aşırı Batıcı' Türk toplumunun gerçeklerine yabancı gibi görünen popüler filmlerinde dahi Tek Parti'nin Batılı medeniyet projesini yansıttığı için "resmi sinemacı" kimliğini" taşıdığını belirtir; üstelik bu kimliği popüler bir sinema yapmasına, filmlerinin Darülbedayi üslubu nedeniyle siyasi kadroları memnun etmemiş ve güven vermemiş olmasına rağmen sahip olduğunu vurgular (Maktav, 2002, s. 53). Ertuğrul'un sineması ile Cumhuriyet ideolojisi arasındaki ilişkinin yeterince ortaya konmadığını belirten Maktav'a göre, "dönemin gerçekleri ile uyuşmayan, uyarlama, taklit" olarak görülen filmleriyle "Kemalist modernleşme projesi" arasında bir aykırılık yoktur (s. 53).[8]

Ayça ise, Maktav'ın bahsettiği bu "Kemalist modernleşme" projesinin etkisinin yoğun olarak hissedildiği zaman dilimini, yani Nijat Özön'ün "Tiyatrocular Dönemi" (1922-1939) olarak adlandırdığı bu dönemi, başka bir perspektiften ele alarak *Türk sinemasının kentsel dönemi* olarak adlandırmaktadır (Ayça, 1994). Özön'ün sanatsal ve endüstriyel etkileri dikkate alarak yaptığı dönemleştirmeyi Ayça sosyolojik ve toplumsal eğilimleri dikkate alarak genişletmek eğilimindedir.[9] Ayça'ya göre, film üretiminin daha çok yukarıdan belirlendiği ve izleyici eğilimlerinin dik-

[8] Muhsin Ertuğrul filmlerinin toplumsal ve siyasal etkileri ve bunları içerme biçimleri üzerinde durmak önem taşımaktadır (bunun günümüzde filmlere sahip olmadığımızdan zor olduğunu da belirtelim); ancak bu film metinlerinin başka bileşenlerini de göz önüne almak gerekmektedir. Maktav'ın özellikle vodvil tarzındaki filmleri (*Cici Berber*, *Karım Beni Aldatırsa*, *Söz Bir Allah Bir)* üzerinden söylediklerini, filmlerin senaryo yazarı olarak bilinen ve Ertuğrul filmlerinin pek çoğunda Mümtaz Osman adıyla senaryo yazmış Nazım Hikmet'ten söz etmeden değerlendirmek doğru görünmemektedir. Zira filmlerin metnini oluşturan senaryo, toplumcu ve muhalif olarak bilinen bir isme ait; bu nedenle senaryonun ideolojik ve düşünsel yapısının da bu isimden bir şeyler taşıdığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Muhsin Ertuğrul ile dönemin ideolojisi arasında doğrudan ve etkili bir bağ kurup, senaryo yazarını bundan muaf tutmak sorunlu gibi görünmektedir. Bkz. (Maktav, 2002, s. 49-55).

[9] Ayça Türkiye sinemasını 3 döneme ayırır. Birinci dönem, kentsel dönemdir ve 1922-1950 yılları arasını kapsar. İkinci dönem ise, 1950 sonrasında başlayan kırsal dönemdir ve Yeşilçam olarak da adlandırılır; son dönem ise yeniden kentsel dönemdir (Ayça, 1994).

kate alınmadığı bu dönemde sinema seyircisi, kentte yaşayan, kent kültürü almış, Batı ve dünya kültürüne açık, değişim isteyen, farklı eğilimlere ilgi duyan kişilerden oluşuyordu ve bu izleyici, film yapanlara herhangi bir şey empoze etme, yönlendirme, talep etme gücüne sahip değildi. İzleyicinin isteklerinin dikkate alınmadığı, diyaloğun kopuk olduğu, film üretiminin yukarıdan dayatılan bir sanatsal faaliyet alanı haline geldiği bu sistem içerisinde, üretenler her şeyi belirleyen konumdaydı. Neyi, nasıl yapacaklarına kendileri karar veriyorlardı. Bu özellikler Ayça'ya göre sinemanın "tiyatronun vesayetine sokularak" dolaylı olarak kontrol altında tutulduğu, Cumhuriyetin Batılılaşma yanlısı ideolojisinin sinemaya bu yolla dahil edildiği ve sinemanın tiyatronun vesayetinde "devletleştirildiği" bir dönemi karakterize etmekteydi (1994, s. 44). Bu durum 1950'lerden sonra tersine dönmüş ve sistem eskisini yadsıyarak yeni bir yöne kaymıştır. Bu değişimin temel dinamikleri ise toplumsal değişmenin hızlanması, elektriğin, yolların kırsal alanlara kadar yayılması ve buna paralel olarak da sinemanın geniş bir alana ve izleyiciye ulaşmasıdır. Bu etkenlerle ilişkili olan temel siyasal olgu ise Demokrat Parti'nin iktidara gelişidir (Ayça, 1994, s. 45). Ayça'nın *Türk sinemasının kırsal dönemi* olarak adlandırdığı –Yeşilçam dönemi– bu dönem, önceki dönemin Tek Parti ideolojisiyle paralel olarak ortaya çıkan ve yukarıdan dayatılan sanat anlayışına karşın, bu alanın daha genişlediği ve çeşitlendiği bir karakter kazanır. Bu dönemde sinema artık belirli "tekellerden" ve belirli kişilerin kontrolünde, sadece tiyatrocuların üretim yaptığı bir sanat alanı olmaktan uzaklaşmıştır. Dönemin popülist siyasal ve toplumsal söylemleri sinemayı da etkilemiş, sinema, önceki dönemin aksine "popülist" bir karakter kazanmıştır (1994, s. 45). Bu dönemde sinema alanında 1922-50 arasında süregelen "statüko" yeni bir anlayış karşısında sarsılmış ve bu da sinema alanını etkilemeye başlamıştır; bu sarsılma ya da paradigma değişimi sadece sinemanın endüstriyel işleyişinde gerçekleşmemiş, aynı zamanda sinemanın anlatım kalıplarının da çeşitlenmesine yol açmış, yeni konuların, yeni yönetmen ve oyuncuların yeni bir üslupla sinemaya dahil olmalarına yol açmıştır. Sinema alanı hem endüstriyel hem de sanatsal anlamda yeni bir mantıkla örgütlenmeye başlamıştır. Yeşilçam olarak adlandırılan bu dönemdeki sinema; Ayça'ya göre, "bilinçli olarak tasarlanmış değildir", bu nedenle de bu sinemayı yapanlar

çoğunlukla küçümsenmiş ve zaman zaman dışlanmışlardır (1994, s. 49). Engin Ayça üçüncü dönemin ise 1970'lerle birlikte başladığını söyler ve bu dönemi Yeşilçam'dan ayıran en belirgin özelliğin "kişiselleşme" olduğunu vurgular. Bu yeni sinema Yeşilçam'ın "geleneksel sözlü kültüre yaslanan, anonim, kendiliğinden" özelliklerine karşın, "bilinçli bir kişisel üslup kurmaya, dünya oluşturmaya yönelik entelektüel bir çaba içerisindedir" (1996, s. 145-146). Ayça bu dönemi *Türkiye sinemasının yeniden kentsel dönemi* olarak niteler (1994, s. 45). Bu dönem artık Yeşilçam'ın içine kapalı, yerel özelliklerinin aşılarak, dünyaya açılan bir sinemanın ortaya çıktığı bir zaman dilimidir; burada artık "bilinçli bir şekilde yazılı kentsel kültür" ve "dünya kültürü", Yeşilçam'ın "sözlü kırsal kültürü"nün yerine almaya başlamıştır (1996, s. 146).

Muhsin Ertuğrul'lu yıllar ya da Ertuğrul sonrası sinema dikkate alınarak yapılan farklılaştırma çabaları, içerdikleri tarih kurgusuyla aynı zamanda belirli bir sinema yapma biçimini de gizli olarak içermektedir. Işığan (2000) 1950 öncesinin sinema çalışmalarının "dışlanması"nı analiz ettiği yazısında Nijat Özön'ün tarih kurgusunun bir sanat sineması söylemini nasıl içerdiğini de ortaya koyar. Işığan'a göre, Özön'ün anlatısı üç temel ölçüt üzerine temellenir; bunlardan ilki, "ulusallığın" temel bir ölçüt olarak alınması; ikincisi, "üretim"i temel alan bir bakış açısının varlığı; üçüncüsü de, "sanatsallık" ölçütüdür. Nijat Özön için sanatsallığın, sinema dilini konuşan, toplumsal sorunlara duyarlı bir sinemayı içerdiğini belirten Işığan, Özön'ün hem nitelikli ürünleri hem de bunları ortaya koyan yaratıcı ve yenilikçi yönetmenlerin varlığını bu ölçüt için temel aldığını vurgular. Işığan, Özön'ün sanatsal düzey ve endüstriyel gelişmişlik arasında kurduğu paralelliğin, sanat filmleri üreten bir stüdyo sistemini idealize ettiği anlamına geldiğini belirtir; çünkü Özön'ün yetkinlik kıstası olarak kullandığı örnekler daha çok İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası ve Amerikan stüdyo sistemidir. Bu düşünceler çerçevesinden bakıldığında ise Özön'ün Batılı standartları yakalamayı amaçlayan, modernleşmeci bir bakış açısı olduğu görülecektir (Işığan, 2000, s. 199-200). Özön'ün temel çelişkisi de belki burada yatmaktadır; Özön, bir yandan "ulusallık" ölçütüne göre anlatısını kurarken diğer yandan da "Batılı" anlamda örneklere uyacak sanatsal ölçütlerle sinema alanını tarif etmeye çalışır. 1950'li ve 60'lı yılla-

Karagöz Filmleri Üzerine

Nazım Hikmet'in yönettiği bilinen *Düğün Gecesi / Kanlı Nigar* filminin yanı sıra bazı kaynaklar Karagöz filmlerinden bahseder ve bunları da Nazım Hikmet'in yönettiği belirtilir. Karagöz filmleriyle ilgili ilk haberlerden biri 20 Aralık 1932 tarihli *Akşam* gazetesinde yer alır. Haberde İpek Film stüdyosunda *Karagöz* filmi çevrildiği belirtilir. Filmde otuz otuz beş sene evvelki İstanbul hayatından bazı parçalar gösterilecektir denir. Filmin Aksaray'da bir mahallede, kış mevsiminde geçtiği, bu mahalle kahvesinde Karagöz seyreden çocuklar ve kahvedeki mahalle efendileri, bekçiler, külhanbeyi vb. gibi karakterlerin bulunduğu belirtilir. Filmde "dar mahalle sokakları, kafes arkası, ut sesi, eski aşk vakalarına ait intibalar da vardır. Karagöz filmini, Hazım bey baştan aşağıya kadar canlandıracaktır" ifadeleri yer alır ("Karagöz Filmi", 1932, s. 5). Karagöz filmleri hakkındaki bir diğer haber ise 2 Ocak 1933 tarihli *Akşam* gazetesinin 4. sayfasındaki ilandır. İlanda şu bilgiler yer almaktadır: "4 Kanunusani Çarşamba akşamından itibaren ELHAMRA sineması haftalık programına ilaveten KARAGÖZ filmini takdim edecektir. Yapan: Osman Mümtaz. Oynatan: Hazım. Karagöz Hüseyin ef. Asım Baba, Kanuni Tevfik B. Kemal Baba, Şarkılar: EMİNE Hanım, Çocuklar, figüranlar vesaire. İPEKFİLM stüdyosunda çevrilmiştir." ("Karagöz İlanı", 1933a, s. 4). Bir sonraki gün ise *Denizler Devi* (*Erkek Evlat*) isimli George Bancroft'un oynadığı filmin ilanında yeniden bahsedilir. İlanda, "Programa ilave olarak: İpek Film stüdyosunda çevrilen KARAGÖZ. Filmi yapan: Osman Mümtaz Bey. Oynatan: Darülbedayiden HAZIM. Alaturka şarkılar - Musiki - Çocuklar - eğlenceler. Yarım saat süren neşe filmi" denir ("Karagöz İlanı", 1933b, s. 4). 6 Ocak 1933 tarihli *Vakit* gazetesinde ise "Bugün ELHAMRA Sinemasında KARAGÖZ'ün FİLMİ 25 sene evvel bir Karagöz Gecesi. Oynatan: HAZIM. 1000 metre 3 kısım. Programa ilave olarak gösterilmektedir. Türkçe sözlü, şarkılı" ("Karagöz İlanı", 1933c, s. 4). Vâ-Nû [Vâlâ Nureddin] ise *Akşam*'daki 7 Ocak 1933 tarihli yazısında "Halbuki, dün, İpekfilmin *Karagöz* isimli yeni küçük eserini seyrettim. Muvaffakiyet, bir Avrupa filmi derecesindedir demekte tereddüt göstermeyeceğim. Senaryo, rejisör, ses, fotoğrafçılık, mevzii hususiyet gibi anasırın heyeti umumiyesi insanı cidden memnun ediyor" der (Vâ-Nû, 1933, s. 3, devamı 4). *Karagöz* filminden 25 Şubat 1933 tarihli *Akşam* gazetesinde *Düğün Gecesi* [bu filmin ilk adı bir çok haberde *İlk Acı* olarak geçer] filminin bittiğini haber veren bir yazıda da bahsedilir. Yazıda "İpek Filim stüdyosu geçende bir *Karagöz* filmi çevrilmiş, bu film çok büyük muvaffakiyet görmüştü. Bunun üzerine eski zamanın orta oyunlarına ait bir

filim çevrilmesine karar verilmiş ve *Karagöz*'ün senaryosunu yazmış olan Mümtaz Osman bey yeni bir senaryo hazırlamıştır. Yeni filmin ismi "Düğün Gecesi"dir. Filim şarkılı, taklitli bir komedidir. [...] geçen hafta bitmiştir. [...] Filimin rejisörü, senaryosunu yazmış olan Mümtaz Osmandır ("Karagözden Sonra", 1933, s. 7) denir. Bahsedilen Karagöz filminden bir diğeri de *Karagöz Şair* adlı filmdir. *Akşam* gazetesinde 2 Nisan 1933 tarihli ilanda, Elhamra sinemasının Bayram haftası için emsalsiz bir film hazırladığı belirtilerek, *Malek Milyoner* [Buster Keaton] filminin tanıtımına yer verilir. "Hiç gülmeyen, yalnız güldüren meşhur komik bu filminde, milyoner, aşık, sporcu ve hayırperver rolünde görülmemiş ve işidilmemiş bir muvaffakiyet göstermektedir" denir. İlanın altında ise "İlave olarak: Türkçe sözlü sazlı ve İPEKFİLM stüdyosunda yeni yapılan: Karagöz Şair. Oynatan: Darülbedayiden Hazım" bilgisi yer alır ("Karagöz Şair İlanı", 1933, s. 4). İsmi geçen ve İpek Film tarafından yapılan bir diğer Karagöz filim ise, *Karagöz: Çifte Cadılar*'dır. *Akşam* gazetesinin 4 Nisan 1933 tarihli sayısındaki ilanda Buster Keaton'un *Malek Milyoner* filmine ilave olarak *Karagöz Çifte Cadılar* filminin gösterileceği belirtilir. Film Türkçe sözlü - sazlı - şarkılıdır ve Hazım tarafından oynatılmıştır ("Karagöz: Çifte Cadılar İlanı", 1933, s. 4). Bu haberlerden yola çıkarak Karagöz filmlerinden ilkini Mümtaz Osman adıyla Nazım Hikmet'in yönettiği ve 4 Ocak 1933 tarihinde gösterildiği rahatlıkla söylenebilir; ancak diğer Karagöz filmlerinin yönetmenliği için belirgin bir ifade görünmemektedir. Fakat diğer filmlerle birlikte gösterilmek üzere çeşitli kısa Karagöz filmleri ve de başka filmlerin çekildiği açıktır. Örneğin 17 Kasım 1933 tarihli *Akşam* gazetesindeki bir ilanda 3 kısımlık Türkçe sözlü komedi *Naşit Dolandırıcı* filmiyle birlikte, Deniz Kızı Eftalya Hanım tarafından söylenen çok nefis Ayşe Kız ve Çoban şarkısı, bestekarı Tanburi Refik B. bilgileri yer alır ("Deniz Kızı Eftalya Hanım", 1933, s. 4). Karagöz filmlerini ilk filmi çeken Nazım Hikmet'in devam ettirmiş olması mümkündür. Nijat Özön, İpek Film'in "dökümanter" olsun diye çekmediği ancak taşıdıkları özellikler nedeniyle bu niteliği taşıyan filmler içerisinde, "tanınmış sanatçı Hazım Körmükçü'nün oynattığı bir Karagöz oyununu baştan sona tespit eden" film olarak *Yeni Karagöz*'den (1933) bahseder (1962, s. 213-214); ancak filmin yönetmenine ilişkin bir şey söylemez. Orhan Ünser ise, Nazım'ın *Yeni Karagöz* isimli bir film yönettiğini belirtir (1994, s. 23-25). Fakat Ağah Özgüç'ün *Türk Filmleri Sözlüğü*'nde aynı adla yer alan filmin yönetmeni ve senaryo yazarı Hazım Körmükçü olarak görünmektedir (1998, s. 34).

Nazım Hikmet ve *Güneşe Doğru*

Muhsin Ertuğrul'un dışında 1922-1939 arasında yönetmen olarak film çeken ikinci ismin Nazım Hikmet'tir. Nazım Hikmet, 1933'te kısa bir film olan *Düğün Gecesi / Kanlı Nigar*'ı (g. 22 Mart 1933), 1934'te de Özön'ün "kısa dokümanterler" (1962, s. 99), Orhan Ünser'in ise "görsel / şiirsel denemeler" dediği (1994, s. 24) *İstanbul Senfonisi* ve *Bursa Senfonisi* adlı kısa belgesel nitelikli filmleri çekmiştir. Nazım Hikmet'in uzun filmi ise 1937'de *Güneşe Doğru* (g. 29 Ekim 1937) ismiyle çektiği filmdir. Özön'e göre, pahalıya mal olan ve ticari başarısızlığa uğrayan *Leblebici Horhor Ağa* nedeniyle verdiği üç yıllık aradan sonra yeniden film yapımına dönen İpek Film'in ihtiyatlı davranarak az karakterle, "dar bütçe"yle çektiği filmde Abidin Dino dekorları hazırlamış, şair Arif Dino, Ferdi Tayfur, Mediha [Baran] ve Neyzen Tevfik ise rolleri paylaşmıştı (Özön, 1962, s. 102). Özön'ün filme ilişkin olumsuz ifadelerini bir yana bırakırsak, "fantastik" ve "bütünüyle yine de gerçek-dışı bir film olarak kalıyor" (s. 103) diye nitelemesinden ve konudan anlaşıldığı kadarıyla dönemin sınırlı yönetmenlik deneyimi ve sinema anlayışı içerisinde farklı bir örnek olarak ortaya çıkmaktadır. Sanat sinemasının ve sinemanın modernist gelişimi içerisinde dikkate alınması gereken ilk örnek olarak görünmektedir. Hasan Âli Yücel'in filmin üslubunu "realizm" üzerinden eleştirmesi, özellikle Neyzen Tevfik'li kahve sahnesini dikkate alarak, "o realiteye yaşıyor halini" vermesi, bunun da "oluşundaki haliyle tespit" edilmesi gerektiğini vurgulaması (Yücel'den aktaran Özön, 1962, s. 103) Türkiye'deki sinemanın realizm konusunda bu dönemde başlayıp 50'ler boyunca sürecek bir yaklaşımın da bir örneğini oluşturur.

29 Ekim Cumhuriyet Bayramı'nda, "3 senelik fasıladan sonra ilk defa olarak Türk artistlerinin Türk rejisör ve musiki üstadlarının yaptığı senenin biricik Türk filmi" ("Güneşe Doğru ilanı", 1937a, s. 4) ilanıyla İstanbul'da İpek, İzmir'de ise Elhamra sinemasında gösterime giren film, 9 Kasım 1937 tarihli *Akşam* gazetesindeki ilanında ise "Atatürk Evladı Ha-

zırlan! Bedbahların sözü yalandır. Bu eser Cumhuriyetimiz sinemacılığının inkılabıdır" (Güneşe Doğru İlanı", 1937b, s. 4) sözleriyle tanıtılmıştır. Filmin "Türk" artistler, rejisörler, musiki üstadları tarafından yapıldığı vurgusunun yanında, "aşk, güzellik, vatanseverlik, heyecan ve sergüzeşt filmi" olduğu da ilanlarda sıkça belirtilmiştir ("Güneşe Doğru İlanı", 1937c, s. 4). Filmin konusunu aktaran *Sinema Objektifi* sinema gazetesinin 3. sayısında film hakkında şunlar yazar. "Büyük sinemalarda: Haftanın filmleri" başlığı altında, "Melek'te: *Leylaklar Altında*" [*Maytime*, Y: Robert Z. Leonard, 1937; O: Jeanette MacDonald, Nelson Eddy, John Barrymore], "İpek'te: *Güneşe Doğru*." [hiçbir düzeltme yapmadan olduğu gibi alıntılıyorum]. "Operatör Cemil, Üniversite Tıb Fakültesinden kızı Ayşeyle beraber İstanbulun uzak sayfiyelerinden birinde oturmaktadır. Bestekâr Ahmet Ali, sakat bir adam, operatör Cemilin komşusudur. Ahmet Ali talebesi ve sevgilisi olan bir dansözle yaşamaktadır. Bir gece, Ahmet Ali, talebesine dans provası yaptırır ve, operatör Cemil, kızı Ayşeyle, kendi köşkünün ağaçları altında otururken, doktorun bahçesine acayip bir adam girer. Bu, hususî akıl hasanelerinin birinden kaçmış bir hastadır. Kim olduğunu, nereden geldiğini bilmemekte ve Hasan 35 yaşında olduğu halde kendisini 75 yaşında sanmakta, kraliçe Viktorya devrinden itibaren bütün tarihi yaşadığına emin bulunmaktadır. Bestekâr Ahmet Alinin sevgilisi, kocasını bırakıp kaçarken, operatör Cemil, kızı Ayşenin ısrariyle Hasanı ameliyat yapar. Hasta iyi olur. Fakat bu sefer de kazaya uğrayıp hafızasını kaybettikten sonra geçen 15 senenin farkında değildir. Bir gün, bestekâr Ahmet Ali, operatör Cemile, sakatlığını gidermek için müracaat ettiği sıralarda, Hasan, on beş senelik bir uykudan uyandığını Ayşeden öğrenir ve... Bu yeni yerli filmimizin mevzuunun son kısmını bütün halkımızın merak edip göreceği bir eser olduğundan, koymuyoruz" ("İpek'te: Güneşe Doğru", 1937, s. 18).

Mineli Kuş Hakkında

Muhsin Ertuğrul adının yönetmen olarak geçtiği filmlerden biri ise *Mineli Kuş*'tur. Bu filmin çekileceği ve hatta bazen çekildiği pek çok yazıda ifade edilir. Bu yazılardan ilki Münir Nurettin Bey'le [Selçuk] A. Sırrı tarafından *Vakit* gazetesinde yapılan bir söyleşidir. Burada A. Sırrı Münir Nurettin için, "İpek Film stüdyosunda çevrilmeye başlanacak 'Mineli Kuş' ismindeki filmde rol alacak ve bu suretle film hayatına da başlamış bulunacaktır" der (Sırrı, 1933, s. 6). Aynı filmden bahseden bir diğer yazı ise 26 Ocak 1933 tarihli *Vakit*'te yer alır. İpek Film'in faaliyetlerinden bahseden yazıda *İlk Acı* [*İlk Acı, Düğün Gecesi / Kanlı Nigar* filminin gazetelere yansıyan ilk adıdır], *Mineli Kuş* ve Rumca [büyük olasılıkla *Fena Yol*] bir film çevrildiğinden ve Ertuğrul Muhsin ile Münir Nurettin'in aynı filmde yer alacağından söz edilir. Yazıda İpek Film'in "İlk Acı'yı bitirmek üzere" olduğu ve bir iki güne kadar İpek Film'in "Mineli Kuş isimli büyük bir filmin ilk resimlerini çekmeye başlayacağı" söylenir. Filmde Ertuğrul Muhsin'in bizzat rol alacağı, Münir Nurettin ve Ferdi Tayfur'un da oynayacağı ifade edilir. Erkek rolleri kuvvetli olan filmin kadın yıldızının kim olacağına ise henüz karar verilmediği belirtilir ("İpek Film Faaliyette", 1933, s. 9). 9 Mart 1933 tarihli *Akşam* gazetesinde İpek Film stüdyosunda yeni bir kaç film çevrilmeye başlandığı haber verilir. Bunlardan biri rejisörünün "Osman Mümtaz" ve adının değiştirilmesi muhtemel olduğu belirtilen *Gazeteci Düşmanı* [*Cici Berber* filminin değişmeden önceki adıdır], diğeri ise Hazım ve Naşit Beylerin çevirdiği *Surpikle Haçik* adlı filmlerdir. [*Surpik ile Haçik*,"Komik-i Şehir" Naşit Bey'in oynadığı bir oyunun adı ve karakterleridir ("İpek Film Stüdyosunda İki", 1933). *Akşam* gazetesinde 28 Mart 1930 tarihindeki oyunla ilgili bir ilanda şunlar yazar: "Bu akşam 22 de Beyoğlu Mulen Ruj Salonunda San'atkar Naşit Bey temsilleri Surpik ile Haçik - Taklitli piyes; Molla İftarda - Tarihi komedi. Yarın gündüz saat 15, 1/2 ta Arşın Mal Alan - Kafkas operet, 4 perde. Gece Nasreddin Hoca. Milli Oyun 3 perde. Kuvarentolar, milli Zeybek rakısları

alaturka taganniler. Meşrubat mecburi değildir" ("Mulen Ruj", 1930, s. 11)]. Bunlardan başka bir de *Mineli Kuş* isimli bir filmin çevrilmesi için hazırlıkların yapıldığı belirtilir ve bu filmde 1933 film yıldızı yarışmasında birinciliği kazanacak hanımın oynaması ihtimali olduğu söylenir ("Yeni Filmler: İpek Film Stüdyosunda", 1933, s. 9). 3 Nisan 1933 tarihli *Akşam*'da ise *Cici Berber*'in isminin kesinleştiği, filmin Ertuğrul Muhsin Bey tarafından yapıldığı, bu filmi müteakip Bulgarca bir film çevrileceği belirtildikten sonra ise "yakında *Mineli Kuş* isminde Türkçe büyük bir film çevrilecektir" denir ("Cici Berber Filmi Yakında", 1933, s. 7). *Akşam*'ın 1 Mayıs 1933 tarihli sayısında ise İpek Film'in gelecek mevsim hazırlıklarından bahsedilirken, gelecek mevsimde gösterilmek üzere bir çok film hazırlandığı ve bunların başında *Mineli Kuş* filminin geldiği yazılır. Yazıya göre *Mineli Kuş*'un İpek Film stüdyosunda çevrilen filmlerin "en iyisi olacağı tahmin edilmekte"dir. Filmde başrolü Ertuğrul Muhsin Bey oynamakta ve Münir Nurettin Bey ise şarkı söylemektedir. Asıl önemlisi ise *Mineli Kuş*'un çevrilmesine geçen hafta başlandığının ve filmin rejisörlüğünün de aynı zamanda Ertuğrul Muhsin Bey tarafından yapıldığının belirtilmesidir ("Gelecek Mevsim Hazırlığı: İpekfilim", 1933, s. 7). 20 Mayıs tarihli *Akşam* gazetesinde ise *Cici Berber*'in eksik bazı sahnelerinin çevrilmekte olduğu, Naşit Bey'in çevirdiği *Naşit Dolandırıcı* filminin bittiği belirtilir. *Mineli Kuş*'un ise bir çok sahnesinin çevrildiği, *Cici Berber* biter bitmez bu filmin ikmali için çalışılacağı söylenir ("İpekfilim stüdyosunda", 1933, s. 7). *Yedigün* dergisinin 14 Haziran 1933 tarihli 14. sayısında ise İpek Film'in bir seneden beri uğraştığı *Mineli Kuş* filmi "bazı sebeplerden dolayı bir müddet geri kalmıştır. Bu yaz mevsimi esnasında ikmal edilecek ve sinema mevsiminin ilk filmlerinden birini teşkil edebilmesi için uğraşılmaktadır" denir ("Sinema Haberleri", 1933, s. 16). *Hakimiyeti Milliye*'nin 8 Eylül 1933 tarihli sayısında M. Ali imzalı yazıda ise "bu yaz çevrilen filmler" arasında sayılır (Ali, M., 1933, s. 4).

rın resminde ortaya çıkan "yerellik-evrensellik gerilimi"ne benzer bir gerilimin ilk nüvelerini bu yıllarda sinemada da görüldüğünü belirtmek gerekmektedir. Ziya Gökalp'in düşüncelerinden beslenerek 40'lı yıllarda ortaya çıkan, "Batı tekniğiyle ulusal kültürün birleşmesi" ilkesine dayanan "ulusal sanat programı" (Koçak, 2009, s. 14), aslında Gökalp'in 1923'te yazdığı *Türkçülüğün Esasları*'yla başlayarak hâkim bir paradigma olmaya doğru evrilmiştir. 1950'li yıllarla birlikte sanat alanındaki temel karşıtlık haline gelen bu "yerellik/ulusallık-evrensellik" tartışması, hem resimde (Koçak, 2009, s. 14), hem edebiyatta (köy edebiyatı-yenilikçi edebiyat tartışması) (Özata Dirlikyapan, 2010, s. 30) ve sanatın diğer alanlarında az ya da çok temsil sorununa nüfuz eden bir tartışma olarak ortaya çıkmış ve bu alanların gelişiminde önemli bir aşama olarak işlev görmüştür.

Bu noktada Higson'un (1998) sanat filminin ulusal alanda başarılı olabilmesi için uluslararası alanda bir başarı yakalaması gerektiği yönündeki belirlemesi dikkate alınabilir. Bu ölçütlere göre de 1950 öncesinin sinema alanı, pek çok araştırmacı, yazar ve hatta alanın çalışanları için, "yetkin olmayan teatral bir sinema dili", "endüstri olamamış" bir gösterim mekanizması ve "tek adam"ın hakimiyetinde "boşa geçen" çabaların olduğu bir alandır. Bu bakış açısı bir yandan yerli sinemaya ilişkin bir "küçümseme"yi yıllar içerisinde kurumsallaştıracak, bir yandan da bu küçümsemeyi haklılaştırmak için yabancı filmlerle karşıtlık içerisinde bir yerli sinema tarifi ortaya koymaya çalışacaktır. Bu ilişkinin sonucu ise, yabancı filmlerle karşıtlık içerisinde değerlendirilen yerli sinemanın buradan doğan biçiminin de "özenti", "taklit" olarak nitelenmesi ve yeniden küçümsenmesi olacaktır. Işığan, bu nedenle "uzun zamandır ulusal olmasına karşın, sanatsal ve endüstriyel nitelikler taşıyan bir varlık olarak sinemadan söz edebilmek ancak 1950'den sonrası için (yani Sinemacılar Dönemi'nin başlamasıyla birlikte) mümkün" olmuştur demektedir (Işığan, 2000, s. 200). Işığan bu durumu "sanat sineması söyleminin temel bir kapanmasının ortaya çıktığı an" olarak tarif eder ve özellikle Muhsin Ertuğrul'un "tek adam"lığını vurgulayan yazarların bu tarih kurgusunu yeniden ürettiklerini belirtir (s. 200).[10] Bu tarih

[10] Işığan'a göre Ertuğrul'un "tek adam"lığı ifadesinin ikili bir işlevi vardır. Bu işlevlerden ilki, ele alınan herhangi bir sorunun 1950 öncesi için mümkün olamayacağı ya da önemsiz boyutta olduğu, çünkü o dönemde sorun yaşayabilecek bir sinemanın henüz varolmadığı öncülünü dayatır. Yani yazarın tercihi olan bir konu sınır-

kurgusunun bir kopuş üzerine temellendirilmesi, tarihsel akışın süreklilik ve bütünlük arz eden bir yapı olmaktan çıkarılması sinemanın bir gelişim içerisinde ele alınmasını engellemektedir. Yenilikleri ve gelişmeleri bir süreklilik içerisinde değil de her seferinde yeni bir dönemi başlatan bir nokta olarak ele almak, sinemanın, söz edilen dönemden önceki her aşamasını bir "gelişmemişlik", "yetkinleşmemişlik" ve "ilkel bir sinema dili" ile üretilmiş filmler toplamı olarak gören bir kavramsallaştırmayı da beraberinde getirmekte, "yeni"nin her zaman için "eski" üzerinde sanatsal yetkinlik anlamında egemenlik kurduğu bir gelişim kurgusunu hâkim kılmaktadır. Bu kurgu içerisinde geçmiş, çoğunlukla, Işığan'ın deyimleriyle "nostaljik" bir bakış açısıyla "ulusal ilklerin" arandığı bir alan haline gelmekte, ki bu bakış açısı içerisinde ulusal bir sinema inşa edilmeye çalışılırken de "ulusal kimlik" inşası da göz ardı edilmektedir (2000, s. 205-208). Bu ulusal kimlik inşası çabasının ilk tohumları, 1920'li yıllarda, daha Cumhuriyet ilan edilmemişken, 17 Şubat-4 Mart 1923 tarihinde sinema, İzmir İktisat Kongresi'nde "eğitim" faaliyeti için önemli bir konu olarak görüldüğünde gündeme gelmiştir. İmparatorluğun "ilmi yönden faydalı" mantığının bir devamı olarak sinema, Kongre'nin "Ziraat ve Marif Meselesi" bölümünün, Çiftçi, Tüccar, Sanayi ve İşçi Gruplarının İktisadi Esasları kısmının, "müttefikan kabul" edilen 9. maddesinde "ahlaka mugayir olanları menedilmek şartiyle, zirai, sınai, coğrafi, iktisadi ve sıhhi sinema filmleriyle köylülere lazım gelen faydalı malumatı vermek" amacıyla gündeme gelir (Ökçün, 1981, s. 391-92). Burada sinema, sadece "eğitici yönü" üzerinde –özellikle köylülerin eğitimi– durularak ele alınmıştır. Bu bakış açısı tıpkı İmparatorluktan devraldığı miras gibi bu düşünceyi Cumhuriyet'in ilanından sonra CHP'nin 1932'de kuracağı Halkevleri'ne devreder.

Halkevleri'nin sinemanın etkileme gücünden yararlanmasına geçmeden önce bu konudaki gerekliliği hazırlayan ortam hakkında fikir

> lamasını aşan ve tarihsel gerçekler tarafından uymaya zorlandığı bir sınırlamanın varlığı öne sürülmüş olur. Bu ifadenin ikinci işlevi ise, incelenmeye ve çözümlenmeye değer içeriği olmayan dönemi tek bir cümleyle anarak geçmeyi mümkün kılar. Başka bir deyişle, bu ifade, nitelemiş olduğu dönemin kısaca değinilerek geçiştirilmesini sağlar ve asli önem taşıyan 1950 sonrası üzerinde odaklaşmayı meşrulaştırır. Konunun böyle ele alınması ise araştırma konularının ve sinema tarihinin bir süreklilik ve bütünlük içerisinde ele alınmasını önler (2000, s. 201).

vermesi amacıyla 1929 yılında Tüccar Naci isimli bir sinemacının Millet Meclisi'ne sunulmak üzere Siirt Milletvekili Mahmut Bey'e yazdığı mektuptan bahsetmek gerekmektedir. Tüccar Naci, o günün koşullarında sinemanın içinde bulunduğu durumu anlatıp, gerekli önlemlerin alınmasını ister. Naci Bey raporunda ulusal endüstrinin korunması gereğini bu amaçla Avrupa'da alınan önlemlerden örnekler vererek, belirtir. Naci Bey'in raporunda dikkat çekici noktalardan biri de, film işletmeciliği işinin azınlıkların elinde olduğunu belirtmesi ve bunların Yahudilik, Hıristiyanlık propagandası içeren ve ahlakı bozacak bir içeriğe sahip filmlere öncelik verdikleri iddiasıdır. Bunun için de film işinin bir tekel olarak yürütülmesinin daha uygun olacağını belirtip, konulu filmlerle kendimizi yurtdışında tanıtabileceğimizi ve öğretici filmlerle toplumun eğitilebileceğini belirtir ("55 Yıl Sonra", 1984a, s. 8; "55 Yıl Sonra", 1984b, s. 8-9). Bu söylenenler aslında bir dönemin temel tartışmalarına ait ulusallık ve milliyetçilik söylemlerini de kaba hatlarıyla içermektedir. Her şeyden önce ulusal sınırlar gibi bir ulusal sinema tasavvuru vardır ve bu sinema korunması gereken bir yapı arz etmektedir. Bu koruma önlemleri de Türkiye'de o dönemde sinema işletmeciliğini elinde bulunduran "azınlıklar"a karşı alınmalıdır, çünkü bu kesimler sinemayı propaganda aracı olarak kullanmaktadır, üstelik "ahlakı bozacak" filmler de hem "ulusal kültürü" hem de genel ahlakı tehdit eden niteliklere sahiptir. Bu nedenle de Türkiye kendi "yerli film" üretimini gerçekleştirmeli; bunu öğretici bir amaçla, toplumu eğitmek için kullanmalıdır. Bütün bu söylenenlerin temelinde yer alan ise, sinemanın etkileme gücüne yapılan vurgudur. Bu ve benzeri düşüncelerin 1920'lerin sonu ve 1930'ların başında yaygın olduğu, dönemin siyasal atmosferi gözönüne alınarak rahatlıkla söylenebilir.

Bu dönemde Türkiye'deki sinema ortamının özelliklerini; ancak 1920'lerin sonlarından itibaren yabancı ülke temsilcilerinin ya da görevlilerinin verdiği raporlarda yazdıklarından öğrenebiliyoruz. Scognamillo'nun, 1927 yılında Türkiye'deki bir Fransız sinema yazarı olan, Rene Marchand'dan aktardıkları bu ilk döneme ilişkin küçük ipuçları vermektedir, her ne kadar Scognamillo buradaki film, sinema ve hasılat rakamlarını abartılı bulsa da. Bu yazara göre Türkiye'de bu tarihte 5'i birinci vizyon olmak üzere 100 kadar sinema salonu vardır ve yıllık film ihtiyacı

165 civarındadır. Beyoğlu'ndaki beş sinemanın yıllık hasılatı ise 100.000 liradır. Bu yazara göre Anadolu'da sinemalar programlarını haftada iki defa değiştirmekte ve filmlerdeki arayazılar [açıklayıcı ya da altyazılar] Türkçe ve Fransızca olarak yapılmaktadır (Scognamillo, 1998, s. 102).

ABD'nin İstanbul'daki Ticaret Ataşesi'nin 1928'de verdiği rapora dayanarak Nathan Daniel Golden, Türkiye'deki sinema ortamıyla ilgili bilgiler veren bir başka isimdir. Bu rapora göre, Türkiye'deki bütün sinemalar programlarında kısa film kullanmaktadır. Halk, büyük kısmı ABD'liler tarafından sağlanan bu kısa filmler içerisinde özellikle grotesk ve brulesk komedileri tercih etmekte, bu tercih de yıllık 200-250 kısa filme ihtiyaç doğurmaktadır. Bu filmler arasında komedi, haber, eğitim filmleri yer almaktadır. Yerel pazarın yüzde doksanını kontrol eden ABD'liler dışında az sayıda filmi ise Fransız Pathé ve Gaumont şirketleri sağlamaktadır. Türkiye'deki yıllık uzun film ihtiyacı ise 200 film civarındadır ve bunların %80-90'ı ABD filmidir. İstanbul'da 5 büyük sinema salonu ve bu sinemaların her birinde 800-1200 koltuk vardır. Bu büyük sinemalar her hafta bir film kullanmakta ve aktif sezonda 150 filme ihtiyaç duyulmaktadır. Büyük salonların dışında ise 15 tane ikincil salon vardır. Sinema sezonu Eylül ortasından başlayıp Mayıs ortasına kadar sürmektedir. Rapora göre, Türkiye'de genel olarak film sansürü yoktur, filmler ancak komünizm propagandası, kamuyu rahatız edecek ve ahlaka aykırı bir şey içerdiğinde hükümet tarafından yasaklanmaktadır (Golden, 1928, s. 33-35).

Eugene M. Hinkle ise ABD Dışişleri Bakanlığı'na sunduğu raporda yıllık 150 filmin gösterime girdiğini ([1933] 2009, s. 95) ve 1933'te toplam film ithalatının üçte birinin ABD yapımlarının oluşturduğunu belirtir. Bu filmlerin İstanbul'da şubeleri olan yabancı film şirketleri ve yabancı film şirketlerinin temsilciliğini ya da dağıtımcılığını yapan sinema salonları tarafından dağıtıldığını belirtir. Türkiye'de şubesi bulunan yabancı film şirketleri ise, Fox ve Metro Goldwyn Mayer'dir. Yerel temsilciler salon sahiplerinden ya da yabancı dağıtımcıdan belirli bir yüzde alarak çalışmaktadır. Bir tek Paramount şirketinin belirli bir temsilcisi vardır. (2009, s. 93-94). Ekonomik bunalım nedeniyle ve sesin gelişiyle birlikte sessiz filmlerin popülaritesi azalmıştır. Uzun bir sesli film, ilk iki haftası İstanbul, Ankara, İzmir'deki birinci ve ikinci vizyon sinemalarda olmak üzere, en fazla altı

hafta gösterimde kalmaktadır. Bir filmin gişe geliri genellikle 3000 lirayı aşmamakta, yapımcıdan film alan yerel temsilci Türkiye genelinde gösterim hakkı için 1000-2500 lira, her bir kopya için de 400-800 lira fazladan ödemektedir (s. 94). Türkiye'nin Yakın Doğu ve Balkanlarda faal bir film stüdyosuna (İpek Film) sahip tek ülke olduğunu belirten yazar, İpekçilerin stüdyosunda modern cihazlarla film yaptıklarını (s. 95), Türkiye'de 79 yerleşim biriminde 130 sinema olduğunu, bunların koltuk kapasitesinin ise 60.170 kişi olduğunu yazar. İyi sinemaların İstanbul'da bulunduğunu ve buradaki sinemaların geniş bir gayrimüslim izleyici kesimine sahip olduğunu (s. 99) ifade eden yazar, Türkiye'deki salonların 59'unda ses sisteminin bulunduğunu, 71 salonun ise sessiz film gösterdiğini belirtir (s. 98). Hinkle, bilet fiyatlarının görece yüksek olduğunu, sinema işletmelerinin mülkiyeti ve işletmesinin Türklerin elinde bulunduğunu, sinemaya yatırılan sermayenin ise Türklerin, genellikle de Yahudi dönmelerin elinde olduğunu belirtir (s. 100). Hinkle göre, son bir kaç yılda Fransız, Rum ve İtalyan Yahudilerinin elinde olan İstanbul sinemalarının denetimi yavaş yavaş Türklerin eline geçmiştir. Yabancılara ait tek sinema ise %75'i Rum ve %25'i İtalyan (Yahudi) sermayeli Glorya'dır. Salon işletmeleri de bir kaç istisnanın dışında Türklere ve özellikle de dönmelere aittir. Bu sinemalarda filmlerin gösteriminde ise şöyle bir sıra izlenmektedir. Önce Fox Movietone ya da Paramount Actualities şirketlerine ait bir haber filmi; sonra, gelecek program tanıtımı için film parçaları; daha sonra da iki ayrı projeksiyon makinası aracılığıyla gösterilen ana film; verilen aradan sonra ise ya reklam gösterilmekte ya da gelecek filmlerden parçalar (s. 101-102).

Bu dönemin sinema endüstrisinin, ithalatçı-işletmeci şirketlerin egemenliğinde oluşan bir işleyiş mekanizmasına bağlı olduğunun altını çizen Işığan (2003), bu ithalatçı-işletmeci dönemin 1895-1945 yılları arasını kapsadığını belirtir. Bu yapı içerisinde ithal film gösterimine dayalı pazardan oluşan ve yabancı filmlerin ticareti üstüne kurulu bir endüstri sözkonusudur (s. 32) ve sinema endüstrisinin yapım-dağıtım-gösterim mekanizması sadece dağıtım ve gösterim ayakları üzerine odaklanmış, üretimden tüketime uzanan zincir kırılmıştır, filmler daha çok yerel tüccarlar aracılığıyla iç pazara ulaştırılmaktadır. Yabancı filmlerin pazara girişi ise daha çok büyük Avrupalı şirketlerin yerel temsilcileri aracılığıyla gerçekleşmektedir (s. 35).

Bu dönemin izleyicisi ise daha çok İstanbul'da –özellikle Beyoğlu'na yakın yerlerde– yaşayan eğitimli ve İstanbul'un kozmopolit yapısı nedeniyle de Batılı bir kültürden haberi olan bir profil göstermektedir.[11]

Bu gelişim süreci içerisinde Halkevleri'nin bu konuya el atması hiç de şaşırtıcı değildir. 1933'te yazdığı raporda "Türkiye'de herhangi bir propaganda tarzı ile ilgili çok az şey bilinmektedir, zira yetkililer bugüne kadar bu yöntemlere başvurmak durumunda kalmamışlardır" diye yazan Hinkle, bu nedenle de hükümetin "görüşlerini halka yaymak" için sinemadan hemen hemen hiç yararlanmadığını belirtir. Hinkle göre, bunun tek istisnası ise eğitici filmlerle bu yönde bir girişimde bulunan Ankara'daki Halkevi'dir; çünkü okuma yazma oranının düşük olması radyoyla birlikte sinemayı, kapsamlı bir "propaganda kampanyası" çerçevesinde "halkın geniş bir kesimine ulaşma yönünden" en uygun araç haline getirmektedir (Hinkle, 2009, s. 97). Nilgün Abisel, 1982'da yazdığı "1928-1938 dönemi Türkiye'sinde Sinema Üzerine 'Düşünceler'" adlı makalesinde (1994) İkinci Dünya Savaşı'nı hazırlayan koşullarda sinemayı propaganda için kullanma konusunda çaba harcayan ve çeşitli kurumlar oluşturan Mussolini İtalya'sı ve Nazi Alanyası'nın bu konulardaki çalışmalarından Türkiye'nin de haberdar olduğunu belirtir (1994, s. 45). Roma'da 1927 yılında açılan Beynelmilel Terbiyevi Sinemacılık Enstitüsü ile ilgili bir yazının 1932'de gündeme geldiğini belirten Abisel, bu yazıda sinemanın insanları etkileme kapasitesi konusunda söylenenlere dikkat çeker (s. 46). Bu etkinin devlet tarafından da fark edildiğini belirten Abisel, 1937 yılında çıkarılan "Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Kanun'u buna örnek olarak gösterir. Yabancı ülkelerin propaganda deneyimlerinden yararlanma konusunda "halkevleri film gösterileri" dışında bir tek, 1933'te gerçekleştirilen "Seyyar Terbiye Sergisi"ne işaret eder (s. 46).[12]

[11] Yorgo Bozis ve Sula Bozis 20. yüzyıl başında İstanbul nüfusunun üçte birini Rumların oluşturduğunu ve halk eğlencesi olarak sinemanın müdavimi olduklarını vurgulayarak, birçok Rum işadamının sinemayı meslek olarak seçtiklerini belirtir. Yazarlara göre 1920'de yayımlanan Amerikan rehberi *Constantinople Today*'deki bir istatistiğe göre, İstanbul'daki eğlence sektörünün %83'ü Rumlara aitti (Bozis & Bozis, 2014, s. 18).

[12] Erken Cumhuriyet Dönemindc sinema ve propaganda konusunda bkz. (Öztürk [S], 2006). Ayrıca Halkevleri'nin sinema faaliyetleri için bkz. (Çeliktemel-Thomen, 2009, 2015)

İpek Film

Selanik'ten 1990'ların başında İstanbul'a gelmiş olan aileden İsmail İpekçi'nin (1855-1935) üç oğlu; Fahir İpekçi (1880-1967), Cevdet İpekçi (1875-1952), *İhsan İpekçi* (1901-1966) ile Cemil İpekçi (1885-1954), Osman İpekçi (1896-1985) ve Rıfat İpekçi'nin (1960-1948) iki oğlu; Vahit İpekçi (1886-1964) ve Naci İpekçi (1894-1985) tarafından dokuz ortaklı olarak İstanbul'da kurulmuştur (Ertuğrul, 2007, s. 556-557). 1919'da kurulup 1922'de film yapımına başlamış olan Kemal Film'den sonra 1928 yılında Türkiye'de kurulan ikinci özel film yapımevidir.

Birinci Dünya Savaşı sırasında Kapalıçarşı'da ipek alım satımı yapan aile, daha sonra da Eminönü meydanında iki mağaza açmıştı. Bunlardan biri İpekçi Kani Kumaş Mağazası (Ertuğrul, 2007, s. 296), diğeri de tramvay durağı yakınlarında oyuncaktan, fotoğraf ve film aygıtlarına ve malzemesine (hatta Agfa filmler ve fotoğraf kağıtları burada satılmaktaydı) kadar her şeyi satan Selanik Bonmarşesi idi. Muhsin Ertuğrul'a göre 1922'de İstanbul'da fotoğraf malzemeleri getiren ve satan tek yer İpekçilerin bonmarşesiydi. Bonmarşe'yi Fahir İpekçi, Kumaş Mağazası'nı ise Kani İpekçi yönetiyordu. Hatta Muhsin Ertuğrul Kemal Film'le çalışmaya başlamadan önce Kemal Seden'le Ernemann marka film çekme makinesiyle bir baskı makinesini buradan almışlardı (s. 296). Bonmarşe 1920'lerin sonuna kadar açık kalmıştır.

Nijat Özön ilk olarak 1920'de Beyoğlu'nda Elektra Sineması'nı açtıklarını (1962, s. 87) yazar. 1922'de ise Beyoğlu'nda, sadece İstanbul'un değil aynı zamanda Avrupa'nın da görkemli sinemalarından biri olan Elhamra Sineması'nı işletmeye başladılar. 1924 yılının Aralık ayında, bin kişilik salonu ve "perdenin iki yanında yer alan sarı-turuncu renkli *art nouveau* tarzındaki melekler" nedeniyle (Evren, 2004, s. 82) Melek Sineması (yakın zamanda kapanan, yenilenerek yeniden açılan Emek Sineması) adını

ılan sinemayı açtılar. Skating Palace denilen yerdeki paten sahasının yerine yapılan bu salon İpekçilere asıl popülariteyi kazandıran sinema oldu. Melek Sineması, 1940'lı yıllarda yaşanan Varlık Vergisi günlerinde ıahibi Osman İpekçi'nin geçirdiği ekonomik sorunlar nedeniyle, işletmesi kendilerinde kalmak kaydıyla, İstanbul Belediyesi'ne satılmış, 1957'de ise tekrar el değiştirerek Emekli Sandığı'nın mülkiyetine geçmiştir (Sekmeç, 2005, s. 72). Sinema işlerini İstanbul'un dışına da taşıyan İpekçiler, 1926 yılında ise İzmir'de Milli Sineması'yı işletmeye başladı. Sinemaya "Elhamra Sarayı" adını verdiler; ancak eski adının tanınırlığından yararlanmak için biletlerde "Elhamra İdaresinde Milli Kütüphane Sineması" ibaresini kullandılar (Akçura, 2004, s. 91).

Muhsin Ertuğrul 1927 yılında, Darülbedayi yönetimine davet edilmesi nedeniyle Sovyetler Birliği'nden döndükten sonra, 1928 Haziran'ında Universal stüdyolarında inceleme yapmak için ABD'ye gitti, buradan döndüğü zaman İpekçiler artık Türkiye'deki "en büyük film getiricisi ve işletmecisi" haline gelmişlerdi (Özön, 1962, s. 89). İpek Film'in kuruluşu ve Muhsin Ertuğrul'la birlikte çalışmaya başlaması Türkiye'deki sinemada yerleşmeye başlamış olan gelenekleri de kurumsallaştırdı. Darülbedayi oyuncularının sinema üzerindeki etkisi pekişti. İpek Film'in çalışma programı ise tiyatro mevsimi kapandığında çoğunlukla Darülbedayi'nin oynadığı bir oyunu filme aktarmak üzerineydi (Özön, 1962, s. 91). 1928-1941 yılları arasındaki ilk dönemde çevrilen filmlerin yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul yapmış, görüntü yönetmenliğini ise Cezmi Ar (1898-1976) üstlenmiştir. Bu filmlerin pek çoğunda Mümtaz Osman adıyla senaryo yazan Nazım Hikmet, 1937 yılında *Güneşe Doğru*'yu İpek Film için yönetmiştir.

İpek Film 30 Nisan 1932 tarihinde ("İlk Sesli Film Stüdyosu..", 1932, s. 5) Nişantaşı'nda İpek Film Stüdyosu'nu açtı. 29 Nisan 1932 tarihli *Vakit* gazetesinde, stüdyonun yarın (30 Nisan) açılacağı belirtilir. Bu yazıda bilgi veren Fahir İpekçi, 1932 yılı için sadece iki film çevireceklerini, bunlardan birisinin musikili komedi, diğerinin ise, operet olduğunu belirtir. Musikili komedinin musiki kısmının alaturka olacağı ve bunun Reşat Nuri Güntekin'in "Tanrı Misafiri" adlı oyunundan adapte edileceğini ifade eden Fahir İpekçi, musikisi alafranga olacak opereti ise, Nazım Hikmet'in yazdığını söyler; operetin ismi de "Kalbimin Rüyası"dır. Ancak 16 Haziran 1932 tarihli *Vakit* gazetesinden ilk olarak *Kanın Beni Aldatırsa* filminin stüdyoda çekildiğini öğreniyoruz ("İlk Film Stüdyoları", 1932, s. 6). Stüdyoda çekilen ikinci film ise *Bir Millet Uyanıyor* olmuştur ("Büyük Bir Film...", 1932, s. 9). Ancak *Bir Millet Uyanıyor* (g. 7 Aralık 1932), *Kanın Beni Aldatırsa* (g. 25 Ocak 1933) filminden önce gösterime girmiştir. Stüdyoya dönemin ses konusundaki en önemli isimi olan Alman Tobis-Klangfilm şirketinden araçlar alınmış, W. Morchenn isimli Alman ses mühendisi sistemi kurmak ve kullanımını öğretmek için Türkiye'ye gelmiş, altı ay kalmıştır. Elektrik mühendisi olan Osman İpekçi'ye ses işini öğretmiştir. Erman Şener'e göre, burada çekilen ilk iki filmin ses işlemlerini baş-

* 23 Eylül 1933 tarihli *Akşam* gazetesinde filme ilişkin haberde yer alan konuya bakarak filmin *Morgenrot* adıyla çekilmiş film olduğunu söyleyebiliriz ("Gün Doğarken", 1933, s. 7). *Morgenrot* Almanya'da 2 Şubat 1933 tarihinde gösterime girmiştir. 6 Teşrinisani [Kasım] 1933 tarihli *Akşam* gazetesinde ise Berlin'den bildirdiği anlaşılan yazar, *Gün Doğarken* filminin "Türkçeye çevrilişi"nin Berlin'de yarattığı memnuniyeti ve önemi anlatır. Yazıda dikkat çeken nokta "bu işi başaran genç rejisör Kemal Necati'nin [Çakuş], bu ilk müstakil eseri oluşu... Diğer nokta da Kemal Necatinin hiç bir sinemacılık mektebinde okumadığı halde bu işi öyle muvaffakiyetle başardığı" ifadesinin yer almasıdır ("Türkçeleştirilen Bir Film", 1933, s. 7). Burada kendisi için "rejisör" sıfatı kullanılan Kemal Necati'nin filme ilişkin nasıl bir iş yaptığı tam olarak belli olmamakla birlikte, dublaj işini yönettiği gibi bir ima çıkmaktadır. Yazıda Kemal Necati'nin bu başarısının ardında yatan şeyin ise Muhsin Ertuğrul'la birlikte yaptığı çalışmalar olduğu belirtilir (s. 7). Yazıda lisanın Türkçeye Osman İpekçi tarafından çevrildiği de ifade edilir ("Türkçeleştirilen Bir Film", 1933, s. 7). Kemal Necati [Çakuş], *Kaçakçılar* (1929-1932) filminde reji asistanlığı yapmıştır. Ayırca 1934'te Ha-Ka film adına Esfir Shub'la birlikte *Türkiye Yürüyor* (Turtsiya na podyome) adıyla başlanan belgesel projesinde çalışmış, proje ancak 1937'de *Türk İnkılabının Terraki Hamleleri* adıyla gösterime girebilmiştir. Bunların dışında 1934 yılında İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Trabzondan Tahrana kadar olan dönüş yolculuğunu Kenan [Erginsoy] ile birlikte filme alan ("Şahenşah Hz. Tahrana", 1934, s. 7) Kemal Necati üç film yönetti, *Kara Vadi* (1955), *Asi Evlat* (1958), *Çadır Gülü* (1963).

tan sona bu mühendis yapmıştır. Burada Erman Şener'in dikkat çektiği bir noktayı vurgulamak gerekmektedir. *İstanbul Sokaklarında* (belki de *Kaçakçılar*) ilk sesli film olarak bilinir; ancak bu film(ler)in ses işlemleri yurtdışında yapılmıştır. Ses işlemleri ilk defa Türkiye'de yapılan filmin ise, hem yukarıdaki bilgilere hem de Şener'in *Yeni Sinema* dergisinin Haziran/Temmuz 1968 tarihindeki 19/20. sayısında "Sözlendirme Sorunu" başlıklı yazısında belirttiklerine dayanarak *Karım Beni Aldatırsa* olduğunu söyleyebiliriz. (s. 39). Türkiye'de ilk Türkçe sözlendirilen film ise, UFA yapımı *Gün Doğarken* [*Morgenrot*, Vernon Sewell & Gustav Ucicky, 1933] filmiydi.* İpek Film'in "sözlendirdiği" bu filme Adalet Cimcoz da "Türkçe sözlendirilen ilk film *Güneş Doğarken* adlı bir Alman savaş filmiydi" diyerek dikkat çeker** (Cimcoz, 1968, s. 40). Stüdyo dublaj işini ise 8 Temmuz 1933 tarihinde başlatmıştır. İlk dublaj yönetmeni Osman İpekçi'dir, daha sonra Nazım Hikmet bu işi üstlenmiş, ardından görevi öğrencisi Ferdi Tayfur"a devretmiştir, Tayfur'dan sonra ise Orhan Boran ve Hüsamettin Tursan dublaj yönetmenliği yapmıştır. [Burada daha çok erkeklerin egemenliğinde bir alan olan dublaj yönetmenliğindeki tekelin bu yıllarda sadece Lale Film stüdyosunda dublaj yönetmeni olarak çalışan ve Adalet Cimcoz'un, "erkek yöneticilerle mükemmel boy ölçüşür" dediği Sacide

** Adalet Cimcoz kendisinin dinlediği ilk "Türkçe sözlü filmin" ise, "Doktor Moro'nun Adası" olduğunu belirtir. Bu film muhtemelen *Garip Ruhlar Adası* adıyla, 18 Aralık 1933 tarihinde İstanbul'da gösterilmiş olan *Island of Lost Souls* (Erle C. Kenton, 1932) filmidir.

Keskin adlı kadın dublaj yönetmeni sayesinde kırıldığını belirtmek gerekmektedir (Cimcoz, 1968, s. 42)]. İpekçi kardeşler 1934'te yabancı film getirme ve işletme işleri için Film İşleri Türk Anonim Şirketi'ni (FİTAŞ), salon işletmeciliği için ise Sinema İşleri Türk Anonim Şirketi'ni (SİNTAŞ) kurdular. 1937 yılında İş Bankası ile ortaklığa gittiler. Varlık Vergisi yıllarında büyük darbe yiyen FİTAŞ, 460 bin liralık vergiyle sıralamada en çok vergi ödeyen ikinci şirket konumundaydı (Gökmen, 1991, s. 60). İş Bankası Türk Tecim Anonim Sosyetesi'ni 1944'te tasfiye edince FİTAŞ, İpekçilere kaldı. 1960'lı yılların ortasına kadar faaliyetlerini sürdürdü (Sekmeç, 2005). SİNTAŞ ise 1976'da kapandı.

Kendisine ait salonlarda göstereceği ya da getirip işleteceği yabancı filmleri çoğunlukla *İpek Film Magazin*'de tanıtan İpek Film, derginin 10 Birinciteşrin [Ekim] 1934 tarihindeki 44. sayısında İstanbul'daki sinemaların her birinin tahminen yıllık 40 filme ihtiyacı olduğu belirtilir. Bu nedenle de İstanbul'daki sinemalar için yıllık 250-300 film gerektiği, bu ihtiyacı gidermek için de Avrupa ve Amerika piyasalarında görülerek filmler seçildiği ve bu filmlerin de genellikle Amerikalı şirketlerin olduğu yazılır ("Yeni Sinema Mevsimi", 1934). 1935 tarihli *İpek Film Magazin*'in 86. sayısında ise 1935 sinema sezonu için Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, Almanya'dan Sine Allianz ve muhtelif Alman, Fransız ve İtalyan filmleri getirileceği ilan edilir ("1935-36 Yeni Sinema Yılında", 1935). İkinci Dünya Savaşı sonrasında MGM, Fox, Colombia'nın temsilciliğini yaptılar. 1954'te, daha önceki Melek Sineması'na atfen Yeni Melek Sineması'nı yaptırdılar (Evren, 2004). 1960 yılında bölünen şirket ortaklar arasında paylaştırıldı.

İpek Filmin yapımını üstlendiği filmler ise şunlardır: 1929'da *Ankara Postası*, 1931'de ilk sesli film olarak geçen *İstanbul Sokaklarında;* 1932'de *Kaçakçılar* (1929-1932), *Karım Beni Aldatırsa, Bir Millet Uyanıyor, Söz Bir Allah Bir, Cici Berber, Naşit Dolandırıcı, Fena Yol;* 1934 yılında *Milyon Avcıları ve* ikinci çekimi yapılan *Leblebici Horhor Ağa.* Pahalıya mal olan film ticari anlamda başarısızlıkla sonuçlanınca bir süre yapımcılık işine ara verdiler. 1938 yılında *Aynaroz Kadısı* filmiyle tekrar yapımcılık işine döndüler. 1939'da *Bir Kavuk Devrildi, Allahın Cenneti, Tosun Paşa, Kıskanç* (1939-1942); 1940'ta *Şehvet Kurbanı, Akasya Palas, Nasrettin Hoca Düğünde (1940-1943);* 1941'de *Kahveci Güzeli*'ni yapıtılar, filmin yarattığı başarısızlık nedeniyle tekrar yapım işine ara verdiler. 1946'da *Senede Bir Gün,* 1947'de *İstiklal Madalyası, Kerimin Çilesi;* 1949'da *Kanlı Döşek;* 1950'de *Üçüncü Selim'in Gözdesi* (*Mihriban ile Sadullah Ağa*), 1951'de *Lale Devri, Barbaros Hayrettin Paşa;* 1952'de Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan; *1953'te Kaldırım Çiçeği;* 1954'te *1002. Gece* (*Balıkçı Güzeli*) 1958'de *Günahkarlar Cenneti, 1959'da Yalnızlar Rıhtımı ve Zümrüt, 1960'ta ise Taş Bebek* filmlerini yaptılar. Ayrıca Muhsin Ertuğrul'un İpek Film'in olanaklarını kullanarak kendi hesabına çektiği ancak işletme haklarını şirkete devrettiği 1934 yapımı, Cahide Sonku'yu Türk sinemasına armağan eden *Aysel, Bataklı Damın Kızı* filmini de İpek Film yapımı olarak görmek gerek.

İpekçi kardeşlerin açtıkları ya da işlettikleri sinemalar arasında şunlar vardır: İstanbul Elhamra, Melek, Opera, İpek, Çemberlitaş, Taksim, İstanbul, Atlas, Yeni Melek, Yıldız (Beşiktaş), Şafak (Çemberlitaş), İpek (Çemberlitaş), Fitaş ve Dünya, İzmir'de Elhamra ve Milli [Kütüphane Sineması].

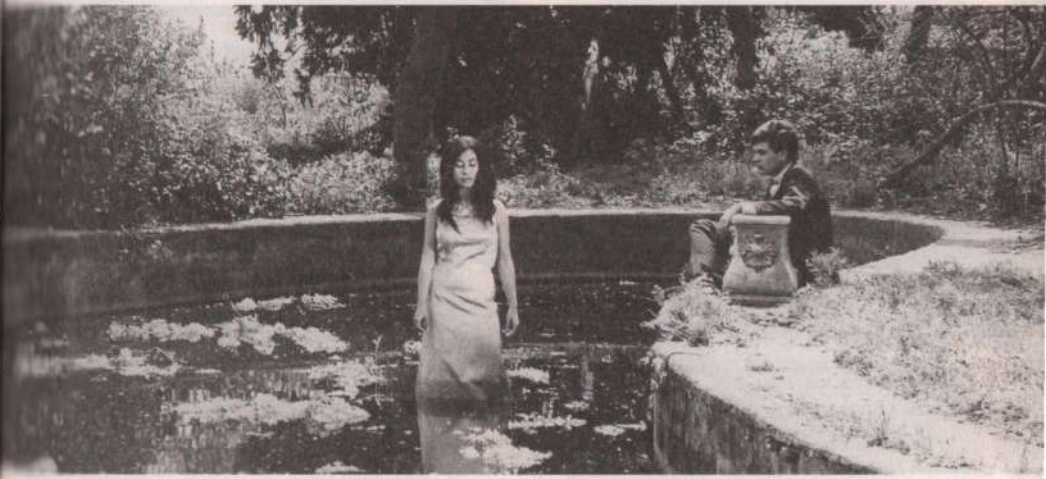
"Halkevleri İdare ve Teşkilat Talimatnamesi"ne göre "CHP'nin Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılapçılık prensipleri içinde çalışan bir kurum" (Halkevleri İdare ve Teşkilat Talimatnamesi, 1940, s. 3) olarak tarif edilen Halkevleri, halka eğlendirici ve eğitici filmler gösterip, halkın eğitimine katkıda bulunmayı hedefleyen kurumlar olarak da işlev görür. Bu hedefte sinemanın araçsal bir çerçevede "halkın fikir ve zevkleri ile bilgi düzeyini yükseltmesine aracı" olması beklenmektedir. Halkevleri'nin temel amacı sinemayı halkın eğitimi için olabildiğince yaygınlaştırmaktır, Halkevleri'nin bünyesinde açılan diğer pek çok şube için olduğu gibi burada da hedef sanat olarak sinema değil, bir araç olarak ondan yararlanmaktır. Hatta bunun için temin edilecek sinema makinelerinin gümrük ve muamele vergilerinden muaf olması için yasal düzenlemeler bile yapılmıştır (Abisel, 1994, s. 57). Bu düzenlemelerden sonra pek çok halkevine sinema makinesi alınmış ve gösterilen filmlerin parasız olacağı belirtilmiştir (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940, s. 48-52). "Halk terbiyesi" aracı olarak görülen filmlerden hangilerinin gösterileceği ise, Reşit Galip'in açılış konuşmasında belirttiği gibi, gösterilecek filmlerin ve piyeslerin "millî tezleri savunan" eserler olması ölçütüyle belirlenecektir (Hakimiyeti Milliye, 1932). 1945 yılına gelindiğinde, 1932'de 14 olan Halkevleri'nin sayısı 455, Halkodaları'nın sayısı ise 4066'ya ulaşmıştı (1945 Yılında Halkevleri ve Halkodaları, 1946, s. 30-31). Halkevleri bir yandan sinemayı eğitim için yaygınlaştırmaya çalışırken diğer yandan da bu eğitimi belirli bir ideolojik perspektif etrafında yerleştirmeye çalışmıştır.

Bu yıllarda söz edilmesi gereken önemli bir diğer öğe ise amacını "Türkiye'de sinema ve filmciliğin terakki ve inkişafına çalışmak" olarak belirlemiş olan Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği'nin (1932) kurulmasıdır ("Türkiye Sinema ve Filmciler", 1932, s. 8; Akçura, 2004, s. 273-275; Maraşlı, 2006, s. 63). Birliğin ticari bir mahiyetinin olmadığının belirtildiği Nizamname'de birliğin sinema ve filmciliğin hukuki sorunlarıyla ilgileneceği ve hükümete karşı sinemacıları temsil edeceği söylenir. Sinemacıların kurduğu bilinen ilk örgütlü yapı olan birlik, 1933'yılında dağılmıştır.

İKİNCİ KISIM

MİMETİK DÖNEM
(1940-1960)

–Nesnel Temsil Olarak Anlatı



Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri (Alp Zeki Heper, 1966)



Kanun Namına (Lütfi Ö. Akad, 1
Ayhan Işık & Gülistan G

3. 40'lar: Yerli Filmcilik Olarak Ulusal Sinema İnşası

1940'larda sinema alanının aktörleri hem endüstri hem de sanatsal bir faaliyet olarak bu alanın kuruluşu üzerine daha fazla düşünme olanağına sahip olmuştur, bu olanaklar bir yandan ortaya çıkan problemlerin zorunlu kıldığı çözümlerden bir yandan da ekonomik ve sanatsal bir faaliyet alanı olmasından kaynaklı gerilimlerden doğmuştur. Film ve izleyici sayılarındaki artış beraberinde artan dergi ve gazete yazılarını da getirmiş, bu yazılarda sinemayla ilgili bazı endişeler dile getirilmiştir. Sinemanın sanat olarak henüz rahatlıkla kabul görmediği bu yıllarda, eğlence yönünün daha baskın olduğu vurgulanmıştır. Eğlence söz konusu olduğunda, ortaya çıkan temel endişe olan "ticarilik", bunun doğal bir sonucu olarak gündeme gelen "ahlaki yozlaşma" ve bunları takip eden iyi, ahlaki ve güzel olanın yitip gittiği düşüncesi pek çok biçimde sorunsallaştırılmıştır. 40'lı yıllarda sinema öncelikle kültürel anlamlarıyla konu edilmiş, eğlence yönü üzerinde daha fazla durulmuştur, ikinci olarak 1930'lardaki bir endişenin devamı olarak sinemanın siyasal iktidarın lehine nasıl kullanılacağı konusu, "halk terbiyesi" fikriyle yeniden gündeme gelmiştir. Üçüncü olarak da sinema, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan anti-komünist endişeler üzerinden tartışılmıştır (Cantek, 2008, s. 115-116).[1] Savaşın getirdiği tehdit Türkiye sineması üzerinde toplumun diğer alanlarıyla birlikte bir kontrol uygulamasının yaygınlaşmasına yol açmıştır. Dönemin sinemasının toplumsal sorunları perdeye taşımaması da bir ölçüde bununla ilişkili görünmektedir. Bu dönemde ithal filmlerin çokluğu, denetlemenin bu filmler üzerinde yoğunlaşmasına yol açmış, sinema üzerindeki kontrol temel olarak dört yasaya ve iki nizamnameye dayanılarak yürütülmüştür.[2]

[1] Anti-komünizm tartışmaları, basında da çokça yer bulan iki filme ilişkin yazılarla daha görünür hale gelmiştir. *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* filmiyle *Vatan ve Aşk* filmleri uğradıkları sansür nedeniyle basında sıkça yer almış ve tartışılmıştır. Bu konu ve 1940'lı yılların gündelik yaşamla ilişkisi bağlamında sinema konusundaki tartışmalara da yer veren ayrıntılı ve değerli bir inceleme için bkz. (Cantek, 2008, s. 115-198).

[2] Bu kanunlardan ilki, 1930'da çıkarılmış olan "Hıfzıssıhha Kanunu", ikincisi, 14

1940'lı yıllarda sinemacıların temel problemi daha çok vergi düzenlemeleridir. 1929'da ithal sinema filmlerinden alınan gümrük vergisi 100 kg. başına 33,75 kuruştur. Yerel üretimi korumak için uygulanan bu gümrük vergisi, 1940'larda yerli üretimi zorlaştırmaya başlamış, yabancı film ithal edenlerden düşük vergi alınırken, yerli filmciler ham film ve sinema teçhizatı ithal ederken yüksek oranda gümrük vergisi ödemek durumunda kalmışlardır (Berktaş, 2010, s. 69). Yerel endüstriyi korumak için yapılan bu düzenleme değişen ve giderek büyümeye başlayan yeni endüstri için artık bir koruma önlemi olmaktan uzaklaşmış, yerli endüstrinin ithal edilen filmler karşısında güçsüz kalmasına ve rekabet gücünü kaybetmesine yol açmıştır. Türkiye sinemasının her döneminde karşılaşılan en büyük sorunlardan biri bu koruma önlemlerinin her zaman için gündeme gelmesi ve aslında koruyucu olmaktan çok engelleyici bir rol oynaması olmuştur. Gerek vergiler gerekse filmler için belirlenen kotalar anlamında yapılan düzenlemeler zaman zaman ucuza mal edilen yerli filmlerin zaman zaman da her türlü yabancı filmin artmasına yol açmıştır. Sinema biletleri üzerinden alınan vergiler konusu çeşitli zamanlarda gündeme gelmiş, öyle ki meclis gündemine bile taşınmıştır. Bu girişimlerden ilki, Süreyya Paşa Sineması'nın sahibi ve CHP İstanbul Milletvekili olan Süreyya İlmen'in girişimidir.[3] Vergiler konusundaki bir diğer uygulama ise 1942-44 yılları arasında alınan Varlık Vergisi'dir. Azınlık, gayrimüslim ve müslim vatandaşlardan haksız yönde alınan Varlık Vergisi, sinema sektörü mensuplarını da etkilemiştir.[4] Ancak burada Ayhan Aktar'ın belirttiği gibi Varlık Vergisi'ni

Temmuz 1934'te çıkarılmış olan "Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu", üçüncüsü 26 Mayıs 1934 tarihli Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun", sonuncusu da 1937'de çıkarılmış olan "Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Kanun"dur. Bu kanunlara bağlı olarak çıkarılan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname", 19 Temmuz 1939 tarihinde, "Öğretici ve Teknik Filmlerin Kontrolü Hakkında Nizamname" ise, 29 Temmuz 1939 tarihinde kabul edilmiştir. Sinema alanı bu kanun ve yönetmeliklerin çıkışına kadar 9 Haziran 1932 gün, 12979 sayılı kararname ile yürürlüğe konan "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkındaki Talimatname" adlı yönetmelikle idare edilmiştir. Bkz. (Özön, 1962, s. 265-274; Berktaş, 2010, s. 101-126).

3 Ayrıntılı bilgi için bkz. (Öztürk, 2005, s. 139-151; Berktaş, 2010, s. 69-70).

4 Varlık Vergisi vermek zorunda kalan sinemacılar ve sinema kuruluşları arasında şu isimler vardır: Hügo Arditi ve Albert Saltiel, Hasan Tahsin ve Hüseyin Hüsnü

sadece bu yanıyla ele almak, durumu bir bütün içinde kavramak konusunda eksiklikler doğuracaktır. Aktar "Varlık Vergisi gibi azınlıkların belli alanlardaki egemenliğini kırmak amacıyla geliştirilen politikaları baştan, özellikle Yahudiler, Rumlar, Ermeniler gibi 'belli bir etnik veya dini gruba karşı' olarak tanımlama"nın mümkün olmadığını, bunun "Kemalist milliyetçilik anlayışı doğrultusunda, yapısal nedenlerden ötürü 'Türkleştirilemeyen' her toplumsal gruba istisnasız 'ayrımcı muamele'" yapılarak uygulandığını belirtir (Aktar, 2012, s. 137-138). Varlık Vergisi ekonominin diğer alanlarında olduğu gibi sinema endüstrisi alınında da ekonomik gücün el değiştirmesine yol açmış, "azınlıkların" elinde olduğu çeşitli vesilelerle dile getirilen sinema sektörünün "millîleştirilmesine yönelik ilk uygulama" (Berktaş, 2010, s. 80) olarak ortaya çıkmış ve bundan sonraki sinema alanının "millî" olmayan unsurlardan arındırılıp, "millî bir alan" olarak kurulması süreci başlamıştır (burada Tüccar Naci'nin 1929'da Meclis'e yazdığı mektubu hatırlamakta fayda vardır). Her şeyin "ideal millet imgesiyle" (Robins & Aksoy, 1999, s. 181)[5] Müslüman ulusal bir kimlik etrafında kurulmaya çalışıldığı bir dönemde, bu kimliği halka en kolay tanıtan, onu "terbiye" etme potansiyeline sahip bir alanın "gayrimüslim" ve "millî" özellikler taşımayan unsurların elinde kalması düşünülemezdi. Ulusal sermaye kurma sürecinin bir parçası olarak, sermayenin Türk ve Müslümanlaştırılması ve bütünleştirilmesi çabasının bir sonucu olarak bu yaklaşım 1955'teki 6-7 Eylül Olayları'yla bir faciaya dönüşmüştür. Bu süreç sinema söz konusu olduğunda 1940'lı yıllarda ekonomik bir hat üzerinden ilerlerken, 60'lar ve 70'lerde özellikle, "Doğu'da geçen filmler"de, Kürtlerin "adlandırılmayarak" temsil edilmeleriyle kültürel bir alanı da kapsamış ve filmler Kürtlerden "arındırılmış", anonimleştirilip, "Türkleştirilmiş"tir.

Aker, Cemali Kardeşler, Niko Cankopulos, Viktor Kastro, Anas Kardeşler, Necip Erses, Fitaş, Lale Sineması ve Lale Film Anonim Şirketi, Özen Film Filmcilik ve Sinemacılık T. A. Şirketi, Kemal Film, Saray Sineması, Çemberlitaş Sineması, Alkazar Sineması (Gökmen 1991, s. 60; Berktaş, 2010, s. 74-80; Özuyar, 2011, s. 178-202). Ayhan Aktar'ın çalışmasında ise Aralık 1942 ve Haziran 1943 arasında satılan gayrimenkuller listesinde, el değiştiren sinemaların sayısı şöyle verilmiştir; Varlık Vergisi ile doğrudan ilgili gayrimenkul satışı olarak 3; Gayrimüslimlerin sattıkları gayrimenkuller olarak 3; Müslüman/Türklerin sattıkları gayrimenkuller olarak ise 5 sinemanın el değiştirdiği görülmektedir (Aktar, 2012, s. 233).

5 Bu makale üzerine bir değerlendirme için bkz. (Arslan, 2003, s. 49-56).

Sinemanın ekonomik anlamda "millileştirilmesi ve Türkleştirilmesi"nden önce aslında film metinlerinin "Türkleştirilmesi" girişimi başlamıştır. Örneğin *Mihracenin Gözdesi* (*Der Tiger von Eschnapur*, Richard Eischberg, 1938) ve *Hint Mezarı* (*Das Indische Grabmal*, Richard Eischberg, 1938) filmlerinde olduğu gibi yabancı filmlere klasik Türk müziği parçaları ya da bu filmlerin aralarına Türk sinemacıların çektiği sahnelerin eklenmesi (Gürata, 2000, s. 176) 1930'ların sonundan itibaren yavaş yavaş uygulanmaya başlanan bir yöntemdir. Bu filmler belirli ölçülerde yerli filmlermiş gibi, Ankara'daki Merkez Film Kontrol Komisyonu'na bile yollanmışlardır. Gürata, Alim Şerif Onaran'dan aktararak, bu filmlerin Türkiye'de geçtiği izlenimini yaratmak için çeşitli değişiklikler yapıldığını, Türkiye'ye ait sahnelerin eklenmesiyle de bu filmlere "Türk filmi edası" verildiğini belirtir (Onaran, 1968, s. 179'dan aktaran Gürata, 2000, s. 177). Yabancı filmler bu yolla "yerlileştirilmekte" ve yerli izleyicinin benimseyeceği bir hale getirilmektedir. Bu yöntem vergi indiriminin yapıldığı 1948 yılından sonra ise hız kazanmış, hatta endüstrinin "olağan" uygulamalarından biri haline gelmiştir. Bu yolla pek çok "melez film" örneği yaratılmıştır (Gürata, 2000, s. 177). Gürata "Türkiye'de Mısır Sineması" üzerine yazdığı makalesinde Faruk Kenç'in sinema kariyerine yabancı filmler için yerli sahneler çekerek başladığını ve Kenç'in bu işlemi "Türkleştirmek" diye tanımladığını belirtir (Arslanbay 1993'ten aktaran Gürata, 2000, 177).

Sinema alanındaki bu sermaye ve paralelindeki zihniyet değişiminden kısa bir süre sonra 1946 yılında kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin[6] (YFYC) 1948'de yayınladığı "Filmlerimiz" (1948) adlı broşür 40'ların sonunda sinemanın nasıl görüldüğü ve Türkiye sinemasının o günkü durumunu belirlemek açısından oldukça önem taşımaktadır. Broşürde YFYC üyeleri, 1910 yılında başlayan yerli filmcilik sanatının zaman zaman parlayarak bazı ürünler vermiş olsa da üretilen filmlerin özellikle bugünkü (1948'deki) sanat anlayışına göre "olgun birer eser vasfı" taşımaktan uzak olduklarını belirleyip, "yeni devrin yeni hamleleriyle memleketimizin ihtiyaçlarına ve arzularına uygun yerli film yapmak gayesiyle"

[6] Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin İdare Heyeti şu isimlerden oluşmaktaydı: Faruk Kenç, Turgut Demirağ, İskender Necef, Murat Köseoğlu, İhsan İpekçi, Necip Erses, Refik Kemal Arduman, Fuat Rutkay, Hikmet Yıldız ve Yorgi Saris.

11 kişi bir araya geldiklerini belirtirler. YFYC'nin belirlemelerindeki en önemli noktalardan biri ise, film işinin hem "manevi kıymetler"le ilgili sanatsal hem de "maddi imkanlarla" ilişkili ticari bir yanının olduğunu vurgulamalarıdır. Filmin "hem sanat hem de ticaret mevzu" olduğunu söyleyen YFYC'ye göre, Türk filmciliği himaye yerine, yardıma muhtaçtır, eğer bu yardımlar yapılmazsa, halkın yerli film ihtiyacını karşılamak üzere pek çok ucuz ve niteliksiz film yapılacak, bu da Türk filmciliğinin "gerilemesine" ve "yıkılmasına" sebep olacaktır. Ayrıca iyi bir filmin neşir ve propaganda bakımından hiçbir gazete veya kitapla karşılaştırılamayacak kadar "memleketin amaçlarına hizmet edeceği" vurgulandıktan sonra, yapılan filmlerin maliyetlerinin yüksekliği ve buna mukabil elde edilen hasılatın düşüklüğü üzerinde durulmakta ve filmciliğin kurtulması için gerekli görülen öneriler dört madde halinde sıralanmaktadır: Öncelikle Gelirler Kanunu içerisinde düzenlenmiş olan film işinin, işletme gelirlerinin de gelir vergisinden muaf tutulması gerektiğini; ikinci olarak, yerli filmlerde çalışan sanatçı, müzisyen, teknisyen ve bütün sanatkarların kazanç vergisinden muaf olması gerektiğini; üçüncü olarak gösterilen yerli filmlerden %70 oranında alınan "temaşa vergisi"nin ya tamamen kaldırılması ya da tiyatro, konser ve yabancı sanatçılardan alınmakta olan %20 oranına indirilmesini ve buna mukabil de müşterinin ödediği meblağ değişmeksizin aradaki farkın müessese hissesine ilave edilmesi gerektiğini belirtirler, ki bu yapılırsa her sinemacı kayıtsız ve şartsız yerli film almaya koşacak ve bu da memleketi istila eden "yakın şark" (yani Mısır filmleri) filmlerinin rağbetten düşmesine yol açacak, pazar bulamayacak hale getirecektir. Son olarak da, yeni stüdyoların kurulabilmesi için ithal edilecek olan makine ve gerekli malzemelerle alınacak ham filmin her türlü rüsumdan muaf tutulması gerektiğini belirtirler. Bunlar yapıldığında ve filmcilik "millî bir dava olarak" ele alındığında Türk filmciliği kurtulacaktır. YFYC'nin söylediklerine bakılırsa sinemacıların her şeyden önce "millî" bir sinema oluşturma çabasında oldukları ve buna en büyük engel (ve rakip) olarak gördükleri "yakın şark" filmlerini pazardan çıkarmak istedikleri anlaşılır. Ancak bunu yapabilmek için çeşitli koruma tedbirlerine ihtiyaçları vardır, ki bu da ancak filmcilik "millî bir dava olarak" ele alınırsa mümkün olacaktır, bu yolla hem sanatsal nitelikleri yüksek hem de ticari anlamda başarılı ve propaganda anlamında yetkin ürünler ortaya konabilecektir.

YFYC'nin bu çabasına benzer bir çaba da 1946'da, "filmciliğin ve sinemacılığın terakki ve inkişafına çalışmak" ve "millî filmciliğin korunmasına ve ilerlemesine" gayret sarf etmek için kurulan Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti tarafından ortaya konur. 1949 yılında "İstanbul Sinemacılarının Dertleri" (1949) adıyla içinde bulundukları zor ekonomik koşulları anlatmak için yayınladıkları metinde sinemalardan alınan belediye vergilerinin düşürülmesini talep ederler. Sinemanın sadece ekonomik boyutuyla ilgilenen Cemiyet sinema alanındaki sorunları da sadece bu çerçevede değerlendirmiştir.

Sinema alanında önce bu alanda büyük bir güç sahibi olan gayrimüslim vatandaşların hakimiyetini kıran düzenlemelerden sonra, yeni düzeni tesis etmek için bir araya gelen yapımcıların bu istekleri 1948'de sonuç verir ve filmlerden alınan eğlence vergisinde yapılan bir değişiklikle bu verginin azami sınırı yabancı filmler için %70, yerli filmler için de %25 olarak belirlenir. Kanuna göre bu sınırlar içerisinde kalmak kaydıyla ne kadar eğlence resmi alınacağının takdiri belediyelere bırakılır (Özön, 1962, s. 253; Berktaş, 2010, s. 83-87).[7] Varlık Vergisi'nden önce yabancı filmler için %25, yerli filmler için %70 olan oran tam tersine işlemeye başlar. Burada sinema alanındaki sermayenin el değiştirmesi sonucu ortaya çıkan yeni durumda, milli sermayenin kendi hâkimiyet alanını genişletme çabası ve talebinin devlet tarafından da karşılıksız bırakılmamış olduğunu belirtmek gerekmektedir.[8]

Bu süreç aynı zamanda ekonomik altyapının değişimini sağlayarak üslup ve dil anlamında da bir "millî"[9] sinema, "bize has" bir sine-

[7] Bu düzenlemenin doğurduğu sonuçların daha geniş bir değerlendirmesi için bkz. (Özön, 1962, s. 250-255; Berktaş, 2010, s. 83-87).

[8] 1922-1938 arasında 4 yapımevi, 2 dublaj stüdyosu; 1939-1950 arasında ise 24 yapımevi ve 3 dublaj stüdyosu vardır. Bu yıllar arasında yerli film üreten 23 yapımevi olmuştur, bunlardan 14 tanesi ise sadece bir film yapmıştır. En çok film üretenler Halk Film, Ha-Ka Film ve Atlas Film olmuştur. Dönemin endüstrisi hakkında daha geniş bilgi için bkz. (Berktaş, 2010, s. 43-60). 1922-1949 arasında yapılan toplam film sayısı ise 101'dir. Bunlardan 24 tanesi 1938 öncesinde çekilmiştir (Erkılıç, 2003, s. 62-63).

[9] Osman Seden'in 50'li yılların sinema ortamından bahsederken, "İstiklal Harbi'ni konu alan kahramanlık filmleri ve Osmanlı tarihinden esinlenilerek çevrilen filmler"i "milli filmler" olarak nitelemesi bu bağlamda önemlidir. Bkz. (Maraşlı, 2006, s. 109).

ma kurma girişimlerinin başlangıcı olarak görülebilir. Bu bakış açısından 1960'larda ortaya çıkan "toplumsal gerçekçilik", "halk sineması", "ulusal sinema" gibi eğilimlerle ilişki kurmak, bu düşünceler arasındaki sürekliliği görmek açısından açıklayıcı olabilir. Bu eğilimler öncelikle kendilerini "ulusal sinema" kavramının içerdiği farklı yanlar üzerinden tanımlamış ve bu sinemanın farklı yönleri üzerine odaklanmışlardır. Halk sineması kendisini tanımlarken Higson'un (1998) belirttiği, ulusal sinemanın ekonomik terimlerle tanımlandığı bir söylemi kullanmıştır. Bu yaklaşım filmlerin üretildiği endüstriyel altyapıyla ilgilenmiş, filmlerin nasıl bir üretim sürecinden geçerek oluşturulduğunu kendi kuramsal yaklaşımına temel olarak almıştır. Ulusal Sinema yaklaşımı ise, kendisini tanımlarken metin temelli bir yaklaşım benimsemiş; filmlerin ne hakkında olduğuyla, ortak bir dünya görüşü ve biçemi paylaşıp paylaşmadıklarıyla, filmlerdeki ulusal karakterlerin hangi özellikleri taşıyıp taşımadıklarıyla ilgilenmiş ve izleyicinin bu filmlerde kendi "geleneksel" yaşayış biçiminden hangi ögeleri bulduğuyla ilgilenmiştir. Benzer bir biçimde Milli Sinema eğilimi de filmlerde benzer dünya görüşü ve ulusal niteliklerin bulunması, İslamiyete ait kuralların ve yaşayış biçiminin varlığı üzerinden kendini tanımlamaya çalışmıştır. *Toplumsal gerçekçilik* ise, daha çok eleştiri temelli bir eğilimden hareketle izleyicinin fantezi ve arzularını dikkate alan bir sinemadan çok, ulusal sinemayı "kaliteli sanat sineması" nitelikleriyle tanımlama yoluna gitmiştir. Bu tartışmanın evveliyatını ise Muhsin Ertuğrul'un sinema ve tiyatroyu karşılaştırarak, sinemanın sanat olup olmadığını tartıştığı metinlerinde bulmak mümkündür.

Sinemanın sanat olup olmadığı konusu sinemanın gelişmeye başladığı pek çok ülkede olduğu gibi tüm bu gelişim sürecinde bu topraklarda da tartışma konusu edilmiştir. Yeni ve daha önceki sanat dallarından bir hayli farklı bir etkinlik olan sinema her şeyden önce kameranın aracılık ettiği bir aktarma işlemini gerçekleştirmesi nedeniyle şüpheyle karşılanmış ve bunun bir sanat olup olmadığı üzerinde durulmuştur. Özellikle sinema izleyicisinin belirli bir düzeye ulaştığı ve var olan sinema filmlerinin niteliğini sorgulamaya başladığı dönemlerde bu tartışmalar daha da yoğunluk kazanmıştır. Daha 1919'da Muhsin Ertuğrul, sinema ile tiyatro arasında bir karşıtlık kurarak onun sanat olup olmadığını sorgulamaya başlamıştır. Onun için fotoğ-

raf resme oranla ne denli sanatsa, sinema da o denli sanattır ve bundan öteye geçemeyecektir (Sevinçli, 1987, s. 116). Sinemanın sanatsal niteliği sorgulanırken ilk yıllar itibariyle genellikle Batı'dan gelen filmlerle bir karşılaştırma içerisinde yerli filmlerin sanatsal niteliği tanımlanmaya çalışılmıştır. Muhsin Ertuğrul'un *Pençe* filminin Berlin'deki gösteriminde yaşadıklarını, bu "saçma, adi şerid" karşısında duyduğu utancı anlatırken, MMC'de bu "dakik [ince] sanatın" sırlarına vakıf olmak şöyle dursun, basit usullerine bile aşina olan kimse yoktur" diye ifade etmektedir (s. 114). Ertuğrul için sinema bütün yapısı itibariyle bir bütündür, endüstrisi, tekniği, ekibiyle birlikte düşünülmelidir, ki ancak böyle sanat niteliği kazanabilir. Dönemin pek çok dergi ve gazete yazısında bu tür yazılara fazlasıyla rastlanır.[10] Bu yazılarda sinema genellikle diğer sanatlarla karşılaştırmalı olarak ele alınmakta ve kendisinden önceki sanatların eksikliklerini tamamladığı ölçüde bir sanat olarak kabul görmektedir. Fakat sinemanın kendi doğasıyla ilgili bir tartışmaya rastlamak mümkün değildir. Bu tartışmalarda sinemanın "sanat olması" genellikle sanatın genel kurallarıyla ilişkili olarak soyut bir biçimde ele alınır. "Sanat sineması" anlamında pek bir belirleme ve tarif görülmez. Nusret Kemal'in *Ülkü* dergisinde *Söz Bir Allah Bir* (Muhsin Ertuğrul, 1933) üzerine yazdığı bir eleştiri yazısı bu anlamda ilginçtir. Nusret Kemal bu yazısında "Bunlar yüksek sanat kişilerine de hitap eden sanat filmleri olsaydı, sanat, sanat içindir lafı ileri sürülebilirdi" der (aktaran Abisel, 1994, s. 24). Buradaki "yüksek sanat kişilerine hitap eden sanat filmleri" ibaresi önemlidir, çünkü bir yandan sanata ilişkin "yüksek" bir kategoriyi diğer yandan da bu sanatı alımlayacak "yüksek sanat kişisi"ni varsayar. Burada sanat sineması ve onun "özel izleyicisi"ne ilişkin bir beklentinin izlerini bulmak mümkündür. Sanat sineması izleyicisine atfedilen izleyicinin entelektüel bir donanıma sahip olması gerektiği, bu dönem için de bazı eleştirmenlerin kafasında yer etmeye başlayan bir düşünce olmuştur. Bu düşünce kendiliğinden "yüksek sanat-popüler sanat" karşıtlığını doğurur ve bu karşıtlık içerisinde sinema genellikle popüler olan tarafa, eğlence tarafına yerleştirilir. Ancak sinemanın sanat olma niteliğinden bahsedilirken, genellikle de "manasız söz ve hareketleri, galiz ve müstekreh his ve manzaraları" (aktaran Abisel, s. 24)

[10] Bu konunun 1928-1938 dönemini kapsayan geniş ve değerli bir değerlendirmesi için bkz. (Abisel, 1994, s. 9-68).

"hoş eğlenceler"i "halkı ağzı açık beyaz perdeye baktırmak için yapılmış" (aktaran Abisel, s. 31) hileleri vurgulanarak eğlence yanına daha fazla odaklanılır ve bunu yaptığı için de sanat olma niteliğinden uzak görülür. Kimi yazarlara göre ise, sinemanın sanat olma niteliği, montajı kullanarak "hayaller vasıtasıyla yarattığı hakikatte olmayan terkipler yaratması"ndadır (s. 32).

1920 ve özellikle 1930'lu yıllardaki tartışmalar 40'lı yıllarda pratik olarak da karşılığını bulmaya başlamış, sinema üzerine "düşünme" söz konusu olduğunda öncelikle "düşünme"ye zemin hazırlayacak ekonomik yapının düzenlendiği, sonrasında ise bu ekonomik yapıya düşünsel bir çerçeve çizilmeye çalışıldığı görülecektir. Türkiye'de ulusal bir sinema inşa etme sürecinin en önemli ayaklarından birinin aslında kendi diline sahip özgün bir sinema yaratmaya çalışmaktan çok, ilk olarak bu endüstrinin ekonomik boyutunu ele geçirmekle ilgili olduğu açıktır. Şimdilik bu eğilimlerde kavramsallaştırılan "ulusal" ve "millî" olanın ne olduğu konusundaki tartışmanın çoğunlukla "yerellik" ve "homojenlik" –özellikle Türkiye'de sınıfların teşekkül etmediği, Türk toplumunun imtiyazsız ve sınıfsız kaynaşmış bir kitle olduğu yönündeki düşünceler dikkate alınırsa– fikri etrafında kurulduğunu söylemekle yetinelim, ki bu "yerellik" ve "homojenlik" tartışması bir sanat sineması fikrine de kaynaklık edecek nüve olma potansiyeli taşımaktadır. Ulusal özellikleri baskın bir sinema yaratma çabası, dahası "yerli bir konuyu", "yerli bir üslup ve dille" anlatan filmler üretme çabası Türkiye sinemasındaki yenilik ve farklılık arayışlarının temelinde yer alan bir düşünce olagelmiştir, ancak bu düşüncenin ortaya koyduğu ikili yapı, bir yandan "yenilik" diğer yandan ise "yerli" üslup konusu, sinemanın bir sanat olarak var olması sürecinde çelişkili bir durum ortaya çıkarmaktadır. 40'lı yılların bu düşünceleri, 1950'lerde sinema alanının aktörlerinin dikkatlerini endüstrileşmeye ve kurumsallaşmaya ayırmasıyla belirli ölçülerde geri plana itilmiş gibi olsa da, 1960'larda bütün bir kültür alanını kapsayan bir tartışmaya dönüşmüştür. 1960'lardaki bu tartışmaların temeli 1940'lı yıllarda inşa edilmeye çalışılan "ulusal sinema" düşüncesiyle birlikte ele alınmalıdır. 60'larda 40'ların ulusal ve yerli sinemasını pekiştiren, 50'lerden itibaren değer ölçütü olarak dikkate alınan, "gerçekçi(lik)" ve 60'larda keşfedilen "toplumcu(luk)" Türkiye'nin modern (dahası farklı) sinemasının karakterini belirleyen kavramlar haline gelmeye başlamıştır. Bu kavramlar

etrafında süren tartışmalarda bunlara yüklenen anlamlar aracılığıyla yerli sinema "yetkin" olmayan yerel bir sinema olmaktan kurtarılmaya çalışılır, dahası bu nitelemeleri hak eden her film, "yetersizlik" sorununu aşmış gibi görünür. Fakat bu kavramlar sadece film yapma tarzlarına ilişkin açıklayıcı bir çerçeve sunmazlar, aynı zamanda var olan sinemaya yeni bir kimlik verme iddasıyla, var olan duruma ilişkin bir yanılsama da yaratırlar. Bu anlamda sinemanın modernizmi meselesi Türkiye'de her zaman yerel olanı "anlatmak" ve "göstermek" için bulunması gereken bir "üslup" sorunu olarak algılanmıştır denilebilir. Ancak bu üslup sorununun ayrılmaz parçası, hatta onu önceleyen koşul ise bu üslupla ifade edilecek içeriğin her zaman "millî", "ulusal" ve "bize has" bir nitelik taşıması gerektiğidir. Bu da hem üslup olarak hem de içerik olarak tamamen "yerli" bir sinema düşüncesini daimi olarak gündemde tutmuştur. Fakat bu "yerli" sinemanın üslubu ve içeriğinin nasıl olacağı konusu bu yaklaşımı savunanlar arasında bile üzerinde anlaşılabilen bir konu olamamıştır.

Bu gerilimin bir diğer ucu ise Türkiye sinemasında üslup ve içerik konusunun gündeme geldiği her noktada ortaya çıkan, Doğu-Batı karşıtlığıdır. Bu karşıtlık bu tartışmaların ekseninde yer alan ve zaman zaman "üslup" ve "içerik" arasında bölünmez bir mütekabiliyet görmeye çalışanların da sinemayı yeniden tanımlamaya çalışırken kullandıkları bir araç olarak iş görmüştür. Üslupla içerik arasında olduğu varsayılan bölünmez "millî"lik, sinemanın yeniden tanımlanmaya çalışıldığı her noktada, Türkiye sinemasında üslupla-içerik arasındaki yarıkları da su yüzüne çıkaran bir sorun olmuştur. Türkiye sinemasının özellikle 60'lar boyunca ortaya koyduğu ve "yenilik" getirdiği iddia edilen filmlerinin "yetkin" örnekler olarak görülmesinin nedenlerinden biri, bu filmlerin kendilerinde olduğu varsayılan hayali bütünlüğe ilişkin bir arayışın nesnesi olmalarıdır. Modernist bir sinemaya evrilme sürecinde Türkiye sinemasının üslup ve içerik anlamında "modernist bir bütünlüğe" eriştiği yanılsaması, tam olarak, bu bölünmüş yapı içerisinde ortaya çıkmaktadır. Farklılığı ve yeniliği bir bütünlük metaforuyla anlamaya çalışan Türkiye sinemasındaki bu yaklaşımın karşısına, 60'ların ortalarında yetkinliği ulusallık çerçevesinde değerlendirmeyen, dünyadaki sinema mirasını üstlenmeye çalışan bir sinema bakışına sahip olan, "evrensel" ölçütleri sinemanın yetkinliğini tespit etmek için kullan-

mak gerektiğine inanan, "yeni bir sinema" arzulayan yaklaşımlar çıkmıştır.

Andrew Higson (1998), ulusal sinema konusunu tartıştığı makalesinde "ulusal" kavramının, film üretimi kadar tüketimini de kapsaması gerektiğini ve bu söylemin, ulusal izleyicilerin hareketliliği ve onların seyrettikleri filmlerin anlamları ve kullanımlarının etkisi altındaki koşullar üzerine de odaklanmak gerektiğini belirtir (s. 36). Bu nedenle de evrensel olarak kabul gören bir tek "ulusal sinema" tanımından hareket edilemeyeceğini ve bu kavramın şu anlamları taşıyacak biçimde kullanıldığını belirtir: İlk olarak, ulusal sinemayı ekonomik terimlerle tanımlayan bir söylem vardır, bu söylem için "yerel film endüstrisi" ile "ulusal sinema" arasında bir denklik söz konusudur. Bu yaklaşım genellikle filmlerin kim için üretildiği endüstriyel altyapıya, üretim şirketlerine, dağıtım ve gösterim ağlarına kimin sahip olduğu ve onları kimin kontrol ettiği gibi soruları merkeze alarak ulusal sinemayı tanımlamak eğilimindedir. Ulusal sinema üzerine ikinci söylem ise, ulusal sinemayı metin temelli bir eksende değerlendiren yaklaşımdır; bu yaklaşım ise filmlerin ne hakkında olduğu, filmlerin ortak bir dünya görüşü ve biçemi paylaşıp paylaşmadıkları, filmlerdeki ulusal karakterlerin ne gibi özellikleri olduğuyla, izleyicinin zihninde "milletdaşlık" sanısını ne derecede yerine getirdiğiyle ilgilenir (s. 36). Üçüncü yaklaşım ise, ulusal sinemayı tüketim temelinde ele alan, ona gösterim mantığı etrafında yaklaşan söylemdir. Bu yaklaşımda önemli olan soru ise, film izleyicilerinin sorunlarıdır ve bu yaklaşım genellikle ulusal sinemayı "kültür emperyalizmi" terimiyle ele alıp işleme eğilimindedir. Ulusal sinema konusundaki dördüncü yaklaşım ise, eleştirinin baskın olduğu yaklaşımdır. Bu yaklaşımda izleyicinin fantezi ve arzularını dikkate alan bir sinemadan ziyade, ulusal sinemayı kaliteli sanat sinemasının niteliklerine –ulus devletlerin yüksek kültürlü ya da modernist mirası içinde gelişmiş olan kültürel olarak değerli sinemaya– indirgeme eğilimi vardır (s. 37). 1930'lardan itibaren sinemanın ulusal özelliklerinin sayılmaya başlanmasıyla ortaya çıkan ve bu sinemanın "bize özgü" deyiminde ifadesini bulan, kendine has bir sinema olması gerektiği şeklindeki yargı her şeyden önce, Higson'un ulusal bir sinemanın taşıdığını belirttiği ve ulusal sinemanın "biricik bir kimlik" ve "durağan anlamlar bütünü" olarak algılandığı, kimlik süreçlerini baskın kıldığı, mitleştirme süreçlerini harekete geçirdiği anlamların belirli kuru-

luşlarını sağlayarak bunların hem üretilmesini hem de bir araya gelmesini sağladığı ya da rakip anlamların bir araya gelmesini engellediği, "tutarlılık" ve "bütünlük" vurgularını içerir (s. 37).

40'lı yılların sineması ve bunun etrafında oluşan eleştirel çaba, hem film üretimi hem de bu film metinlerinin kültürel içeriği anlamında da "yerli filmciliği" hâkim kılma uğraşıdır. Bu uğraş bir yandan vergi indirimleri talebiyle ekonomik olarak hâkimiyet kurmaya çalışırken diğer yandan da Mısır filmlerinin içeriğine de itiraz ederek kültürel olarak da bir hâkimiyet peşindedir. Neale'in (2010) yaklaşımı çerçevesinde, sanat sinemasının kültürel ve ekonomik bir direniş stratejisi olarak –özellikle Hollywood'a karşı– konumlandırıldığını göz önüne alırsak, 1930'lu yıllarda sinema, suçlama nesnesi çoğunlukla belirsiz kalmak kaydıyla –1938'den sonra ise özellikle Mısır filmleri hedef alınarak– ulusal kültürü destekleyecek bir endüstri ve diğer yandan da üreticinin kârını arttıracak bir pazarın da parçası olarak görülmüştür.[11] Özellikle sinemanın propaganda gücüne yapılan vurgu, ulusal kültürü ve kimliği yaygınlaştıracak ve yabancı olana karşı bir direniş unsuru olabileceği vurgusunu içerir; diğer yandan ise sinemacıların ekonomik talepleri dikkate alındığında ve bu taleplerin dönemdeki en yaygın istekler olduğu düşünülürse sinemanın endüstriyel yanının da sürekli ön planda olduğu görülür. Üstelik burada sinemanın ulusal kimlik ve kültür üzerindeki etkisinin vurgulanması çoğunlukla, endüstriyel kârı arttırmak için bir strateji olarak görünmektedir; ancak yine de bu süreç, ulusal sinemayı hem kimlik ve kültür hem de endüstri olarak yeniden inşa etme sürecinde aktif bir rol üstlenmiştir. Higson'un ifade ettiği ulusal sinemayı yerel film pazarıyla bir denklik içinde anlamaya çalışan yaklaşımın,

[11] Halkın Mısır filmlerine olan ilgisi sinema endüstrisi kadar dönemin hükümeti tarafından da dikkate alınmıştır. CHP Genel Sekreterliği İçişleri Bakanlığı'na yolladığı 10 Şubat 1942 gün ve 8/44280 sayılı yazı ile "Arap dili ile çevrilmiş filmlerin Adana ve Mersin'de fazla rağbet gördüğünü ve bunun Türk diline karşı sevgiyi baltaladığı" gerekçesi ile bu filmlerin yasaklanmasını istemiştir. Bunun üzerine bakanlık bu görüşü İstanbul Kontrol Komisyonu'na bildirmiş ve 21 Haziran 1943 gün ve 29242 sayılı yazı ile "Arap dili ile çevrilmiş filmlerin Bitlis, Diyarbakır, Gaziantep, Hatay, İçel, Adana, Siirt ve Mardin'de ne dublaj (Türkçeleştirilmiş), ne de orijinal Arapça olarak oynatılmasının doğru olmayacağını" belirtmiştir. Mısır filmleri üzerinde belirli illerde uygulanan bu sansür, 1957 yılına kadar devam etmiştir (Berktaş, 2010, s. 179-180).

dönemi karakterize ettiği görünmektedir. Bu dönemde sinema tartışmaları sinemanın kim için üretildiğiyle, endüstriyel altyapıyla, üretim şirketlerine, dağıtım ve gösterim ağlarına kimin sahip olduğu ve kontrol ettiğiyle ilgilenmektedir; ancak filmlere verilen tepkiler ise Higson'un belirttiği metin temelli yaklaşımı esas alır, filmlerdeki ahlaki ve ulusal özellikler üzerine odaklanır, Muhsin Ertuğrul'un bile daha 1919'da Berlin'de gösterilen *Pençe* karşısında gösterdiği duygusal tepki bu durumu en iyi ifade eden örneklerden biridir. Bu dönemde zaman zaman sinemanın sanat olması, sanatsal nitelikler taşıması gerektiği ifade edilirse de henüz sanat sineması anlamına gelebilecek nitelikte bir "sanat" vurgusu yoktur, bu vurguyla kastedilen daha çok sinemanın zararlı görülen bazı içeriklerden arındırılması ve eğlence boyutunun azaltılmasıdır. Özellikle Mısır filmleri söz konusu olduğunda ortaya çıkan tepkinin temelinde bir yandan kârın azalmakta olduğu düşüncesi vardır, ancak bundan daha önemlisi Mısır filmlerinin dönemin filmlerine –ve sonrasında da sürecek olan eğilime– ilişkin bazı standart ve değerleri kurumsallaştırmaya başladığı düşüncesidir.[12] Kısa bir süre için bile olsa sonraki dönemlerde Hollywood'un üstlendiği rolü yerine getiren Mısır filmleri bu dönem için bir yandan da bu standartların ve değerlerin yeniden üretimini sağlayarak sinemayı etkilemiştir. Bu tepkiyi anlamanın yollarından biri de, Higson'un Batı Avrupa ülkelerinin kullandığı çözümlerden olduğunu belirttiği, ulusal sinema inşasının bir yandan "kültürel bir özgünlük" taşımasıyla diğer yandan da uluslararası anlamda "başarılı" olmayı uzlaştırması (s. 41) gerektiği yolundaki vurgusudur. Bu dönemde bu uzlaşının ancak devlet desteği sonucunda sağlanabileceğine dair bir inanç vardır, eğer devlet vergi indirimleri vasıtasıyla bir katkıda bulunursa, ancak

[12] Örneğin Faruk Kenç kendisiyle yapılan bir röportajda "Türk sinemacılığının inkişafı" için yapılacakları sayarken Mısır filmleri konusunu da bir başlık olarak değerlendirir ve "Türk halkının filim zevkini körelten Arapça filimleri muhakkak men etmek lazımdır" der. Kenç'e göre, "Bol para ve kuvvetli bir mevzu ile çevrilen, fakat gerek reji ve gerekse oynanış itibariyle 30 sene evvelki kötü Ermeni tiyatrolarını andıran bu filimlerin avam ve hatta bir çok münevverlerimiz tarafından tutulması teessüf edilecek bir hadisedir." Kenç konuşmasını şöyle sürdürür, "bizim en kötü filimlerimiz bile muhakkak ki reji ve sahneye konuş itibariyle Mısır filmlerinden çok daha üstündür. Biz de her sene on - on beş yerli filim çıkarırsak muhakkak ki Mısırlıları üç sene zarfında bir hayli geri bırakırız." (Atabeyoğlu, 1944, s. 18).

o zaman uluslararası anlamda başarılı bir sinema oluşabilecektir: Eğer sinemacılık "millî bir dava olarak" ele alınırsa gelişecektir. YFYC'nin "Filmlerimiz" (1948) adlı broşüründe belirttiği gibi Türk filmciliği himaye yerine, yardıma muhtaçtır, bu yardımlar yapılmasa da yine halkın yerli film ihtiyacını karşılamak üzere pek çok ucuz ve niteliksiz film yapılacak, bu da Türk filmciliğinin "gerilemesine" ve "yıkılmasına" sebep olacaktır. Burada ulusal sinema inşası konusunda devletin rolünün önemi de ortaya çıkmaktadır, devletin müdahalesi sadece yabancı filmlerden korku duyulduğunda ve vergi indirimi gibi kârı arttırıcı istekler ortaya çıktığında talep edilmektedir.

Neale'ın (2010) sanat sinemasının kurumsallaşmasında önemini vurguladığı festival ağını, sinema üzerine yayınların özellikle de dergilerin artışını burada dikkate almak gerekmektedir. Neale'ın, özellikle, 1960'lar boyunca ve 1970'lerin başında "popüler kültür" ve Hollywood konusundaki tartışmaların doruğa ulaştığı bir noktada "yüksek sanat ideolojilerinin kalesi" olarak görülen ve bu nedenle de mücadele edilmesi gereken bir "düşman" olarak algılanan sanat sinemasının kurumsallaşmasında etkisini vurguladığı festivaller, ulusal bir sinemanın kuruluşundaki önemli gelişmelerden biridir (s. 84). Henüz bu anlamda bir "yüksek sanat" ideolojisinin kalesi olarak görülmesine pek olanak olmasa da, sinemanın ürünlerini farklılaştırmanın ve popülaritesini arttırarak pazarlanmasına katkı sağlamak ve "milli filmciliğimizin inkişafına çalışanları teşvik gayesiyle" YFYC tarafından 1948 yılında bir festival düzenlenmiştir.[13] Türkiye'deki ilk festival

[13] *Türk Filmleri San'at Mükâfatı* adıyla düzenlenen festivalin ödülleri 10 Eylül 1948 tarihinde İstanbul'daki Açık Hava Tiyatrosu'nda düzenlenen törenle dağıtılmıştır. Festivalde En İyi Film, *Unutulan Sır* (Şakir Sırmalı, Sema Film); ikinci Film, *Bir Dağ Masalı* (Turgut Demirağ, And Film); En Muvaffak Rejisör, Turgut Demirağ (*Bir Dağ Masalı*); En Muvaffak Kadın Karakter Artisti, Cahide Sonku (*Yuvamı Yıkamazsın*, Kani S. Kıpçak); En Muvaffak Genç Kadın Artist, Nevin Aypar (*Bir Dağ Masalı*); En Muvaffak Erkek Artist, Talat Artemel (*Unutulan Sır*); En Muvaffak Genç Erkek Artist, Kadri Erdoğan (*Bir Dağ Masalı*); En Muvaffak Eser Müellifi, Reşat Nuri Güntekin (*Bir Dağ Masalı*); En Muvaffak Film Operatörü, Kriton İlyadis (*Unutulan Sır)*; En Muvaffak Ses Operatörü, Yorgo İlyadis (*Unutulan Sır*); En Güzel Film Şarkısı, Sadi Işılay (*Unutulan Sır*, *Nene Gerek* şarkısı); En Muvaffak Film Montajı, Özen Sermet (*Bir Dağ Masalı*); En Muvaffak Film Dekoratörü, Kadri Erdoğan (*Yuvamı Yıkamazsın*); En Muvaffak Senarist, Turgut Demirağ *(Bir Dağ Masalı*); En İyi Laboratuar, Ses Film Stüdyosu (Necip Erses). Bkz. (Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, *Filmlerimiz*, 1948). Festivalde jüri üyesi olarak Turgut

deneyimi ise 1934'te 2. Venedik Film Festivali'nde Onur Diploması alan Muhsin Ertuğrul'un *Leblebici Horhor Ağa* filmiyle gerçekleşmiştir. Bu festivallerden önce belki de belirtilmesi gereken bir başka yarışma daha vardır. 1933 yılında *7 Gün* dergisinin düzenlediği senaryo yarışmasını da bu çerçevede değerlendirmek gerekmektedir. "Sinema Sevenlere Mevzu Müsabakası" adıyla düzenlenen ve derginin 13. sayısında ilan edilen yarışmaya 216 mevzu gelir, bunlardan on sekizi açıklanır ancak ilanda sözü edilen yayınlama ve film yapma girişimine rastlanmamıştır (Abisel, 1994, s. 19).

40'lı yıllarda alana dahil olmuş yeni yapımevleri ve yönetmenlerden de bahsetmek gerekmektedir. Tunç Yıldırım Türkiye'deki film yapımının 40'lı yıllardaki "niceliksel" artışının bir "örgütsel" diğeri de "kurumsal" olmak üzere iki ana etmene bağlı olduğunu söyler (2016, s. 42). Örgütsel etmen, Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti gibi yapımcı ve sinema sahiplerinin oluşturduğu meslek örgütleri aracılığıyla etkin olurken; kurumsal etmen ise yeni kurulan yapım şirketleri üzerinden alanı biçimlendirir. Türk sinema tarihinin türler üzerinden yazılabileceğine dikkat çeken Yıldırım, 1948'den başlayarak 50'li yılların sonuna kadar yerleşik hale gelen, "aynı anda hem tekrara hem de çeşitlemeye dayanan" tür sinemasının Yeşilçam dönemine damga vurduğunu belirtir (s. 57). Yeşilçam'ın kuruluşuna hazırlık sayılabilecek bu yılların Türkiye sineması için önemli yanı ise film sayılarının, yönetmenlerin artmaya başlaması olmuştur. Esin Berktaş'ın Türk sinemasının "romantik dönemi"ni (2010, s. 243) yaşadığını belirtiği 40'lı yıllar, sinema yeni keşfedilmiş gibi zengin bir çeşitliliğe sahip olmuştur. Melodramın her türünden tarihi filmlere, polisiyeden köy filmlerine bir çok türe örnek olacak filmin yanı sıra, yeni oyuncular ve yeni teknik elemanlar da sinema alanına girmiş. Yerli yapımcılık anlamında ise bu yıllar büyük bir dönüşüme sahne olmuştur. 1922'de yerli yapımcılığa başlayan Kemal Film ve 1928'de kurulan İpek Film'in yanı sıra

Demirağ, Refik Kemal Arduman, Kenan Erginsoy, İlhan Arakon, Kemal Emin Bara, Mahmut Moralı, Sezai Solelli, Zahir Güvemli, Mustafa Şekip Tunç yer alıyordu (Scognamillo, 1998, s. 111). Erman Şener (1972) ise, yukarıdaki isimlere ek olarak Zeki Faik İzer'in de jüri üyesi olarak görev aldığını ve 12 kişi olan jürinin, Mustafa Şekip Tunç ve Zeki Faik İzer'in katılamaması nedeniyle 10 kişiden oluştuğunu ve festivale 8 filmin katıldığını belirtir (s. 8-10). Scognamillo'nun listesinde ise 9 kişi vardır.

yeni yapımevleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunlardan ilki, yapımevinin yerli film olarak piyasayı sürdüğü *Yeniçeri Hasan*, *Zeynep*, *Memiş* filmlerinde yabancı filmlerden alınan sahnelerin kullanılmasıyla eleştirilere konu olan (Berktaş, 2010, s. 45)[14] Ha-Ka filmdir. Halil Kamil tarfından 1934'te kurulan Türk Film Stüdyosu'ndan sonra 1939 yılında yerli yapımcılığa başlayan Ha-Ka Film, dublaj işinden yapımcılığa geçmiştir. Ha-Ka Film'in bu dönem için yaptığı önemli şeylerden biri ise, Esfir Shub'a *Türk İnkılabının Terakki Hamleleri* (1934-1937, g. 1937) adlı belgeseli yaptırmış olmasıdır (Özön, 1962, s. 120). Şirketin önemli çalışmaları arasında Faruk Kenç'in ilk filmi olma özelliği taşıyan *Taş Parçası* (1939) ve hareketli kurgusu ve takip

[14] Berktaş'ın kitabında bu bilginin nereden edinildiğine dair atıfta bulunulan bir kaynak yer almamakta, aynı şekilde filmlere ait yönetmen bilgisi bulunmamaktadır. Üç filmden sadece *Yeniçeri Hasan* filmine ait *Cumhuriyet* gazetesinin 23 Kasım 1939 tarihli sayısında yayınlanmış ilanı mevcuttur. Bu ilanda da yönetmen adı yer almamaktadır. Ancak bu bilgi Zahir Güvemli'nin 1960'ta yayınlanan *Sinema Tarihi* kitabının 246. sayfasında ve Nijat Özön'ün 1962 tarihli *Türk Sineması Tarihi* kitabının 120. sayfasındaki 5. dipnotta yer alan bilginin bir tekrarıdır. Güvemli ve Özön'ün de yönetmen belirtmediği bu filmlere ilişkin başka bir kayıt bulmak mümkün olmamıştır. Sadece *Yeniçeri Hasan* filmine ilişkin *Ulus* gazetesinin 14 Ocak 1939 tarihindeki sayısında "Ulus Sineması pek yakında göstereceği filmlerin isimlerini sayın müşterilerine takdim eder" dedikten sonra "Türkçe Filmler" başlığında *Yeniçeri Hasan* ismi altında "Topkapı saraylarında padişah eğlenceleri" ibaresi yer alır. Bu ilandaki filmleri tasnif eden sistemden de kısaca bahsetmek gerekmektedir. "Türkçe Filmler" başlığının yanı sıra, "İstat İlahları" başlığı altında "200.000 metre filmden elli sesli makine ile çekilen bu film 1936 olimpiyadlarından itibaren tam iki buçuk sene çalışılarak çıkarılmış ve bütün dünya sinemaları altı aydan beri durmadan göstermişlerdir" ibaresi yer alır. Bunun devamında ise *Sisler Arasında* ve "tekmili birden, milyonluk film" diye tanıtılan *Vatan Kurtaran Arslan* filmlerinin yer aldığı "Salon Filmleri"; Kapriçyu, "Amerikanın milyonlar revüsü" diye tanıtılan *938 Altın Arayan Kızlar* gibi filmlerin yer aldığı "Şarkılı ve Danslı Filmler"; son olarak da "Hareketli Filmler" başlığı yer almaktadır. "Hareketli Filmler" başlığı altında ise, *Dinamit Adam* (James Gagnay), *Şanghay Yanıyor* (Boris Karlof) gibi filmler vardır. Bunlardan başka ise ilanın altında "Renkli Miki - Sinemaların neşesi; Metro Journal - En son dünya haberleri ve Dans - Dünya dans ve müzikleri" ifadeleri yer alır.("Ulus Sineması", 1939, s. 4). 26 İkinciteşrin [Kasım] 1939 tarihli *Vakit* gazetesinde ise Taksim sinemasında gösterilecek filmin ilanı vardır. İlanda filmin "Türkçe sözlü ve Türkçe şarkılı" olduğu vurgulanmış ve Bestekarlar, Okuyanlar, Rakkasenin ismi yazıldıktan sonra İlahiler, Peşrefler, Semailer, Gazeller, Şarkılar ve Raks Havaları olduğu belirtilmiştir. Ayrıca tenzilatlı seanslar sayılarak, vaktinde gelinmesi rica olunur diye belirtilmiştir. ("Yeniçeri Hasan İlanı", 1939, s. 4).

sahneleriyle öne çıkan dönemin en önemli yapımlarından biri olarak gösterilen polisiye *Yılmaz Ali* (1940) ile *Kıvırcak Paşa* (1941) vardır. Ha-Ka Film bunun dışında Adolf Körner, Şadan Kamil, Sami Ayanoğlu gibi yönetmenlerle çalışmıştır. Ha-Ka Film'in dışında Necip Erses'in Ses Film'i (k. 1943), Marmara Film Stüdyosu (k. 1941), Faruk Kenç'in İstanbul Film'i (k. 1944), Turgut Demirağ'ın babasının adının baş harflerini (Abdurrahman Naci Demirağ) taşıyan şirketi And Film (k. 1945), Şakir Sırmalı'nın Sema Film'i (k. 1945), Murat Köseoğlu'nin Atlas Film'i (k. 1945), Hürrem Erman'ın Erman Film'i (k. 1946), Nazif Duru'nun Duru Film'i (k. 1949), Vedat Örfi Bengü'nün Ülkü Film'i (k. 1949), Sırrı Tulpar ve Cahide Sonku'nun Güneş Film'i (k. 1949), Hüseyin (Örmen) Peyda'nın Örmen Film'i (k. 1950), Vedat Örfi Bengü'nün Kale Film'i (k. 1950) gibi şirketleri saymak mümkündür. Bu yapımevleri arasında en önemlisi ise hiç kuşkusuz Fuat Rutkay'ın bir yangın sonucu kapanan Doğan Film'in yerine kurduğu Halk Film'dir (Bkz. Berktaş, 2010, s. 43-58). Bu yıllarda aynı zamanda bir film stüdyosuna sahip olan yapımevleri de vardır. Bunlar arasında yukarıda saydığım Marmara Film ve Ses Film'in stüdyolarının yanı sıra, Halk Film'in 1947'de kurduğu stüdyo, Atlas Film'in yine 1947'de, And Film'in 1948'de ve Lale Film'in 1951'de kurduğu film stüdyoları sayabiliriz (Özön, 1962, s. 247-249

Fuat Rutkay tarafından 1945'te kurulan Halk Film, 1945-1949 yılları arasında 16, 1950-1959 yılları arasında ise 47 film yapmıştır (Yıldırım, 2016, s. 51-52). Yapımcılığa Muhsin Ertuğrul'un *Yayla Kartalı* (1946) filmini çekerek başlayan yapımevi 1945-1950 arasındaki 5 yılda 22 film yaparak, dönemin en önemli yapım şirketi olmuştur. Berktaş'a göre "halkın ilgisini çeken konuları işleyen Fuat Rutkay, 'maliyeti düşük, hızla tamamlanabilen B tipi filmler'in yapımcısı olmuştur" (2010, s. 54). Halk Film'in yaptığı filmler arasında, Tunç Yıldırım'ın "gözyaşlarıyla seyredilecek bir aile faciası ve ibret verici bir hayat dramı" (2016, s. 48) olarak nitelediği Seyfi Havaeri'nin yönettiği bir melodram olan 1948 tarihli *Yara* filmi ilk bahsedilecek filmlerden biridir. Bundan sonra Vedat Örfi Bengü'nün yönettiği "patetik bir aile melodram"ı (s. 49) olan *Günahım* ve bu filmin benzerleri olan *Düşkünler*, *Sızlayan Kalp*, *Kapanan Gözler* yine Bengü tarafından çekilmiştir. Halk Film'in önemli özelliklerinden biri ise gişe başarısını yakalayan filmler yapmış olmasıdır. Bu filmler içerisinde tarihi kahramanlık

öyküsü anlatan Fikri Rutkay'ın yönettiği *Akıncılar* filmi kostüme avantür filmlerin de bir örneği olmuştur. Bu filmin başarısı sayesinde Halk Film "tarihi film türüne giren eserler üretmeye seri bir biçimde" devam etmiştir. *Şehitler Kalesi*'den (Fikri Rutkay, 1949) sonra *Estergon Kalesi* (Vedat Örfi Bengü, 1950), ardından da *Cem Sultan* (Münir Hayri Egeli, 1951) filmi yapılmıştır (Yıldırım, 2016, s. 49). Tunç Yıldırım'ın Halk Film için dikkat çektiği önemli bir konu ise şirketin "köy filmleri" (Yıldırım, 2016, s. 51) konusunda uzmanlaşmış olmasıdır. Yönetmeni konusunda belirsizlikler bulunan ve Ocak 1947'de gösterime giren *Harman Sonu / Köy Güzeli* filminin getirdiği büyük gişe başarısı sonrası, filmin devamı niteliğindeki *Harman Sonu Dönüşü* Vedat Örfi Bengü tarafından çekilmiştir (Yıldırım, 2016, s. 50). Halk Filmin diğer yapımları arasında ise şu filmleri saymak mümkündür. *Bağdagül* (Vedat Örfi Bengü, 1947), *Kılıbıklar* (Vedat Örfi Bengü, 1947), *Canavar* (Vedat Örfi Bengü, Ertuğrul Sadi Tek, 1948), *Düşküler/Beyaz Baykuş* (Vedat Örfi Bengü, 1948), *Keloğlan* (Vedat Örfi Bengü, 1948), *Silik Cehreler* (Çetin Karamanbey, 1948), *Sızlayan Kalp / Beyaz Zambak* (Vedat Örfi Bengü, 1948), *Yalan* (Çetin Karamanbey, 1949), *Zehirli Şüphe* (Suavi Tedü, 1949), *Bırakılan Çocuk* (Cahit Irgat, 1950), *Kapanan Gözler* (Vedat Örfi Bengü, 1950), *Onu Affettim* (Mümtaz Ener, 1950).

Bu dönemde sinema yapmaya başlayan yönetmenler arasında ise 1944'te *Deniz Kızı*, *Yanık Kaval* (1946), *Çıldıran Kadın* (1948), *Kanlı Döşek* (1949), *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951) gibi filmleri çeken Baha Gelenbevi; *On Üç Kahraman* (1943), Kerime Nadir uyarlaması olan *Seven Ne Yapmaz?* (1946), *Dudaktan Kalbe* (1951) filmlerini yapan Şadan Kamil; *Bir Dağ Masalı* (1946), *Fato, ya İstiklal ya Ölüm* (1951) filmleriyle Turgut Demirağ; *Unutulan Sır / Domaniç Yolcusu* (1946-1948) filmiyle Şakir Sırmalı, *Çete* (1950) filmiyle Çetin Karamanbey; ilk korku filmi denemesi olan *Çığlık* (1949) ve Kurtuluş Savaşı filmi olan *Vatan İçin*'le (1951) Aydın G. Arakon ve *Yüzbaşı Tahsin*'le (1951) Orhon M. Arıburnu'nu sayabiliriz.

4. 50'ler: Yeşilçam'ın Kuruluşu ve Modernizm Olasılığının Bastırılışı

Jale Nejdet Erzen (2011) Türk sanatının değişime, ancak Batı ile yüz yüze geldiğinde, Batının farklı gücünü algıladığında ihtiyaç duyduğunu ve bu aşamada temel sorunun da bu değişimi kendi kimliğine nasıl uyarlayacağı noktasında ortaya çıktığını, bu değişim ihtiyacının Türk sanatının modernite serüveninin başlangıcı olduğunu belirtir. Erzen'e göre, Türk sanatı 19. yüzyıldaki Batılılaşma süreciyle birlikte modernleşmiş, ancak bu sürecin "ne anlama" geldiği, "sanatın neden ve nasıl modern olduğu", edebiyat dışında pek tartışılmamıştır. Erzen, 20. yüzyıl başından itibaren sanat söyleminde, sorunun genellikle "Batı karşısındaki kimlik sorunu" olarak ele alındığını (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Müstakiller, D Grubu sanatçılarının yazdıkları), bu söylem içerisinde sanatın, "özgürleştirici" bir yapı olmaktan ziyade bir "aydınlanma aracı" olarak görüldüğünü belirtir. Bunun, "algının nesnelliğini ilgilendiren bir konu" olduğunu söyleyen Erzen, bu dönüşümde önem taşıyan olgunun ise fotoğrafın kullanımı olduğunu vurgular.[1] Osmanlı'nın fotoğrafla birlikte, "gözünü makine gibi kullanarak görmeyi öğrendiğini" vurgulayan Erzen, Aydınlanmanın temel ilkelerinden biri olan, "nesnel görüş"ün bu süreçte öğrenildiğini ve Türk sanatçısının bu yolda yürüyerek, zaman içerisinde nesnel görüşe hâkim olduğunda bir özgürlük arayışına girdiğini belirtir (s. 145-146). Modern sanatın Tanzimat'tan sonra Batılılaşmanın, Batıya *yetişme* çabasının işareti, aracı ve aynası olarak başladığını, 1950'lere kadar çoğu zaman bir gecikmeyle ya da geri kalma sancısıyla birlikte sürdüğünü belirten Koçak'a göre, bu tarihsel gecikme Türkiye'deki sanatın ve sanat tartışmalarının süregiden "alt metni"ni oluşturur (2009, s. 11). Koçak Türkiye'deki sanatın gelişimi içerisinde birbirinin içine geçen, hatta birbiriyle yan yana akan üç dönemden söz edilebileceğini belirtir. Bu dönemlerin ilkinde, "soyutlama" eğilimi

[1] Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğraf ve modernite konusunda bkz. (Çelik ve Eldem, 2015).

öne çıkar ve özellikle resimde "görsellik-dışı ögeleri reddeden", "hikâye" ve "edebîlik" gibi özellikleri küçümseyen sanatçılar egemendir. 1960'ların ortasında ise, soyutlamaya karşı bir tepki olarak görülebilen bir "yeni-figüratif" eğilim belirmiştir. Bu dönemde her sanatçı, "negatif gerçeklikleri" ortaya süren irkiltici bir yan taşıyan, kişisel ikonografisini oluşturmaya başlamıştır. Sanatçı kasıtlı olarak büyülemeye ve kışkırtmaya yönelmiştir. Sanatın siyasal muhalif ve eleştirel bir basınç kazanması da bu yöneliş içerisinde gerçekleşmiştir (Koçak, 2009, s. 8). Üçüncü dönemin ayrıştırıcı olgusu ise, 1980'lerin sonunda yaygınlaşmaya başlayan "kavramsal sanat"tır. Bu kavramsal sanat modernizmin kendi iç gerilimlerinin artık gizlenemeyecek, dengede tutulamayacak kadar belirginleşmesinin ürünüdür. Kavramsal sanat bu dönemde, modernizmin kendi üzerine düşünmesinin, kendi kendisini sorgulamaya girişmesinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır (s. 9).

Türkiye sineması da aslında ilk yıllar itibariyle Erzen'in belirttiği bu gelişmenin etkisinde ilerlemiştir. Bu "nesnel görüş" uzun yıllar sinemaya hâkim olmuş ve sinema alanında "ben"in kendi öznelliğini sinemaya taşımasına olanak tanımamıştır. Resimde nesnel görüşe hâkim olunarak girilen özgürlük arayışı, nesnel görüşün sinemadaki işleyiş biçimi nedeniyle, bu arayışın uzun yıllar paranteze alınmasına yol açmıştır. Bu arayış ise ancak öznel beklentilerin ortaya çıkmasıyla modernist bir biçim kazanmış, bu öznel bakışın sinemadaki nesnel görüşe karşı hâkimiyet kazanma çabasıyla ilerlemiştir. Nesnel görüş Türkiye sinemasının 1950'lere kadar olan döneminde hâkim bakış olarak var olmuş ve sinema sanat olarak kendi nesnesine; anlatım stratejileri ve biçemini de bu öznel anlatıma uygun bir biçimde düzenleyerek, öznellik kazandırma sürecinde modernleşmiştir. Erzen'in üzerinde durduğu, modernizmin Türkiye'de ele alınışının iki biçimi olan; "nesnelleştirmeyi bir yöntem olarak alıp anlamı yok edenler" ile "baktığına nesne olarak değil, bir yürek olarak bakanlar" (Erzen, 2011, s. 149) yani öznelliği katanlar arasındaki ayrımı sinemanın modernizmi sürecinde de önemli momentler olarak görebiliriz. Türkiye sineması *mimetik dönemi*nde, anlamı, önceden inşa edilmiş verili bir süreç olarak kavrayarak çoğunlukla "anlamı yok eden" bir sinemasal tarz benimsemiş gibidir. Bu dönemin temsil tarzının gerçeklik izlenimi, daha çok bir düşünce üretme anlamında öykülemenin ağırlıkta olduğu, betimlenenin dışarıda bırakıldığı

bir biçimde ilerlemiştir. Sinemasal anlamda bir gerçeklik izlenimi henüz bütün kurallarıyla yerleşmiş değildir. Bu dönemi takip eden sonraki yıllarda ise artık, "baktığına nesne olarak değil" kendi öznelliğini de katarak, nesne ve özneyi bir ikilik olarak kavramaktan uzaklaşıp, bir bütünlük olarak kavramaya yönelen bir bakış oluşturmaya çalışmış ve böylelikle de modernist bir anlatıma ve biçime yönelen bir gelişim göstermiştir.

Türkiye sineması ilk yılları itibariyle sinemasal anlamı, filmin sanat olma potansiyelinden kaynaklanan araçları ve stratejileri kullanarak, filmi kendi dünyasının içerisinden kurmaya çalışmaktan çok, dışsal referanslara daha fazla vurgu yaparak inşa etmeye çalışmıştır. Berna Moran'ın (1994) Tanzimat Dönemi'nde, Batılılaşma hareketinin bir parçası olarak başlayan ve 1950'lere kadar etkinliğini sürdürdüğünü söylediği "Batılılaşma" sorunsalı sonrasında, 1950'lerde "toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzen sorunlarının" ağırlık kazandığı belirlemesi aslında sinemadaki bu bakışı da karakterize eden bir yapı taşır. Moran, Cumhuriyet döneminde güdülen politikaların zamanla sınıflaşmayı ve sınıf çatışmasını getirdiği ve böylece de daha önceki dönemin "Batılılaşma" temelli sorunsalının yerini yeni bir sorunsalın aldığını belirtir. 1950'lerde Demokrat Parti'yle birlikte ağırlıklı olarak liberal politikaların uygulanmaya konması sonucunda gelişen burjuvazinin yerleştirdiği kapitalizmin sınıf sorunlarını daha belirginleştirdiği ve böylece bilinçlenmeyi hızlandırdığı ve solun da bu süreçte kamçılandığını belirten Moran, bu zaman diliminin roman üzerindeki etkisinin "Batılılaşma"dan "toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzen sorunlarına" doğru evrilmesinde önemli bir etken olduğunu belirtir (s. 7-8). Bu süreçte sanatçıların Batılı kaynaklara yönelişinin artması, bu ülkelerdeki sanatsal yenilikleri yerinde görüp öğrenen pek çok sanatçının bunları uygulama çabasına girmesi değişen bu sorunsalı etkileyen olgulardır. Bu değişim bir yandan "geleneği" koruma bir yandan da "yeniyi" yerleştirme mücadelesinin uzlaştırılması çabasıyla bir arada yürümüştür. Gerek resimde, gerekse şiirde ortaya çıkan yenilikler (İkinci Yeni hareketi[2] gibi) sanatın pek çok alanında kendisini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde bir yandan toplumsal yapıdaki sorunlar üzerinde durulurken diğer yandan da bireyle

[2] Türkiye'de şiirle modernizm arasındaki ilişkiyi, şiirin "özerkliği" üzerinden değerlendiren değerli bir çalışma için bkz. (Armağan, 2011).

toplum arasındaki ilişkide, bireyin yaşadığı içsel değişimler incelenmeye çalışılarak bu ilişkideki somut bağlantıları, bireyin psikolojik yapısını da kapsayacak bir biçimde genişletme çabasına girilmiştir. Bu çabalar da Jale Özata Dirlikyapan'ın 1950 kuşağının yenilikçi öykücüleri için belirttiği gibi, edebiyatta klasik öykü geleneğinin değişmesine neden olmuş (2010, s. 15), anlatı kalıplarının yenilenmesine yol açmış, modernist anlatının pek çok tekniği edebiyatın çeşitli alanlarında yeğlenir hale gelmiştir. Sanat yapıtının özerkleşmesi yolunda önemli pek çok yenilik bu süreçte sanat alanının çeşitli yanlarında etkin olmaya başlamıştır. "Estetik özerkliği" modernizmin kurucu ögesi (Armağan, 2011, s. 20) olarak ele alan ve "yapıtın kurulması aşamasında yazarın kendini her türlü 'bağlantı'dan kurtarması ve yapıtıyla baş başa kalması, başka bir deyişle dünyayı kendi bakış açısından temsil etmesi olarak" (s. 58) tanımlayarak, Türk şiirinde modernizmin gelişimini açıklamaya çalışan Armağan, Türkiye'de modernleşme ile inşa edilen edebiyatın, özerklikle değil, "özerkliğe karşıtlıkla" (s. 157) şekillendiğini belirtir ve bu "özerklik karşıtlığı"nın yalnızca edebiyatla sınırlı kalmadığını, Türkiye modernleşmesinin inşa etmeyi arzuladığı öznede de, özerkliğin temel değer olarak kabul edilmediğini (s. 158) belirtir. Bu özerklik çabasına yönelik karşıtlık sinema söz konusu olduğunda yerleşik sinema geleneğinin dışına çıkma çabası taşıyan her türlü film için ortaya konan bir tepki olarak gelişmiştir. Sinemada klasik anlatı geleneğinin dışına çıkma çabası, bu anlatım kalıplarının yeni konuları ele alıp, ifade etmede yetersiz kaldığının fark edilmesi sonucunda ivme kazanmış; ancak bu yetersizlik karşısında yine de yerleşik sinemanın uylaşımları her zaman için başvurulan ve savunulan kurallar olmuştur. Bu kuralların ihlali her zaman için bir tepkiyle karşılanmış ve klasik anlatı sinemasının kurallarının yeniden tesis edilmesi yolunda tartışmalara yol açmıştır. Bu tartışmaların filmlerin anlatı yapılarının klasik anlatı sinemasının kalıplarından uzaklaştığı oranda sertleştiği rahatlıkla görülebilir. Bu konuya daha sonra dönmek üzere şimdilik sadece bu tartışmaların odağında 1950'lerde Şakir Sırmalı'nın çektiği *Kamelyalı Kadın* (1957) ve Lütfi Ömer Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) filmlerinin yer aldığını belirtelim.

Bu zaman diliminde hem sinemanın konu olarak üzerine odaklandığı alanlar hem de bu konuların işleniş biçimi öznellikten uzak, nesnel

vurguların öne çıktığı bir yapı göstermektedir. Bu dönem içerisinde uyarlamalara fazla ağırlık verilmesi de aslında ele alınan konulara fazla öznel bir bakış açısıyla yaklaşılmasının, bir açıdan hem nedeni hem de sonucu gibidir. Sinemasal anlamın yaratılmasında sinema sanatının kendine özgü, bakma ve görme biçimlerini kendi öznel tasavvuruyla birleştiremeyen Türkiye sineması, başka sanat alanlarının bakış açısıyla ve çoğunlukla da Jale Nejdet Erzen'in (2011) Türkiye'deki resmin gelişimi için bir başlangıç noktası olarak vurguladığı, "nesnel görüş" açısından konusuna yaklaşmaya çalışmıştır. Sinema da resim gibi bu nesnel bakışın öznelliğe dönüşme sürecinde modernist hale gelmiştir. Bu ilk dönemde filmsel dünya, film içinde yaratılan ve birbiriyle çelişen, çatışan öznel anlamların bir bütünü olmaktan çok, önceden belirlenmiş verili anlamların buraya taşındığı ve dışsal referanslara bağlı bir temsil anlayışını hâkim kılmıştır. Bu temsil anlayışı içerisinde sanatçı/yönetmen çoğu zaman yok gibidir. Sinemanın uzun yıllar Muhsin Ertuğrul'dan başka kimseye ihtiyaç duymamış olmasının nedeni de belki budur. Öznelliğe izin vermeyen bu bütünün varsaydığı öznenin farklılık taleplerinden uzak durması, doğal olarak farklı öykü ihtiyaçlarını da sınırlandırmaktadır. Bu nedenle de çok fazla kişinin öykü anlatması gerekmemektedir; çünkü özerklik ve ona bağlı olarak da öznellik yoksa herkes aynı hikayeyi anlatma ve dinlemekle yetinecektir. Sinemanın biçemsel düzenlemeleri sanatçının izinin ve öznelliğinin anlatıya sızmasına henüz izin vermeyen bir yapıdadır. Bu zaman diliminde yönetmen kameranın gördüklerini kayda almakta, ancak anlamsal bir düzenleme yapma çabasında kendi öznelliğini olabildiğince geride tutmaktadır. Mizansenler dahi var olan bir dünyanın film içerisine aktarılmasına yardım eden, farklılık içermeyen, durağan bir yapı olarak işlev görmektedir. Anlamın da biçimin de öznellik taşımadığı bu tarz içinde modernliğe evrilme süreci, bu bilindik ve her zaman için beklendik olan sinemasal dünyanın beklenmedik ve farklı olmaya çalışmasıyla ortaya çıkmıştır. Türkiye sinemasında modernist eğilimlerin ortaya çıkışı bu öznel süreçlerin sinemanın yeğlenen anlatım stratejileri ve temsil göreneklerini bilinçli olarak dönüştürmeye başlamasıyla mümkün olmuştur. Sanatçı/yönetmen kendi varlığını film aracılığıyla ortaya koyma çabasına girdiği andan itibaren bu strateji ve göreneklerin de radikal bir biçimde değişmesi gerekliliğiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu noktada sade-

ce sanat alanının dayattığı kurallar ve alışkanlıkların zorlayıcı baskısıyla değil, aynı zamanda kültürel ve siyasal alanın hegemonik söylemiyle de mücadele etmek zorunda kalan sanatçı, öznellik karşısında nesnel olanı öne çıkararak bir dünya tasavvur etmeye alışmış ve bunu bir sanatsal perspektif olarak benimsemiş, bir yandan yerleşik sanat alanı ve bu alanın aktörleri karşısında, diğer yandan da bu söylemlerle eklemlenen kültürel ve siyasal alandaki baskılayıcı başka söylemler ve aktörler karşısında kendi farklılığını kabul ettirmeye yönelmek zorunda kalmıştır. Bu her iki uç yönelimin de yol açtığı sonuç aynı olmuştur: Sansür.

Türkiye sinemasının anlatısal özelliklerinin ve temsil görenek-lerinin kurumsallaştığı yıllar olarak nitelenebilecek olan 1950'li yıllar, ulusal bir sinema inşasının da yerleşik bir hal alması konusundaki çabaların yoğunlaştığı yıllar olmuştur. Bu ulusal sinema pek çok özelliği itibariyle popüler bir anlatı sinemasının inşası biçiminde gerçekleşmiştir. Sinemanın bu dönemi sinema tarihçileri ve araştırmacılar tarafından "Yeşilçam" dönemi olarak adlandırılır (Özön, 2010; Ayça, 1996, 1989). Nijat Özön, "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırdığı, 1950'den 1970'e kadar süren bu dönemi üç bölüm olarak ele alır. Bu dönemin ilk bölümü 50-60 arasını kapsar ve Özön için "çalkantılı" bir dönemdir; ikinci bölüm 60-65 yılları arasını kapsar ve "yarım gerçekçilik çabaları"nın, "enflasyon sineması"nın, "düş kırıklığı"nın yaşandığı yıllardır. Özön için son bölüm ise, 65-70 yılları arasını kapsar. Engin Ayça ise Özön'ün dönemleştirmesindeki "sinemacılar dönemi"ni *Türk sinemasının kırsal dönemi* olarak ele alır ve bunun "Yeşilçam" sineması olduğunu söyler. Bu dönemleştirmeler içerisinde özellikle Özön'ün 1962'de yayınlanan *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960* adlı çalışmasında yaptığı dönemleştirme pek çok araştırmacı tarafından sorgulanmadan kullanılan temel yaklaşım olmuştur. Özön'den sonra, 1987'de sinema tarihi yazan Giovanni Scognamillo (1998) ise kesin bir dönemleştirmeye başvurmamakla birlikte sinemayı ele alırken Özön'ün varsayımlarına ve değerlendirme ölçütlerini bağlı kalmıştır. Bu iki sinema tarihinin dışında Oğuz Makal, 1991 yılında *Türk Sineması Tarihi*, Alim Şerif Onaran ise 1994 ve 1995 yıllarında *Türk Sineması* adıyla iki cilt olan sinema tarihleri yazmışlardır. Bu tarihlere bakıldığında da Özön'ün yaklaşımının devam ettirildiği görülmektedir. Kurtuluş Kayalı (1998) bu sinema tarihlerinin

Türkiye sinema tarihi konusunda "geçmişin bir kalemde geçildiği" ve "genelleşmiş" anlayışların tekrarlandığı sinema tarihleri olduğunu ve genellikle (Özön sonrası sinema tarihi kitaplarının) sinema üzerine tartışmaların yoğun olmadığı dönemlerde kaleme alındıklarını belirtir. Kayalı'ya göre buradaki asıl problem söz konusu tarihlerin farklı dönemlerde yazılmış ve farklı "zihniyetlerin" ürünü olmalarına rağmen, konuyu ele alış ve değerlendiriş mantıklarının nasıl aynı olabildiğidir. Kayalı'ya göre genel siyasal yaklaşımlarla bağlantılı bu durum için anahtar konu, bu tarihlerin "güne tutunarak", "şimdiki zamana sığınarak" çözümleme yapmalarıdır. Bu sinema tarihleri yazıldıkları zaman dilimindeki sinemayı önemsediklerinden geçmişi çoğunlukla "olumsuz" olarak değerlendirmişlerdir. Sinemanın bu anlamda güncel pratikler çerçevesinde düşünülmesi Kayalı'ya göre, "kültüre endekslenmiş bir sinema tarihi"nin ortaya çıkmasını da engellemiştir. Kültür eksenli bir sinema tarihinin yazılması Kayalı'ya göre iki değişimi de beraberinde getirecektir: İlk değişim, konunun mevcut dönemde nasıl şekillendiğinin bir kenara bırakılıp, geçmişe ciddi olarak eğilinmesi; ikincisi ise, güncel taraflılıklara, güncel siyasete çevrilemeyen bir sinemanın da var olduğunun ortaya çıkmasıdır (Kayalı, 1998, s. 59-74). Sinemanın bu anlamıyla, var olan dönemleştirme çabalarının dışında bir yaklaşımla ele alınması, sinema üzerine popüler hale gelmiş bakış açılarının yarattığı sınırlılıkları belirli ölçülerde ortadan kaldırmaya ve sinemanın farklı eğilimlerinin değerlendirilmesinde ortaya çıkan zorlukların bazılarının da üstesinden gelmeye yardımcı olacaktır. Sinema tarihini Özön'ün bakış açısının dışında ele almak, endüstrinin nasıl gelişebileceğiyle ve "nitelikli" film arayışıyla sınırlamanın ötesine taşıma potansiyeli taşımaktadır. Özellikle Türkiye'de sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda bu yaklaşımlar, belirli zorluklar doğurmakta, sinemanın bir sanat olarak kullandığı temsil görenekleri ve stratejilerini belirli bir çerçevede kalmaya zorlamaktadır. Daha çok popüler sinemanın eleştirilmesi ve nitelikli bir sinema beklentisinin hâkim olduğu bakış açısı, sinemada var olan özgül "eğilimleri" de gözden kaçırmaya yol açmıştır. Hâkim sinemasal alanın çerçevesinin çizildiği ve bu çerçeveye farklı eğilimlerin dahil edilmesi taleplerini, ikili bir *ret stratejisi*yle popüler sinemayı her türlü özelliği nedeniyle reddetmek ve sanat sineması eğilimi taşıyan filmleri de "yerli" bulmayarak, "özenti", "taklit" ve "biçim-

ci" bularak reddetmek– dışarıda bırakan bu genel yaklaşım Türkiye sinema yazınında hâkim bir paradigma olarak varlığını sürdürmektedir.

Yeşilçam filmlerinin anlatı yapısının biçimlenmesinde izleyicinin talepleri fazlasıyla etkili olmuştur. İzleyicinin bu taleplerini biçimlendiren, ona yön veren ögeler ele alınmadan bu anlatı yapısını ve onun sınırlarını da anlamak belirli ölçülerde zorluk taşır. Yeşilçam sinemasına kaynaklık eden ögeler genellikle, "geleneksel Türk temaşa sanatları"na referans verilerek ve bu sinemanın "Türk insanının duyuş ve davranışlarını" bu temaşa sanatlarına uygun biçimde ortaya koymasıyla (Refiğ, 1971, s. 89, 90); "geleneksel sözlü, kırsal kültür"le "gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı" gibi gelenekleri "kendine göre birleştirip sürdürmeye çalışması"yla, "kukla tiyatrosu"yla (Ayça, 1996, s. 135-139); bunlara ek olarak izleyicinin "radyo dinleme alışkanlığı" gibi eğlence kültürüne ait etkinliklerin "eylemden çok söze dayalı" (Kırel, 2005, s. 176) olmasıyla açıklanmaya çalışılmıştır. 1960'lı yıllardan bu yana süregelen bir izlek olarak "geleneksel temaşa sanatları"nın bu filmlerin anlatı yapısını etkilediği kabul gören bir yaklaşım olmuş, Yeşilçam sinemasının anlatı yapısının kaynakları konusu saptanırken köken arama bakışıyla daha eski anlatı geleneklerine başvurulması, Yeşilçam'ın ulusal bir sinema olarak inşası sürecinde her zaman için ortaya çıkan bir eğilim halini almıştır.

Gerek Halit Refiğ'in (1970) yaklaşımı gerekse de Refiğ'den yıllar sonra bu yaklaşımı yineleyen Ayça (1994) ve Kırel'in (2005) saptamalarında da bu sinemayı "yerli" bir çerçeveye oturtmanın izleri rahatlıkla görülebilir. Yeşilçam'ın anlatı yapısının kaynakları konusunda üzerinde durulan bir diğer nokta ise bu sinemanın "taklit" ve "özenti" kavramlarıyla ilişkili olarak ele alınması sonucu ortaya çıkan yabancı film ve romanlardan yapılan uyarlamalar konusudur.[3] Yukarıda söz edilen geleneksel sanatlara ek olarak yabancı film ve kitap uyarlamaları da Yeşilçam sinemasının kimliği konusunda yapılan tartışmalarda, Yeşilçam sinemasının anlatı yapısını belirleyen başat ögeler olarak varlığını sürdürmüştür. Özellikle 1950'li yıllar söz konusu olduğunda endüstrinin topyekûn bir halde karşı koyduğu Mısır filmleri bu etkiyi en açık biçimde Yeşilçam sinemasına taşıyan ögedir. Engin Ayça'ya (1996) göre her ne kadar "sinema dışarıdan gelmiş" ve

[3] Özenti konusunda bkz. (Arslan, 2008, s. 128-137).

"filmlerin öyküleri çoklukla dış kaynaklı" olsa da "Yeşilçam bizim yerli sinemamızdır, tıpkı Karagöz[4] ve orta oyunu" gibi; ancak Yeşilçam sineması "anlatımcı" bir karakter taşır. "Yeşilçam sinemacısı da, anlatıcıdır, meddah-masalcıdır", sonuç olarak da Yeşilçam sineması "geleneksel masal ve oyunların bir bileşeni, sürdürücüsü olarak halk yaşamındaki yerini almıştır (s. 137, 138). Bütün bu bakışların altında yatan gizli karşıtlık "Batı"ya ait olan ve sinemayı etkilemiş olma potansiyeli taşıyan ögelerin ayrıştırılması çabasıdır –ki bu çaba Mısır filmlerinde olduğu gibi "Doğu"ya ait anlatı kalıpları söz konusu olduğunda da işlerliktedir. Yeşilçam sinemasının anlatı yapısını etkileyen ögeler keşfedilmeye çalışılırken bu sinemayı etkilemiş olan her kaynağı tespit etmekten çok, bu etkiyi yaratan yerli ögeler bulunmaya çalışılmış ve bu öğeler "yerli" oldukları ölçüde sinemayı geliştirecek ve değerli kılacak araçlar olarak ele alınmışlardır. Bu anlamıyla da Yeşilçam sinemasının anlatı yapısı bir köken sorunuyla her dönem için karşı karşıya kalmıştır. Bu köken sorununu "yerli" kaynaklara giderek çözme çabasının altında yatan neden ise daha çok, Yeşilçam sinemasının izleyici nezdinde popüler bir hale gelmesidir. Yerli bir köken arayışıyla Yeşilçam'a düşünsel bir temel bulma çabasında olan yazarların pek çoğu izleyicinin bu ilgisinin olsa olsa yerli geleneksel kökenlerle anlaşılabileceğini varsaymış, Türkiye'deki sinema izleyicisinin "yerli olmayan" –Batılı– anlatı geleneklerini benimsemeyeceği görüşünden hareket etmişlerdir; ancak diğer yandan da Batılı sinemanın –ve hatta Mısır sinemasının– yerli izleyiciyi etkileyip değiştirme potansiyelinden rahatsızlık duymuşlardır.

Sinema yazını alanında 50'li yıllarla birlikte gelişen eleştiri anlayışlarının hepsinde bu izleri görmek mümkündür. Bu eleştiri anlayışlarında ister Yeşilçam'ı savunsunlar isterse de Yeşilçam'ın karşısında yer alsınlar bu motif belirli ölçülerde varlığını sürdürmüştür. Yeşilçam sinemasını tanımlamanın en temel yollarından biri olarak yukarıda belirtilen izleyici nezdinde "tutulan" bir sinema olması temel kriterlerden biri olarak ele alınmıştır; çünkü bu izleyici tarafından "tutulma" Yeşilçam sinemasının var oluşunu sağlayan ekonomik sistemin de işleyişinin temelinde yatan öge olarak görülmüştür. Bu argüman beraberinde filmlerin "halkın beklentile-

[4] Karagöz'den sinemaya geçen özellikler üzerine yazılmış Karagöz ve sinema arasındaki ilişkiyi irdeleyen bir yazı için bkz. (Pertan, 1971, s. 246-251).

rine, kültürüne, mitoslarına" (Ayça, 1996, s. 139) paralel olması gerektiği tezini getirmiş, Yeşilçam sineması da bunu gerçekleştirdiği için ticari ve popüler bir sinema olarak ele alınmış; bu da Yeşilçam'ın "yerli" sayılan içeriklerine vurgu yapılarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Ayça'ya göre her ne kadar bu yapısıyla (popüler ve ticari) Batı Avrupa ülkelerinde ve ABD'deki sinemayla pek çok benzerlik taşısa da, Yeşilçam'ı bu benzerliklerden yola çıkarak açıklamak olası değildir (s. 139). Bu düşünceler Halit Refiğ'in Türk sinemasını kapalı bir ekonomik yapıyla açıklamasıyla paraleldir, hatta bu düşüncenin tekrarıdır. Refiğ, Demokrat Parti'nin iktidara geliş yıllarında başlayan Yeşilçam sinemasını, "halka açılışı" ve "ulusal özellikler taşımaya başlaması bakımından" sinema tarihinde ileri ve olumlu bir adım olarak ele alır (Refiğ, 1971, s. 89). Refiğ'e göre bu sinemanın en tipik örnekleri ise, "en kaba ve en ilkel biçimde de olsa Türk insanının duyuş ve davranışlarını, geleneksel Türk temaşa sanatlarına uygun bir biçimde ortaya koyan" Muharrem Gürses vermiştir. Halit Refiğ, bir yandan halk sineması diğer yandan da ulusal sinema için bir zemin hazırlığı olduğunu belirttiği Yeşilçam sinemasının, on yıla yakın bir ömrü olduğunu söyler (s. 90). Yeşilçam'da hiçbir zaman bir yıldız sisteminin ortaya çıkmadığını söyleyen Refiğ'e karşın Ayça, Yeşilçam sinemasının kalıplarının belirginleştiği oranda oyuncuların da önemlerinin arttığını belirtir ve bu oyuncuların, tiplerinin netleşmesiyle "geleneksel kültür içindeki kahramanların bir yansıması olarak, sinemada yaşayan uzantıları" haline geldiklerini söyler (s. 91).

Nezih Erdoğan'ın, sinema öncesi izleyici, 60'lı ve 70'li yıllarda Yeşilçam izleyicisi ve 80'li yıllardan sonra izleyici olarak, üç farklı izleyici profili üzerine yazdığı yazısında, Karagöz, meddah ve orta oyunu gibi temsil sanatlarının hiçbir zaman Batılı anlamda bir gerçeklik izlenimi üretmeye yanaşmadıklarını, tam tersine yalnızca bir temsil olduklarını vurgulamaya özen gösterdiklerini belirtir (2001, s. 118); belki de burada bu geleneksel sanatların sinemada hangi gerçeklik izlenimi potansiyellerini etkilediği üzerinde durmak daha açıklayıcı olabilir. Erdoğan, Karagöz'ün açılış şarkısında "perdenin yalnızca bir hayal perdesi" olduğu, "Hakikat'e ulaşabilmek" için ona "saplanıp kalınmaması gerektiği" ve bunun "ötesine geçmenin gerekli olduğu"nun vurgulandığını belirtir (s. 118). Yine Erdoğan, 16. yüzyılda Osmanlı topraklarını ziyaret eden bir Alman seyyahın izlediği bir

kukla oyunuyla ilgili eleştirisini aktarır. Bu eleştiriye göre Alman seyyah, Karagöz oyunundaki ipler görünmese, bu gösteriyi izlemenin daha güzel olacağını belirtmiştir. Erdoğan buradan yola çıkarak bu dönem için Batıda sanat eserinin üretim koşulları ve araçlarının gizlenmesinin bir norm olduğunu belirtir. Oysa Karagöz'de sanat eserinin üretim koşulları ve bu sanatın araçları izleyici tarafından açıkça görülür. Burada sanat, gerçekliğin sanat eserini ortaya çıkaran ve icra edilmesini sağlayan araçların izleyiciden gizlenmesi sonucu oluşan bir izlenim olmanın ötesinde, bunların varlığının duyumsatıldığı bir izlenim, sanatsal gerçeklik ise bunların bütünü olarak ortaya çıkar. Aynı mekanizma Meddah geleneği için de söz konusudur. Erdoğan öykü karakterleriyle özdeşleşmeyi önleyen ve neredeyse Brechtvari bir yabancılaşma etkisinin, bilinçli olarak kullanıldığının ileri sürülebileceğini belirtir (s. 119). Bu geleneksel sanatlarla sinema arasındaki ilişkiye bakıldığında, yukarıda belirtilen sınırlı özelliklerin bile sinema söz konusu olduğunda açıklayıcı olmaktan uzak olduğu görülebilir. Her şeyden önce bu sanatların doğasında taşıdıkları, sanat eserinin gerçekliğini sorgulamaya yönelik, kendi üretim araçlarını açık etmeleri sinema alanına ancak ve ancak Yeşilçam sistemi dağıldıktan çok sonraları dahil olmuştur. Yeşilçam sinemasının üzerinde hareket ettiği temel anlatısal kod olan özdeşleşme ise bu sanatlarda en azından gösterim düzeyinde büyük bir oranda kırılmış, sadece söze dayalı olarak ortaya konan düşüncenin bir parçası olarak var olmuştur. Metinsel sistemin parçası olarak izleyici geleneksel sanatlarda özdeşleşmeyi düşünce üzerinden sağlarken, Yeşilçam sinemasında bu, anlatı yapısının ve olay örgüsünün dayandığı neden-sonuç ilişkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkar ki, burada özdeşleşmeyi güçlendirecek sinemasal araçların kullanımı bile minimum düzeydedir.

Burada özdeşleşme mekanizmasını ortaya çıkaran bir başka öğeden daha söz etmekte yarar vardır: *Gerçekçilik*. Filmin metni içerisinde ne tür anlatısal mekanizmaların işlediğine odaklanan (Abisel vd. 2007, s. 28) gerçekçilik, bu anlatısal mekanizmaların hangi bağlantılar sonucunda film metnini gerçekçi olarak algılamamıza yol açtığını ortaya koymaya çalışır. Bir filmin gerçekçi olarak nitelenmesine yol açan birbirine bağlı iki mekanizmadan söz edilebilir. Bunlardan ilki, bütün klasik gerçekçi metinlerde ortak olan anlatı yapısına dairdir. Bu mekanizma Todorov'un tanımladığı

bir sırayı takip eder: Sabit bir denge noktası (bütünlük/tamlık durumu), bu dengeyi bozan ya da dağıtan karşıt güçlerin ortaya çıkması, dengesizlik ve yeni denge (bütünlük) durumu (aktaran Turner, 2006, s. 86-87). Bütün klasik gerçekçi metinlerde var olan bu mekanizmayı destekleyen ilk unsur ise bu mekanizmanın ayrılmaz bir parçası olan olayların "doğrusal ve nedensel bir zincir içinde sıralanmasıdır" (Abisel vd., 2007, s. 28). Bu mekanizma sonucunda ortaya çıkan her durum neden-sonuç ilişkisinin yarattığı bir mantık içerisinde birbirine bağlanmış olur. Bu bağlanma, temsil edilen filmsel dünyanın belirli bir biçimde anlamlandırıldığı bir zincirin sonucudur. Anlatısal yapıyı destekleyen ikinci unsur ise, "filmin teması toplumsal bir sorunla ilgili olsa bile bunun bireysel düzeye indirgenmesi"; üçüncüsü ise, "anlatısal yapı içinde kurulan yeni dengenin, ya düzenin yeniden tesisi ya da toplumsal bütünleşmenin yeniden kurulması yoluyla sağlanmasıdır" (John Hill'den aktaran Abisel vd. s. 29). Metnin gerçekçi olarak algılanmasının ikinci mekanizmasının ise, gerçekçiliğin işleyişine ilişkin olduğunu belirten Abisel vd.'leri bu konuda Hill'den yola çıkarak şöyle der:

> Gerçekçilik en temel düzeyde "şeyleri gerçekte olduğu gibi" sunduğu iddiasındadır. Fakat yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, "şeylerin gerçekte olduğu gibi" algılanması film metninin içerdiği toplumsal ve hakim uylaşımlarla ilişkilidir. Dolayısıyla, "şeylere gerçekte olduğu gibi" statüsünü veren, toplumsal düzeyde "gerçekçi" statüsünü başarıyla kazanmış bu uylaşımlardan başka bir şey değildir. Gerçekçiliğin sinemadaki işleyişine ilişkin olarak söz edilmesi gereken bir başka nokta, anlatıyla görüntünün eklemlenmesi ve film metninin yazarsız bir metin olarak düşünülmesidir. Bir film, görmeye dayalı ve görsel bir kayıt olması nedeniyle bu "gerçekçiliğe" zaten sahiptir; ayrıca anlatıcının gizlenmesi ve kameranın yerini seyircinin alması, "şeyleri olduğu gibi görme" deneyimini yaratmaktadır (s. 29).[5]

Film metninin gerçekçi olarak kurulmasına yol açan bu mekanizmalar ise klasik gerçekçi metinde başka bir şeyi harekete geçirerek bu gerçekçiliği pekiştirirler: Özdeşleşme. Erdoğan özdeşleşmenin mümkün kılınmadığı bu temsil tarzının, anlattığı hikâyeler beğenilmediği için dövülen ya da öldürülen Meddahları hatırlatarak, nasıl olup da böyle tepkilere

[5] Bkz. (Hill, 1986, s. 59-60).

yol açtığını sorar. Buna cevap olarak da "temsilin izleyicilere kendi rollerini tanımlayıp, oyuna soktukları toplumsal bir bağlam sağlaması üzerinde durmak gerektiğini" belirtir (Erdoğan, 2001, s. 119). Bu sinema öncesi izleyici üzerine söylenenlerden sonra 60'lı ve 70'li yıllardaki izleyiciden bahsederken Gökalp'in Karagöz ve Hacivat arasındaki çatışmaların, Türk ve Osmanlı'nın yani o zamanki kültürle medeniyetin mücadelesi olduğu belirlemesinden yola çıkarak, "birbirine zıt dinamiklerle kurulan bu türden bir kimliğin Yeşilçam'daki yansımasının nasıl olduğunu" sorar. Bu soruyu, "Yeşilçam'ın en parlak döneminin aynı zamanda bugünkü anlamıyla toplumsal sınıfların ortaya çıktığı ve köyden kente göçün bir toplumsal fenomen haline geldiği" bir dönem olduğunu belirterek ve sözünü ettiği "zıt dinamiklerin bu kez bu iki toplumsal fenomenle eklemlenerek", "üst sınıf diğer sınıflara karşı Batı'ya ilişkin değerleri temsil ederken, köy kökenliler ve kentli alt sınıflar bu toplumsal sınıfla ikircikli bir ilişkiye girdiler" diyerek yanıtlar ve melodramların bu durumu başarılı bir biçimde kullandığını söyler (Erdoğan, 2001, s. 120-121).

Nezih Erdoğan'ın "herhangi bir sinemayı, bir ulusun, bir *auteur*'ün ya da bir türün sinemasını seyircisiyle vardığı mutabakat, hatta düştüğü ihtilafları belirlemeden tümüyle anlamak hiç bir zaman mümkün olmayacaktır" (Erdoğan, 2001s. 117) belirlemesinden yola çıkarak, Yeşilçam sinemasını anlamanın da bu *mutabakat* ve *ihtilafların* belirlenmesinden geçtiğini söyleyebiliriz. Yeşilçam sineması söz konusu olduğunda her ne kadar tartışmalarda *ihtilaflar*dan çok *mutabakatlar* öne çıkıyor olsa da bu sinemanın bütünüyle anlaşılabilmesi için *ihtilafların* da üzerinde düşünmek gerekmektedir; ancak Yeşilçam'a ilk yıllar itibariyle kimliğini kazandıran daha çok seyirciyle varılan bu *mutabakat* olmuştur. İzleyici ile girilen *ihtilaflar* ise çoğunlukla endüstrinin dışına itilerek cezalandırmıştır. Bu bağlamda *mutabakat*lar Yeşilçamın yerleşmesine yol açarken, *ihtilaflar*ın modernist bir sinemanın olanaklarını görünür kıldığını söyleyebiliriz. Bu *mutabakat* ise büyük bir oranda sinema sisteminin ekonomik işleyişini düzenleyen kurallar tarafından sağlanmıştır. Bu *mutabakat* çerçevesinde anlatı yapısının belirli biçimlerde yerleşik bir hal almasının öncesinde Yeşilçam sinemasının ekonomik düzenlenişini sağlayan ve uzun yıllar belirli ölçülerde hâkim olan "Bölge İşletmeciliği" ve "bono" sisteminin ortaya çıkması, bu

anlatı yapısı üzerinde yarattığı etki açısından önemlidir.[6] Vedat Türkali'nin aktardıklarına göre, 1959-60 yıllarında Be-Ya Film'in sahibi Nusret İkbal "bono" sistemini ilk olarak kullanır. 1950-60 arasında, film sayısı henüz talebi karşılayacak düzeyde olmadığı için işletmeci egemenliği henüz yerleşmiş değildir, bu nedenle de işletmeciler yapımcılardan film almayı garantileyebilmek için yapımcılara önceden "avans" vermeye başlar ve bu da beraberinde rekabeti getirir (Anlar vd., 1974, s. 47) ve bu yapının yerleşmesine yol açar. Sermaye anlamında zorluklar yaşayan sinema yapımcılığı için bu bir kurtuluş umudu olur ve sistemin kurumsallaşmasında önemli bir rol oynar. Ancak bu sistem film sayılarının artması ve talebin üzerine çıkması sonucu tersine işlemeye başlamış ve artık yapımcılar işletmecilerden "avans" alabilmek için rekabet eder duruma gelmişlerdir. Bu durum da "bono" olarak alınan avansların yarattığı enflasyon nedeniyle bunların paraya çevrilmesinde zorluklar doğurmuş ve alınan bonoların "kırdırılması" için tefeciler de dahil olmak üzere pek çok başka aktörü sinema alanına dahil etmiştir.

Halit Refig'in "Halk Sineması"nı tanımlarken temel aldığı bu sistem, Türkiye'ye özgü bir yapım-dağıtım-gösterim zinciri olarak kendi kurallarını yerleştirmeye çalışan sinema endüstrisinde film üretiminin sürekliliğini sağlama yolunda önemli bir işlev görmüştür. Sinemanın modernist bir yapıya ulaşma sürecinde hem Türkiye sinemasının bu Yeşilçam dönemi hem de anlatı yapısıyla fazlasıyla ilişkili görünen bu yapım-dağıtım-gösterim zinciri önemli bir yer tutmaktadır. Sinemanın 1950'li yıllarda görülen toplumsal ve siyasal değişimlerle birlikte geniş bir kesime yayılması sonucu seyircisinin artması ve bunun da film sayılarında bir artışa yol açması, yapımcı ve salon sahibi arasındaki ilişkinin kurulmasını zorlaştırmış, bu da bölge işletmeciliği[7] sisteminin doğmasına neden olmuştur (Abisel, 1978, s. 129). Bölge işletmeciliğinin yerleşmesinden önce çoğunlukla yapım şirketinin bir temsilcisinin (pursantaj memuru) filmin gösterildiği kentlerdeki salonlara gittiği ve filmi belirli bir yüzdeyle işlettiği görülmektedir. *Pursantaj*

[6] İşletmeciler Federasyonu'nun belirlediği bölgeler şunlardır. İstanbul Bölgesi, İzmir Bölgesi, Ankara Bölgesi, Adana Bölgesi, Samsun Bölgesi, Zonguldak Bölgesi (Abisel, 1978, s. 135-136; Erkılıç, 2003, s. 70; Tunç, 2012, s. 94-95).

[7] Geniş bilgi için bkz. (Gökmen, 1973, s. 48-61; Kırel, 2005, s. 102-108, 187-198; Tunç, 2012, s. 91-96).

olarak adlandırılan bu sistem filmin elde ettiği gelirin yapılan anlaşmalarla belirli yüzdeler üzerinden paylaşılması anlamına gelen ve ticari başarısının yüksek olacağı öngörülen filmlerde daha rahat uygulanan bir yöntemdi[8] (Özön, 1962, s. 273; Gökmen, 1973, s. 59). Bu yöntemin bölge işletmecileri aracılığıyla kurumsallaşması ise "bölge işletmecileri"nin hâkim olduğu bir yapım ve gösterim mekanizmasının doğmasına yol açmıştır. Kârı maksimize etmeyi amaçlayan bu yapım ve gösterim mekanizması içerisinde, film içerikleri de "halkın nabzını tutmuş olan" ve "halk bunu istiyor" diyen işletmecilerin talepleri dikkate alınarak belirlenmeye çalışılmış ve işletmecilerle yapımcılar arasındaki anlaşmalar bu talepler dikkate alınarak düzenlenmiştir. Kendi işletme bölgesindeki izleyicinin taleplerini dikkate alan işletmeci yaptığı anlaşmaları bu doğrultuda taleplerle biçimlendirmiş, filmlerin neyi anlatması ve kimlerin bu filmlerde rol alması gerektiği gibi konularda müdahalelerde bulunmuştur. Bu süreç de anlatı yapısını belirli ölçülerde etkilemiş ve Yeşilçam sinemasının kendi temsil göreneklerini oluştururken zorlayıcı etkenlerden biri haline gelmiştir. Bu yapıyı bütünleyen bir diğer öge ise *kombin sistemi*dir. Bu sisteme göre büyük film yapım şirketleri bir araya gelip, belirli sinemalarla anlaşarak birden fazla sinemadan oluşan bir *kombin* oluşturuyorlardı. Bu sinemalarla sadece kendi filmlerinin gösterilmesi üzerine yapılan anlaşmalar sonucunda buralarda başka yapımcıların filmlerinin gösterilmesi engellenmiş oluyordu. Her kombin, *ayak* olarak tanımladığı ve hiyerarşik olarak biçimlenmiş olan bir film gösterim zincirine sahipti. Filmler öncelikle "Birinci Ayak" denilen Beyoğlu'ndaki sinemalarda gösteriliyor daha sonra ise "İkinci Ayak" ve "Üçüncü Ayak" sinemalara gönderiliyor, ardından ise bölge işletmecilerine yollanıyordu (Abisel, 1978, s. 136; Erkılıç, 2003, s. 104-106; Kırel, 2005, s. 106; Gökmen, 1973, s. 60).

Türkiye sinemasının bu döneminin Yeşilçam olarak anılması ve zaman zaman bu ismin bütün Türk sinemasını kapsayacak biçimde kullanılması da bu süreçte gerçekleşmiştir. 1960'lara kadar yerli filmcilik teri-

[8] Bu sistemin özelliklerinden biri de "garanti" adıyla salon işletmecilerinin kendi kârlarını güvenceye almalarıdır. Bu sisteme göre, her salon sahibi göstereceği filmden, farklı sinemalardan değişen oranlarda, "garanti" tutarını karşılamasını beklemekte; yapımcı ancak bu garanti tutarı sağlandıktan sonra filmden pay alabilmekteydi. Eğer film gösterimden elde edilen gelirle "garanti" tutarını karşılayamamışsa, film sahibi elde edilen gelirle garanti tutarı arasındaki farkı kendisi ödemek durumundaydı (Özön, 1962, s. 235; Abisel, 1978, s. 128).

mi kullanılırken film şirketlerinin 1945-50 arasında yavaş yavaş bu sokağa yerleşmesi ve bir süre sonra neredeyse bütün sokağın film şirketlerinin bürolarından ibaret hale gelmesi, bu sürecin ilk adımı olmuştur. Örneğin 1959 yılında *Hayat* dergisinde Fikret Arıt tarafından yazılan yazıda belki de ilk defa bu sokak ile Hollywood arasında bir paralellik kurulmuş, 180 büronun bu sokak başta olmak üzere 300 metrekarelik bir alanda yerleştiği belirtilmiştir (s. 6-7). Sırrı Gültekin ise Ali Can Sekmeç'le (2008) yaptığı görüşmede[9], bu sokağın merkez haline gelmesinin çok da bilinçli olmadığını ve Yeşilçam sokağındaki tek sinema işi yapan kuruluşun Türk Umumi Tiyatro Anonim Şirketi adlı bir kuruluş olduğunu belirtir. Bu kuruluştan sonra ise Fuat Rutkay burada Halk Film'i kurarak, Beyoğlu dışında yerleşmiş olan yerli yapım şirketlerinin de buraya taşınmasına ön ayak olmuştur. İstanbul'un birinci ayak denen sinemalarının burada yerleşmiş ve filmlerin gelirlerinin büyük kısmının buradan elde ediliyor olması bu noktayı sinemacılar için cazip hale getirmiştir, öyle ki tamamen film şirketlerinin bürolarından mürekkep hale gelen Perim Apartmanı'nın ismi bile Film Apartmanı olarak değiştirilmiştir. Sırrı Gültekin'in anlattıklarına göre, basın da en değerli malzemesini buradan temin ettiği için "Yeşilçam Sokağı" yerli sinemanın alametifarikası haline gelmiş ve bu ismi yakıştıran da basın olmuştur. Yoğun olarak 1960'larda kullanılmasına rağmen başlangıcın 1950'ler olduğunu söyleyen Gültekin, Yeşilçam sinemasının 12 Eylül 1980 darbesiyle sona erdiğini belirtir.

Bu çalışmada Türkiye sinemasının 1940'lara kadar olan dönemi, *mimetik-öncesi dönem*i olarak adlandırılmıştır. Bu dönem genel olarak, algılanan nesnenin temsilinin bir araç yardımıyla oluşturulduğu, temel işlevi görünürdeki bilginin aktarılması olan, temsil stratejilerinin ardındaki ilişkileri açığa çıkarma konusunda yetersiz kalan bir dönem olmuştur. Bunun aşılması ise, öznelliğin bu sürece dahil olmasıyla, belirli oranlarda *mimetik dönem*de (1940-1960) ama belirgin biçimde *diegetik dönem*de (1960-1980) mümkün olmuş; film dünyasının kendi içerisinde bir öznellik inşa etmesi ve bu öznellik aracılığıyla dışsal dünyayı da anlamlandırma çabası sine-

[9] Ali Can Sekmeç tarafından Sırrı Gültekin'le 30 Ocak 2008 tarihinde yapılan yayınlanmamış görüşme. Ali Can Sekmeç'e bu görüşmeyi benimle paylaştığı ve Fikret Arıt'ın *Hayat* dergisindeki yazısından haberdar olmamı sağladığı için çok teşekkür ederim.

ının modernizmi konusundaki gelişimi destekleyen olgu olarak ortaya çıkmış, film kendi dünyasının öznel yanlarını keşfettiği oranda modernist bir yapı kazanmıştır. Türkiye sinemasının *mimetik dönemi* (1940-1960) Rancière'nin (2008) *poetik* ya da *temsili sanat rejimi* olarak adlandırdığı şeye denk düşer. Rancière bu dönemde yapma, görme ve yargılama tarzlarının temsil ya da *mimesis* nosyonu tarafından biçimlendirildiğini belirtir ve bu rejimin "yapma tarzları ile sanatları görünür kılan toplumsal uğraşların dağılımındaki katlanma yeri" olduğunu belirtir. Bu rejimde sanatsal usül değil, sanatların görünürlüğü esastır. Burada sanatların görünürlüğü, aynı zamanda hem bir takım sanatları özerkleştiren, hem de bu özerkliği, yapma tarzları ve uğraşların genel bir düzeniyle eklemleyen şey anlamına gelmekte ve temsili mantık siyasal ve toplumsal uğraşların genel hiyerarşisiyle genel bir benzeşme ilişkisi taşımaktadır (s. 160). Bu dönemin sinemasının hâkim siyasal söylemlerle paralel giden anlatısı bu eklemlenmenin en bariz örneği olarak görünmektedir. Bu eklemlenmenin araçlarından biri ise bu dönemde "gerçekçi" sinema konusunda ortaya çıkan taleplerin, gerçekçiliği bir benzeşme ve mütekabiliyet ilişkisi üzerinden kavrama çabasıyla ortaya çıkan eğilimdir. Bu eğilimde eylemin öncelikli olması, öykü anlatmanın baskınlığı ve bazı türlerin diğerlerinden ayrıcalıklı olarak ele alınması öne çıkan özellikler olarak görülür. 1950'lerde köy filmlerinin yaygınlık kazanması ve diğer türlere oranla kabul edilebilir olması *mimetik dönem* olarak adlandırdığım bu dönemin genel çerçevesini de tanımlayan özelliklerdir. Bu dönemin özellikleri *diegetik dönem*de de belirli oranlarda belirleyici olmuş ve dönemin sinema düşüncesinin çerçevesini de çizmiştir; ancak *diegetik dönem*de bu dönemin karakteristik özellikleriyle yeni dönemin bakış açısı arasındaki ayrıklık görünür hale gelmiş, ortaya çıkan yeni biçim ve içeriklerle sinema kendisiyle geçmiş dönem arasındaki farklılıklar üzerine düşünmek durumunda kalmıştır. Özellikle *diegetik dönem*de *toplumsal gerçekçilik* ve *toplumsal gerçekçilik*le karşıtlık içerisinde düşünülen *soyut modernist eğilim*in ortaya çıkması bu ayrıklığı en görünür kılan şey olmuştur.

Öznelliğin ortaya çıktığı, sinemanın *diegetik dönem*inin (1960-1980) ilk özellikleri 1950'lerin başında Akad'ın *Kanun Namına* filminde ortaya çıkmış, bu özelliklerin bir üslup haline gelip baskın bir konuma erişmesi ancak 1960'larda gerçekleşmiştir. Rancière'nin *estetik sanat rejimi* (2008, s. 161) dediği şeyle arasındaki benzerlikler dikkate alındığın-

da, bu dönemin sinema sanatının bir ürünü olarak filme özgü ayırt edici özellikleri bulmak konusunda yoğun çabanın gösterildiği bir zaman dilimi olduğu görülür. Özellikle filmlerin tanımlanmasında hangi kriterlerin dikkate alınması gerektiği sorusunun ve Türkiye sinemasının kimliğini tanımlama noktasında "ayırt edici" ilke arayışının baskın olması, filme ait olanın "özünün" ne olduğu konusunun çokça tartışılması önemlidir. Bu dönemin tartışmalarının hem sinemada *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzının*[10] daha da yerleşik hale getirilmesi yönündeki, hem de bu temsil tarzının içinden ona yabancı yeni bir temsil tarzının ortaya çıkarılması konusundaki çabası sinemaya kimlik belirleme noktasında önemli uğraklar olmuştur. Bu dönemde sanat ile toplumsal olan arasındaki bağın kurulmaya çalışılması bir önceki dönemin temsil tarzını da belirli oranlarda yerinden etmiş, bu dönemin sinema tartışmalarının temelinde yer alan "özdeşlik" meselesi aynı zamanda sinemanın bir sanat alanı olarak kazanmaya çalıştığı özerkliğin de paradoksal yanı olmuştur. Burada artık gerçekçilik "kesinlikle benzerliğin değere binmesi anlamına değil, benzerliğin işlediği çerçevelerin yok edilmesi anlamına gelir" (Rancière, 2008, s. 163). Bu dönemde sinemanın kimliğinin tanımlanması konusunda gelenekçi yaklaşımla, bu kimliğin ancak bir "kopuş" ekseninde tanımlanabileceği düşüncesine sahip modernist gelenek arasındaki tartışma "eski ile ilişkinin yeni bir rejimini" (s. 163-164) tarif etmenin mücadelesi olarak gelişmiştir.

Burada bu kopuş nosyonu bir yandan ortaya çıkan ya da çıkması istenen yeni biçimleri, sinemanın yeni ifade unsurlarını, yeni imge yaratma yollarını kapsarken, bir yandan da bunları üreten genel üretim ve yorumlama şemalarından bağımsız bir alan olarak kavranmasını içerir. Sinemanın ve filmin özerkliğini içinde barındıran bu bakış açısı aynı zamanda sinema alanını da toplumsal olandan koparma, onu kendi içinde kendi kurallarıyla işleyen saf bir alan olarak kurma eğilimi taşır. *Toplumsal gerçekçilik* gibi bu

[10] Burada *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı* kavramıyla –Nöel Burch'ün *kurumsal temsil tarzı* kavramının kullanımına benzer bir biçimde– Yeşilçam sinemasının yerleşik hale getirdiği temsil görenekleri, anlatım stratejileri, anlatı yörüngeleri, sinematografik ifade yolları, endüstriyel ve örgütsel ilişkiler vb. gibi film anlatısının ve alanının her türlü bileşeni aracılığıyla oluşturulmuş ve hâkim hale gelmiş olan, sinemanın ekonomik, estetik, ideolojik ve kültürel yapısının tamamı kastedilmektedir. Bkz. (Burch, 1973).

kopukluğu giderecek bakış açılarının ortaya çıkması ise sanatın kendi özerk alanının kurumsallaşmasının bir sonucu olarak gerçekleşse dahi, bu eğilimde özerklik fikri "saf" bir sanat düşüncesi üzerinden değil, toplumsal olanla bağlı bir sinema düşüncesi ekseninde gelişim göstermiştir. Bu sürekliliğin kesintili ve yetersiz gelişiminin nedeni ise daha çok sinemanın *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı*nın bu özerklik karşısında güçlü bir blok oluşturması olmuştur. Bu dönemde sinemanın kimliği konusunda bir belirsizliğin ortaya çıkması hem türlerin hem de yeni ifade formlarının (*toplumsal gerçekçilik, soyut modernist eğilimi* vb.) alanın hâkim biçimlerini de sorunsal hale getirmiş olmasıyla ilgilidir. *Toplumsal gerçekçiliğin* "gerçekliği" sorunsallaştırma biçimi ya da *soyut modernist eğilimi*n toplumsalla ilişkiyi yeni bir dolayımla ele alması bunu belirginleştiren ögeler olmuştur.

Bu dönemde sanatçı filmini, bir öznellikler çerçevesi olarak kavramaya, içerisinde farklı öznelliklerin bir arada bulunduğu bir inşa süreci olarak kurmaya ve ortaya çıkacak anlamı bu öznellik aracılığıyla biçimlendirmeye çalışmıştır. Bu öznellik saf bir kişisel deneyim olarak kalmamış aynı zamanda nesnesine yeni bir anlam verme, onu yeni bir açıdan görme ve gösterme çabasını da beraberinde getirmiştir. *Mimetik* dönemin hâkim söylemlerle paralel giden anlatım biçimleri *diegetik* dönemde bu söylemlerle yavaş yavaş bir çatışmaya, farklılaşmaya ve mücadeleye doğru evrilmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan bu farklılık biçimleri, sinemanın Yeşilçam olarak kurumsallaşmaya başladığı yıllarla birlikte gerçekleşmiştir. Sinema bir yandan popüler bir anlatı olarak kurallarını yerleştirirken, bir yandan da bu kuralların dışına çıkma çabasında olan karşı bir taleple de yüz yüze kalmıştır. Bu talep hâkim sinemasal alanın temsil göreneklerini kurumsallaştırdığı oranda bastırılmış ve alanın dışına itilmeye çalışılmıştır; bu dışarıda bırakma mekanizmasında en etkin araç ise filmlerin "iş yapma" durumları yani, izleyicinin filmlere gösterdiği ilgi olmuştur.

Yeşilçam döneminin hâkim endüstriyel yapısı olan "bono" ve "işletmeci" sistemi sadece ekonomik bir sistem olarak kalmamış aynı zamanda anlatı yapısını da belirleyen ve etkileyen bir özellik kazanmıştır. Sinema alanının sadece ekonomik yapısı değil, düşünsel yapısı da bu sistem tarafından bloke edilmiştir. Bu koşullar içerisinde modernist araçlar kullanan bir sinemanın belirgin bir biçimde ortaya çıkması pek mümkün olmamıştır.

Ancak Türkiye sinemasının 1980'lerle başlayan *refleksif (kendini yansıtan / kendine gönderme yapan) dönemi* (1980-2000) sinemanın modernist bir kimlik kazanmasında önemli bir zaman dilimi olmuştur. Sinemanın kendi temsil geleneklerini sorgulamaya başladığı ve filmin metni içerisinde buna yer verdiği ve yeni anlatım olanaklarının denendiği bir dönem olarak daha önceki dönemlerden ayrışan bir karakter taşır.

Bu dönemleştirme çerçevesinde Türkiye sinemasının 1950'lere kadar olan gelişimi, birkaç denemeyi ve farklılık arayışını bir yana bırakırsak, kültürel ve siyasal anlamdaki söylemlerle birbirine eklemlenen bir yapı arz eder; bu bütünlük sadece ahlakçı tepkilerin ortaya çıkmasına yol açan filmlerle zaman zaman kırılmalara uğrar. Bu farklılık çabalarının yol açtığı tartışmaların hangi kavramlar ve argümanlarla sürdürüldüğü sinemanın modernistleşirken katettiği yolda nasıl bir düşünsel süreçten geçtiğini de açıklamaya yardımcı olma potansiyeli taşımaktadır. Bu yıllarda sanat sinemasının oluşmasında önemli bir işlevi yerine getiren ilk *farklılık söylemi* sinema kulüpleri konusunda yazılanlar aracılığıyla ortaya konmuştur. Bu farklılık söylemi üzerinden klasik anlatı sinemasının yerleşik kural ve kalıplarının potansiyel zararları ve sanattan uzaklıkları tartışılmaya açılmıştır. Bu söylemde sıklıkla kullanılan ifadeler bile "farklı bir sinema" arayışı konusunda hangi sanatsal ölçütler ve stratejilerin kullanılmasının beklendiğini açıkça ortaya koyar. Bu konudaki hâkim bakışı daha önce alıntıladığımız *Devir* dergisindeki yazıda görmek mümkündür. Türk Film Dostları Derneği'nin (TFDD) kurduğu ilk sinema kulübündeki (sanat sineması) gösteriden çıkan seyircilerle Ar sinemasından (popüler sinema) çıkanların karşılaşması anında sinema kulübünden çıkan bir seyircinin söyledikleri dönemin bu konudaki bakışının bütün izlerini taşımaktadır. Bu yazıya bakıldığında sanat sinemasının ve bunun karşısına yerleştirilen popüler klasik anlatı sinemasının bir karşıtlık içerisinde yer aldığı ve sanat olma potansiyelinin bu karşıtlığın sanat sineması tarafına atfedildiği açıktır. Bu karşıtlığın sadece sinema üzerine yazan ve sinemadan "gerçek bir sanat" olmasını bekleyen entelektüellerle sınırlı olmadığı, izleyiciler arasında da böyle bir beklenti ve karşıtlık olduğu görülür. Bu da, bu konudaki söylemin neden çoğunlukla seyirci üzerinden yürütüldüğünü açıklar. Sanat sineması tanımlanırken öncelikle bu sinemayı algılayacak ayrıcalıklı, entelektüel,

anlama potansiyeli yüksek "özel bir izleyici"nin olması gerektiği varsayılmıştır. Tunç Yalman *Vatan* gazetesinin ilavesindeki yazısında bu sinemanın izleyicilerini "hakiki sinema meraklıları", bu sinemanın ürettiği filmleri de "daima basma kalıp[olmak]tan uzaklaşan hakiki bir sanat değeri taşıyan filmler" olarak niteler (Yalman, 1952). Turhan Doyran ise, sinema kulüpleri üzerine *Kaynak* dergisinde 1953 yılında yazdığı yazıda sinema kulüplerinin niteliğinin ne olması gerektiği üzerinde durmuş ve sinema kulüplerinin hiçbir zaman sinema adamlarına teslim edilmemesi gerektiğini belirtmiştir; çünkü Doyran'a göre, sinema kulüplerinin görevi "sinema değil seyirci yetiştirmektir." "Gerçek sinema" için "gerçek seyirciye" ihtiyaç olduğunu söyleyen yazar, sinema kulüplerinin seyircisinin bir ülke sinemasının gelişmesi yolunda, seyirci yetiştirmede önemli bir role sahip olduğunu, bu bakımdan da sinema kulüplerinin seyircisi ile "top yekün sinema seyircilerini" birbirinden ayırmak gerektiğini vurgular. Doyran'ın sinema kulüplerinden beklediği ise, "sinemanın bilen kişileri"ni ve "bilen seyircileri"ni yetiştirmesidir, çünkü "gerçek sinemanın" gerçekleşmesi seyirciye bağlıdır, az da olsa bu seyirci "gerçek sinema"nın gelişimi için gereklidir. Sinema kulüplerinin seyircileri, sinemanın bilen seyircileri, sinema sanatçılarıyla seyircileri arasında, "gerçek sinemanın" gelişmesi yolunda "köprü vazifesi" görmelidir diyen Doyran, yazısını TFDD'nin ilk sinema kulübünü kurmasını beklediklerini söyleyerek bitirir (Doyran, 1953, s. 39-42).

Tunç Yalman ilk yazısından bir yıl sonra yine *Vatan* gazetesinin Sinema Eki'nde "İstanbul Bir San'at Sinemasına Şiddetle Muhtaçtır" adıyla yazdığı yazıda klasik anlatı sinemasının yönetmenlerini "sınırlı kalıpların esiri", sanat sineması filmlerini de "kültürlü izleyicilerin" filmleri olarak tanımlar ve bu sinemayı "öyle bir sinema ki, seyircisi gösterilen filmin şu veya bu bakımdan vasatın üstünde olduğunu, orijinal bir değer taşıdığını bilecektir" diyerek klasik anlatı sinemasından farklılaştırır (Yalman, 1953). Yalman bu yazısında aynı zamanda "Sanat Sineması"nın popüler film endüstrisi tarafından da gelir elde edilecek bir yol olarak kurumsallaştırılmaya çalışıldığını belirtir. Örneğin *Temiz Ruhlar* [*Teresa*, Freed Zinnemann, 1951] filminin bu amaçla "İtalyan filmleri üslubunda" çekildiğini belirtir. Bu tür filmleri gösterecek bir sinemanın İstanbul'da açılması durumunda ilgiyle karşılanacağını söyler, ayrıca da "Türk rejisörleri, aktörleri, teknis-

Türk Film Dostları Derneği (TFDD, 1952)

Ana Nizamname'sinin (tarihsiz) 1. Maddesi'nde adı Türk Film Dostları Derneği olarak belirtilen dernek 1952 yılında kuruldu. Yönetim yeri Ana Nizamnamesi'nin 2. maddesine göre (İstanbul Taksim Talimhane) Topçu Caddesi 22 numaralı Birel Apartmanı'nın İkinci katında 7 numaradadır ve başka yerde şubesi yoktur. Dernek, "mevzuu ve gayesini" 3. maddede, "Türk filmciliğinin sanat bakımından inkişafını ve milletler arası filmcilik aleminde mümtaz bir mevkie ulaşmasını temin için her türlü faaliyeti gösterir. Bu gayeye varmak için usulüne tevfikan neşriyat yapar, basın ile sıkı bir işbirliği temin eder, mevcut emsali sanat teşekkülleriyle ve Türk filmciliği ile alakalı her türlü diğer teşekküllerle daimi bir teması muhafaza eder ve her yıl bir (Türk Film Festivali) tertibleyerek en başarılı beş Türk Filmini tespit eder" diyerek açıklar. Dernek bunların dışında bir dergi çıkaracak ve kendi bünyesinde kuracağı bir "sanat jürisi" aracılığıyla her mevsimin filmlerini gizli oyla değerlendirecek ve mükafatlar verecektir; bu mükafatlar da her mevsim sonunda yapılacak "Film Dostları Balosu"nda dağıtılacaktır. Dernek ayrıca Basınla Türk sineması arasındaki "işbirliğini tesis ve inkişaf ettirmek", "sanat ve fikir çevrelerinde Türk filmciliğine karşı var olan alakasızlığı" gidermek için çalışacak, Türk Film Festivali'nde ödül kazanan filmlerin uluslararası film festivallerine katılması için çaba harcayacaktır. Film seçimlerindeki yanılış anlamayı önlemek için "film imali ile iştigal eden müessese sahip ve sermayedarları"nın derneğe asil üye olamayacakları belirtilen Ana Nizamname'de derneğin kurucu üyeleri olarak şu isimler yer alır: Lütfi Akad (film rejisörü), Aydın Arakon (film rejisörü), Orhon Arıburnu (film rejisörü), Burhan Arpad (gazeteci), Fikret Arıt (gazeteci), Hüsamettin Bozok (gazeteci), Hıfzı Topuz (gazeteci). Derneğin kuruluşuna kadarki süreçte gerekli işlemleri yapabilmek için ise, kurucu üyelerden oluşan "geçici idare heyeti" kurulmuştur. Bu heyetteki görev dağılımı ise şöyle idi: Burhan Arpad (başkan), Orhon Arıburnu (ikinci başkan), Aydın Arakon (genel sekreter) ve Hıfzı Topuz, Hüsamettin Bozok, Lüfi Akad, Fikret Arıt (üyeler) ("Türk Film Dostları Derneği Ana Nizamnamesi", tarihsiz). İlk genel kurulunu 18 Eylül 1952 tarihinde yapan TFDD, 1955 Ağustos'unda yaptığı toplantıda sağlık sorunları nedeniyle Burhan Arpad'ın başkanlık görevinden ayrılması sonucu başkanlığa Semih Tuğrul'u seçmiş, Çetin A. Özkırım başkan yardımcısı görevine getirilmiş, Asude Zeybekoğlu genel sekreterlik görevini üstlenmiş, İlhan G. Arakon ve Şakir Sırmalı ise üye olarak seçilmişlerdir ("Türk Film Dostları Derneği", 1955).

Devir dergisinde 26 Şubat 1955 tarihindeki yazıdan öğrendiğimize göre Türk Film Dostları Derneği (TFDD) İstanbul Belediye Başkanlığı'nın yardımıyla henüz tam anlamıyla bir sinema kulübü olmasa da, bu tür bir kulübün ilk örneği olabilecek bir girişim başlatmıştır. Beyoğlu'nda yeni açılmış olan Belediye Galerisi'nde [Şehir Galerisi] faaliyete geçen bu kulüp 1955 yılı içerisinde ayda iki defa olmak üzere Mayıs sonuna kadar "gerçek sanat değeri olan sanat ve kültür filmleriyle bir iki tane de memleketimizde hiç gösterilmemiş uzun metrajlı mevzulu film gösterecektir." Buradaki ilk gösterinin 1955 yılının 14 Şubat Pazartesi akşamı yapıldığı belirtilen yazıda, filmleri izlemeye gelenlerin yüzünde yapılacak işin önemine tam manasıyla inanmamış insanların yarı müstehzi, yarı endişeli ifadesi olduğu belirtilir. Bunun nedeni olarak ise, programda gösterilecek filmlerin önceden belli olmaması ve bu seyircilerin ticari sinemalarda "kültür filmi" adıyla gösterilen "kurdela"ların sıkıcı şeyler olduğunu bilmeleri olduğu söylenir. Yazı programın geç açıklanmış olmasının nedeni olarak da, "hakiki birer sanat eseri" olan bu dokümanter filmlerin sansürden geçmesi gerektiğinin iki gün önce tebliğ edilmiş olmasını ve filmlerin ancak gösterinin yapılacağı Pazartesi günü sabah sansür kuruluna gösterilerek gerekli iznin ancak alınabilmiş olmasını gösterir. Kulübün programında ise, Lumière kardeşlerin ilk gösterilerinin 60. yılı dolayısıyla *Le Cinema Lumière* isimli bir belgesel film ve daha da önemlisi Lumière kardeşlerin *Sulanan Bahçıvan [Bahçıvanın Sulanışı, L'Arroseur Arrosé, Lumière, 1895], Bir Tren Gara Giriyor [Trenin Ciotat Garına Girişi, L'arrivée d'un train à La Ciotat,1896], Fabrikadan Çıkış [Lumiére Fabrikasından Çıkan Işçiler, La sortie des usines Lumière, 1895] Bir Deniz Sahnesi [La Plage et la Mer*, 1901] gibi ilk filmlerinin piyano eşliğinde gösterilmesidir. İkinci film olarak da 18. yüzyıl Fransız ressamı Watteau'nun tablolarını izah eden bir sanat filmi gösterilmiştir ("Nihayet: İlk", 1955). *Akşam* gazetesindeki habere göre üçüncü film olarak da Marko Polo döneminden kalma minyatürlerden oluşturulmuş bir film daha bu gösterilerde yer almıştır ("Film Dostları Derneği Nihayet", 1955). *Akşam* gazetesindeki habere göre ise, Fransız, Alman, İngiliz, Avusturya kültür ateşeliklerinin desteğini sağlamış olan Dernek, kısa film seanslarını ayda iki defa olmak üzere sürdürecektir ("Film Dostları Derneği Nihayet", 1955).

Dernek 1955 yılında bir dizi etkinlik gerçekleştirmiştir. Bunlardan ilki, "Türk Filmciliği ve Münevverin Sorumluluğu" adıyla 1955 yılının Ocak ayının başında gerçekleştirdikleri tartışmalı toplantı; ikincisi de hemen sonrasında açıkladıkları "Türk Filmciliği ve Kalkınması için Halli Gereken Meseleler Hakkında Rapor"dur [*Türk Filmciliği Hakkında Rapor*].

TFDD üç de film festivali düzenlemiştir. Birinci Türk Film Festivali 20-29 Nisan 1953 tarihinde, İkinci Türk Film Festivali 3-8 Mayıs 1954, Üçüncü Türk Film Festivali ise, 25-29 Nisan 1955'te gerçekleştirilmiştir.

yenleri sinema sanatının geçirdiği ve geçirmekte olduğu safhaları takip etme fırsatını bulacaklardır" diye ekler. Yalman bir çoğu "zevksiz veya bilgisiz" olan filmcilerin ve kapağına bakıp roman seçen okuyucu gibi, artistine veya adına göre film seçen seyircinin bu "sinema anlayışının" bir sanat sineması açılması durumunda değişeceğini, daha doğrusu "doğmasına" yol açabileceğini vurgular (Yalman, 1953). Salah Birsel ise *Vatan*'da "Sinema Kulüpleri" adlı yazısında, sinema kulüplerinin "kalabalıklara, gerçek sinemanın ne olduğunu anlatmaya çalıştığını, film yapımcılarında, sanat değeri olan filmlere yönelmek isteği uyandırdığını, iş filmlerinin ille de seviyesiz olması gerekmeyeceği düşüncesini filizlendirdiği"ni belirtir (Birsel, 1957). Halit Refiğ ise *Akis*'teki kısa yazısında "özel bir sinema ihtiyacı"ndan bahsederken "ciddi sinemaya artan rağbet, iyi filmlerin varlığı ve sinema salonu yokluğu özel bir sinema ihtiyacını zaruri hale getiren sebeplerdir" demekte; küçük, mütevazi ve samimi bir salonda gösterilecek "kültür ve sanat değeri olan filmleri" sürekli seyredebilecek bir seyircinin İstanbul ve Ankara gibi kentlerde artık yetiştiğini belirtmektedir. Refiğ'e göre, özel sinemaların ve sinema derneklerinin seyirci yetişmesinde büyük rolü vardır ve özel sinemacılık, kendisini ayakta tutacak çevrenin gittikçe büyüdüğü, boş bir alan olarak durmaktadır (1958, s. 26).

Seyirci üzerine yapılan bu vurguyla "nitelikli" sinemanın, yani "sanat sineması"nın, ancak onu önceleyen "nitelikli ve ayrıcalıklı" bir seyirciyle mümkün olduğu ve bu "nitelikli ve ayrıcalıklı" seyircinin de sinema alanının "basma kalıp" kısmını, yani popüler anlatı sinemasını değiştirip dönüşüme uğratacak kabiliyete sahip olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle de bu söylem içerisinde 1920'lerde Avrupa'da yaygınlaşmaya başlamış olan "cine-club"lara özel bir önem atfedilir ve sinema kültürünün gelişmesi için bir sinema kulübünün kurulması öncelikli hedeflerden biri olarak ileri sürülür. Sanat sinemalarının açılması aynı zamanda yerleşik sinema endüstrisinin dışında film üretimini de sağlayacak bir olanak olarak görülür, örneğin Yalman'a göre (1953) "herkese hitap eden filmler meydana getiren" Amerikan stüdyolarında bu "sınırlı kalıpların esiri olmak istemeyen", "şahsiyet sahibi" yönetmenlerin önünde iki seçenek vardır; bunlardan biri bu yönetmenlerin büyük stüdyoların dışında kendi hesabına film çekmek, diğeri de stüdyonun kuralları içerisinde kalmasına rağmen, "hakiki bir sanat eseri" meydana getirmeye çalışmaktır. Yalman bu yolun pek işe yaramaya-

cağını; çünkü, çekilen filmin "vasatın üstüne çıktığı için para getirmeyeceğini ve stüdyonun da bundan memnun kalmayacağını belirtir. Bu nedenle de büyük stüdyolar artık "Sanat Sineması" örneklerini kendi bünyelerinde gerçekleştirme yolunu seçmişlerdir. Sanat sinemalarının kuruluşu bu dönemin yazarları için popüler klasik anlatı sinemasının karşısında bir sığınak olarak görünür, bu yolla hem nitelikli seyirci kitlesinde artış olacak, hem de sinema "gerçek" bir sanat olma potansiyeline kavuşacaktır. Seyircideki bu nitelik değişimi genel sinema "anlayışı"nı da değiştirecek daha kapsayıcı bir "zihniyet dönüşümüne" yol açacaktır. Bu amaçla da sanat sinemalarının artması, bazı sinema yazarları için sinema alanının öncelikli hedefi olarak görülmektedir. Bütün bu söylenenler sanat sinemasının sinemanın gelişimi içerisinde ileri bir evre olarak görüldüğü anlamını doğurmakta, bu gelişimi tamamlamak da sinema alanının kurumsal örgütlerine bırakılmaktadır. Bu tartışmaların içeresinde hiçbir şekilde bu yapıyı kurumsallaştıracak yönetmen ve film adlarının henüz geçmiyor olması, Türkiye'de sanat sineması anlamında film üretiminin henüz kabul görmediği sonucunu doğurmaktadır; ancak bu tartışmalar çok geçmeden filmler üzerinden de yürütülecektir. Bu yıllarda yazılan yazılarda bu misyon çoğunlukla 1952 yılında kurulan TFDD'ye yüklenmiştir. Örneğin *Devir* dergisinde ilk Türk sinema kulübünün kuruluşunu haber veren yazıda "yapılması gereken önemli iş yine, iyi kötü ve mahdut imkanlarla da olsa, bir sinema kulübü teşkil yolunda adım atmaktır" denir ("Nihayet: İlk", 1955, s. 34). İkinci sinema kulübü haberi ise Galatasaray Lisesi'nde kurulan sinema kulübü haberidir.[11]

[11] Galatasaray Lisesi'nde Sinema Kulübü kurulması girişimini haber veren yazıda öğrencilerin Türkiye'de ilk kısa ömürlü sinema derneğinin başkanlığını yapmış olan Semih Tuğrul'u ziyaret ettikleri ve bu konuda fikir aldıkları belirtilir. İleride tam teşekküllü bir sinema derneğinin ilk nüvesini teşkil edebilecek olan Galatasaray Lisesi Sinema Kulübü'nün hiç olmazsa böyle bir dernek kuruluncaya kadar bu işlevi yerine getirebileceği söylenir yazıda. Yazıya göre sinema kulübünde öğrencilerin okuldaki ortalama izleyicinin durumunu öğrenmek için 20 sorudan oluşan bir anket düzenlenmiştir. Bu anketten çıkan sonuçlara göre, öğrenciler için filmin yaratıcısı yönetmendir; bu yönetmenlerin başında da Elia Kazan ve Alfred Hitchcock gelmektedir. Bu isimleri Nicholas Ray, Roberto Rosselini, John Ford gibi isimler takip etmektedir. En beğenilen filmler arasında ise *Asi Gençlik* [*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955], *Rıhtımlar Üzerinde* [*Rıhtımlar Üzerinde*, *On The Waterfront*, Elia Kazan, 1954], *Deniz Ejderi* [*Moby Dick*, John Ford, 1956] ve *Günahkar Gönüller* [*Senso*, Luchino Visconti, 1954] gibi filmler vardır.

Sanat sinemasının kurumsallaşması sürecinde kendisine önemli bir rol atfedilen sinema kulüplerinin yanı sıra bu sürece katkısı olan bir diğer faaliyet ise festivallerdir. 1948 yılında YFYC'nin düzenlediği festivalden sonra düzenlenen ilk festival TFDD'nin Birinci Türk Film Festivali'dir (20-29 Nisan 1953). Dernek, 3-8 Mayıs 1954'te festivalin ikincisini, 25-29 Nisan 1955'te ise üçüncüsünü düzenlemiştir. Sanat sinemasının kurumsallaşmasında önemli bir yere sahip olan festivallerin yerleşmesi bu yıllar için önemli bir etkinlik olarak görülmektedir. Kendisinden ilk film kulübünü kurması beklenen ve bu işlevi belirli ölçülerde yerine getiren TFDD, bir film festivali yapılmasına da ön ayak olmuştur. Derneğin yaptığı açıklamada "memleketimizde ilk defa olarak ve milli mahiyette bir film festivali" hazırlandığı belirtilir; ancak festivalin düzenlenmesi salon bulunamaması nedeniyle öngörülen tarihten daha sonraki bir tarihte gerçekleşir. *Dünya* gazetesindeki habere göre, salon sahiplerinin hiçbir biçimde anlaşmaya yanaşmamaları ve bazılarının da "prensip olarak Türk filmi göstermek istemediklerini açıkça belirtmeleri" bu gecikmenin altındaki nedendir. Derneğe göre bu durumun asıl nedeni, genellikle film ithalatçı kurumlarının ve ithalatçılarla anlaşması bulunan salon kiracılarının "milli bir film sanayinin gelişmesinden ciddi bir endişe duymaları"dır ("Film Festivali, yersizlik", 1953). Sonuç olarak Birinci Türk Film Festivali 20-29 Nisan 1953 tarihinde düzenlenir.[12] Festival sonuçları da 29 Nisan'da yapılan baloyla açıklanır

Sevilen oyuncular ise James Dean, Marlon Brando, Montgomery Cliff ve Gina Lollobrigida'dır. Yazıda ayrıca, Galatasaray Lisesi Sinema Kulübü'nün film gösterileri yapılmasının yanı sıra, özel toplantılar da düzenleyeceği belirtilmektedir. 16 Şubat Cumartesi günü Semih Tuğrul "cine-club'lere dair bir konuşma yapacak, bunu Lumière sinematografına ilişkin bir film takip edecektir. Yazıda 13 Şubat Çarşamba günü gösterilecek olan Orson Welles'in *Othello*'sundan [1952] söz edilir; sonraki haftada ise Kurosawa'nın filmi *Rashomon* [1952] gösterilecektir ("Gençler ve Sinema", 1957, 14 Şubat).

[12] Ödül heykelcikleri heykeltıraş Zühtü Müritoğlu tarafından hazırlanmış olan festivalde ödüller aynı yılın sonunda 17 Aralık Perşembe günü Şan Sineması'nda yapılan törenle verilmiştir ("Birinci Türk Film Festivali", 1953, s. 2). Festivalin jüri üyeleri şu isimlerden oluşmaktaydı: Burhan Arpad, Semih Tuğrul, Azra Erhat, Orhan Hançerlioğlu, Zeki Faik [İzer], Hüsamettin Bozok, Mina Urgan, Nevzat Üstün, Asude Zeybekoğlu, Max Meinecke. Jüri üyelerinin yarısının oyunu alan filmlerin başarılı sayıldığı ve ödül alanlar arasında bir derecelendirmenin olmadığı festivalde, en başarılı beş Türk filmi şunlardır: *Kanun Namına, Kanlı Para, İki*

("Türk Film Festivali Seçimleri", 1953).

TFDD'nin İkinci Türk Film Festivali ise 3-8 Mayıs 1954 tarihinde düzenlenmiştir. *Milliyet* gazetesinde, 3 Mayıs 1954 tarihli "İkinci Türk Film Festivali Bugün Başlıyor" başlıklı haberde 1953-54 yıllarında çevrilen 48 Türk filmi arasından seçilmiş 8 filmin jüriye gösterileceği ve sonuçların da 8 Mayıs'ta açıklanacağı belirtilmektedir. Yarışmaya seçilen filmler ise şunlardır: *Mahallenin Namusu* (Avni Dilligil), *Altı Ölü Var* (Lütfi Ömer Akad), *Edi ile Büdü Tiyatrocu* (Şadan Kamil), *Salgın* (Ali İpar), *Ölüm Saati* (Orhan Erçin), *Öldüren Şehir* (Lütfi Ömer Akad), *Bir Şehrin Hikayesi* (Ali İpar), *Leylaklar Altında* (Suavi Tedü).[13]

TFDD'nin düzenlediği Üçüncü Türk Filmleri Festivali 1955 yılının 25-29 Nisan tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. *Vatan* gazetesinde 25 Nisan 1955 tarihinde "III. Türk Filmleri Festivali bu sabah başlıyor" başlıklı haberde, festivalin Şan sinemasında başlayacağı bildirilmektedir.

Süngü Arasında, Drakula İstanbulda. En başarılı beş yönetmen ise, Lütfi Akad, Orhon M. Arıburnu, Şadan Kamil, Mehmet Muhtar, Şakir Sırmalı; en başarılı beş film operatörü olarak Enver Burçkin, Kriton İlyadis, Özen Sermet, İlhan Arakon, Şadan Kamil; en başarılı beş senaryo yazarı olarak, Osman F. Seden, Adnan F. Aral, Orhon M. Arıburnu, Ümit Deniz; en başarılı beş fon müziği bestecisi, Orhan Barlas, Nedim Otyam; en başarılı beş erkek artist, Turan Seyfioğlu, Orhon M. Arıburnu, Atıf Kaptan, Ayhan Işık; en başarılı beş kadın artist ise, Lale Oraloğlu, Nedret Arıburnu (Güvenç), Ayfer Feray oldu (Şener, 1972, s. 15-16). Bazı kategorilerde jüri beş ödül kategorisini tamamlamaya gerek görmemiş, ödüle değer yapım olmadığı için 2 ya da 3 ödül verilmesini uygun bulmuştur. Erman Şener, jürinin sonuç açıklamasına bir not eklediğini ve "Görülen filmlerin hiçbirinin milletlerarası festivallerde milli temsil kabiliyetine haiz olmadığını" belirttiğini söyler (1972, s. 18).

[13] Asiye Korkmaz'ın hazırladığı *Türk Sinemasında Festivaller*, adlı çalışmada ise *Salgın* ve *Edi ile Büdü Tiyatrocu* filmleri katılan filmler arasında yer almaz; ancak En Başarılı Kameramanlar için verilen ödülün karşısında *Salgın* ve *Bir Şehrin Hikayesi* filmleriyle İlhan Arakon'un ödül aldığı belirtilmektedir. En başarılı filmin seçilmediği yarışmada, en başarılı yönetmenler ise Lütfi Akad (*Öldüren Şehir*) ve Ali İpar (*Bir Şehrin Hikayesi*); en başarılı senaryo yazarı *Bir Şehrin Hikayesi*'yle Ali İpar; en başarılı kameramanlar Yovakim Filmeridis (*Mahallenin Namusu*), İlhan Arakon (*Salgın* ve *Bir Şehrin Hikayesi*), Mike Rafaelyan (*Ölüm Saati*), Kriton İlyadis (*Öldüren Şehir*); en başarılı kadın oyuncular Lale Oraloğlu (*Leylaklar Altında*), Aliye Rona (*Mahallenin Namusu*), Belgin Doruk (*Öldüren Şehir*); en başarılı erkek oyuncular ise Cahit Irgat (*Altı Ölü Var*) ve Orhan Erçin (*Ölüm Saati*) olmuştur (Korkmaz, 1996).

1954-55 yılında üretilmiş filmler arasından elemeye kalan *Ecel Köprüsü, Son Baskın, Bulgar Sadık, Cingöz Recai, İki Ateş Arasında, Kaçak, Sevdiğim Sendin* filmleri jüri tarafından değerlendirilecek, jüri oyunu gizli olarak kullanacaktır, sonuçlar ise noter tarafından tespit edilecek ve 30 Nisan'da sonuçlar açıklanacaktır.[14] Festivalden sonra Çetin A. Özkırım *Akşam* gazetesinde yazdığı yazıda, festivalin düzenlenmesini olumlu bulduğunu ve bu işi yapanların takdir edilmesi gerektiğini belirterek, festivalin sinemaya katkısının ne olduğunu sorgular. "Üç yıldır festivalde jüri karşısına çıkan Türk filmlerinde bir gelişme var mı? diye sorarak, "bir gelişme yoksa bu festivalin anlamı kalmıyor" der. Özkırım'a göre "fotoğraf yönünden Türk filminde, geçen yıllara göre başarıya doğru olumlu bir yönelme" ortaya çıkmasına rağmen, sinemayı "bilen gerçek sinema rejisörü" henüz "az"dır ve filmin bütünü söz konusu olduğunda bu iyiye gidiş daha ortaya çıkmamış ve sonuç olarak "özlenen Türk filmi" hâlâ ortalarda görünmemektedir (Özkırım, 1955). Sinemanın gelişmesi yönünde gösterilen bu çabalar bir yandan da yerleştirilmeye çalışılan ilkelerin sinemayı değiştirme doğrultusunda olumlu sonuçlar vermediği ve beklenen niteliksel değişimin gerçekleşmediğini ortaya koymakta ve sinema üzerine düşünenleri bu noktada endişelendirmektedir. Burada "beklenti"nin ne olduğu konusu her zaman olduğu gibi belirsizdir; "özlenen Türk filmi" gibi sinemanın kendi sanat nesnesine ilişkin herhangi açıklayıcı bir tanım sunmayan bir belirlemeyle, hayal kırıklığı yaratmış olan sanat eserlerinin yetersizliği vurgulanmaktadır sadece.

Bir yandan sinemayı kültürel olarak ayakta tutacak kuralların yerleşmesine ön ayak olurken bir yandan da sinemanın endüstri olarak yerleşmesi için gerekli gördüğü yasal önlemlerin alınması için de çalışmalarını sürdüren YFYC bu amaçla 1953 yılında "Türk Filmciliğinin Dertleriyle

[14] En başarılı filmler *Kaçak* (Şadan Kamil), *Bulgar Sadık* (Lütfi Ömer Akad), *Sevdiğim Sendin* (Agah Hün); en başarılı yönetmenler Şadan Kamil (*Kaçak*), Lütfi Ömer Akad (*Bulgar Sadık*), Agah Hün (*Sevdiğim Sendin*); en başarılı senaryo yazarları Haldun Taner (*Kaçak*), Lale Oraloğlu (*Sevdiğim Sendin*); en başarılı görüntü yönetmenleri Turgut Ören (*Sevdiğim Sendin*), Kriton İlyadis (*Bulgar Sadık*), İlhan Arakon (*Kaçak*), Enver Burçkin (*Ecel Köprüsü*); en başarılı yapımcılar Nazif Duru (*Kaçak*), Ali Oraloğlu (*Sevdiğim Sendin*); en başarılı kadın oyuncular Sezer Sezin (*Kaçak*), Lale Oraloğlu (*Sevdiğim Sendin*); en başarılı erkek oyuncular Şevki Artun (*Bulgar Sadık*), Turhan Seyfioğlu (*Kaçak*), Cahit Irgat (*Sevdiğim Sendin*).

Çarelerine Dair" adıyla Türkiye'deki sinemanın sorunlarını ortaya koyduğu bir rapor yayınladı. Raporda Türkiye'deki sinemanın o günkü ekonomik durumu özetlendikten sonra "sinemacıların dertleri" kısmında, ham madde sıkıntısı, vergi rüsumu, yabancı film ithalatının sınırlandırılması ve sansür konularındaki endişeler dile getiriliyor; "dilekler" bölümünde ise, ham maddenin serbestçe temin edilmesi, 5237 sayılı kanunda yerli ve yabancı filmler için öngörülen rüsum oranının bozulmadan uygulanması, yabancı filmlerin "bünyemize göre tatbiki", sansür ve filmlerin kontrolüne dair nizamnamenin değiştirilmesi istenmekteydi (Evren, 2005, s. 126). Türk sinemasının geliştirilmesi çabalarına yapılan katkılardan ikisi ise 1955 yılında TFDD tarafından gerçekleştirildi. TFDD önce 1 Ocak tarihinde "Türk Filmciliği Meseleleri" dizisinin ilki olarak "Türk Filmciliği ve Münevverin Sorumluluğu" konusunda tartışmalı bir toplantı düzenledi.[15] Toplantıda Başkan Burhan Arpad aydınların yerli sinemaya ilgi göstermediğini, aydınların yerli sinemayla ilgilenmeleri için neler yapılması gerektiği konusunun tartışılacağını; Baha Gelenbevi aydınların yerli filmler hakkında konuşmalarını ve yazmalarını istediklerini; Zeki Faik [İzer] ise, kötü kaliteli filmlerin izleyicinin kalitesini düşürdüğünü, gazetelerin bunun üzerinde durması ve sosyal meselelerin sinemada ele alınmasını sağlaması gerektiğini belirtmiştir. Reşat Nuri [Güntekin] ise, sansürün "geniş görüşlü yetkili insanlar" tarafından yürütülmesi gerektiğini aksi takdirde "küçük adamların dar görüşleriyle idare edilecek sansürlerin zararlı neticeler verebileceğini" vurgulamıştır ("Türk Filmciliği ve Münevverin", 1955). TFDD, bu dizinin ikinci etkinliği olarak, 10 Ocak 1955 tarihinde Gazeteciler Cemiyeti'nde "Türk Filmciliği ve Kalkınması için Halli Gereken Meseleler Hakkında Rapor"u [*Türk Filmciliği Hakkında Rapor*] açıklar. Türkiye'deki sinemanın sorunlarını dile getiren ve TBMM'ye de yollanan rapor filmciliğin sorunlarının çözümü için çeşitli öneriler sunmaktaydı. Raporda, Avrupa ülkeleri içerisinde en fazla film ithal eden ülkenin Türkiye olduğu belirtiliyor ve diğer ülkelerin kendi ulusal endüstrilerini korumak için çeşitli "sınırlamalar" getirdikleri, yerli filmler lehinde böyle sınırlamaların Türkiye için

[15] Toplantıya katılan isimler arasında Lütfi Ö. Akad, Baha Gelenbevi, Zeki Faik [İzer], Haldun Taner, Semih Tuğrul, Reşat Nuri Güntekin, Ayfer Feray gibi isimler vardır ("Türk Filmciliği ve Münevverin", 1955).

de yürürlüğü sokulması ve her sinemanın aktif sezon içinde dört Türk filmi göstermesinin zorunlu kılınması isteniyordu. Ayrıca yabancı filmlerden 50 kuruşluk bir işletme vergisi alınması, bu verginin dublaj yapılan filmler için 100 kuruş olması öneriliyordu. Alınan bu ücretler "Türk Filmciliği Yardım Fonu" adıyla açılacak bir hesaba yatırılmalı ve ileride bir "Milli Sinema Merkezi"nin kurulması için kullanılmalı deniyordu (Türk Filmciliği Hakkında Rapor, 1955).

1959 yılında Türk Sinema Sanatçıları Derneği[16] ve Gazeteciler Cemiyeti tarafından ortaklaşa düzenlenen Türk Film Festivali bu dönem içerisinde düzenlenen dördüncü festival oldu ve beraberinde de bir takım tartışmaları getirdi. Yarışma konusunda öne çıkan tartışmalar, daha önceki dört deneyimden sonra böyle bir etkinliğin başlamış olmasının yerli filmcilik için olumlu bir katkı olduğu yönünde olmasına rağmen, sinemanın içinde bulunduğu genel duruma ilişkin düşüncelerin olumsuzluk taşıması nedeniyle festival kurumunun geleceği ve işlevi konusunda pek çok endişeyi de beraberinde getirir. Burhan Arpad (1959), "öğünülecek yanı olamayan filmciliğimize", "kıpırdanma sağlasa da" diyerek şüphelerini dile getirir. Gevgilili ise "Türk sinemasında ortaya çıkan son umudun bir belirtisi" olduğunu söyler (Gevgilili, 1959b). Şüphe yaratan bir diğer konu ise ödüller konusudur. Erdoğan Tokatlı (1959a) Sadri Alışık'a verilen ödülün bir haksızlık olduğunu, Salih Tozan ve Kadir Savun gibi oyuncuların unutulduğunu belirtir ve bunun izleyiciler tarafından da protesto edildiğini söyler. Ayrıca en başarılı filmi seçmeyen jürinin *Dokuz Dağın Efesi* filmine jüri özel ödülü vermesini de bir hata olarak niteler. Ali Gevgilili festivalin sağlayabileceği önemli yararlardan birinin de, aydın seyircilerle, yerli filmler arasındaki gerginliği ortadan kaldırması olabileceğini belirtir ve festivalin bunu başarması durumunda Türk sinemasının bir "ileri adım" daha atmış olacağını söyler, zira sinemanın kalkınmak için en çok istediği katkıların başında "aydınların ilgisi"nin geldiğini vurgular.[17] Burhan Arpad (1959) ise

[16] Türk Sinema Sanatçıları Derneği (TSSD) Şubat 1959'da Baha Gelenbevi (Başkan), Atıf Yılmaz (Başkan Yardımcısı), Metin Erksan (Genel Sekreter) ve üyeler; Lütfi Ömer Akad, Çetin Karamanbey, Orhon Murat Arıburnu, Osman F. Seden tarafından kurulmuştur ("Sinema Sanatçıları Derneği kuruldu", 1959).

[17] Sinemacılarla eleştirmenlerin işbirliğinin bir örneği olarak, 1959 yılında *Üç Arkadaş*'ın Basın-Yayın ve Turizm Umum Müdürlüğü tarafından Cannes Film

festivallerin Türk filmciliğine bazı değerlendirme ölçütleri getirebileceğini, pek çok filmin içinden ortalamayı zorlayan birkaç tanesinin ön plana çıkmasına yol açabileceğini, bunun da filmciliğin "sanat yönünü" ikinci plana atmaması gereken yapımcılara yeni olanaklar sağlayabileceğini belirtir.

Türk sinemasının idealist ilk çağından sonra, sinema hareketinin önce tiyatrodan sonra da Arap melodramlarından gelen etkilerle bocaladığını söyleyen Gevgilili (1959), son yıllardaki "bilinçli sinema akımı"nın yeni bazı kıpırdanışlara yol açtığını belirtir. Türk sinemasının ekonomik baskılara, sadece kazanç amacıyla bu işe girişmiş yapımcılara rağmen, bugün sinemayı "bilinçli" biçimde yapan bazı "adamları" çıkardığını yazan Gevgilili, buna rağmen sinemanın yönlendiricisi konumunda olan "büyük yığın"ın, bugün bile "sinemanın ne olduğunu ve ne olmadığını gerçekten bilmediği"ni belirttikten sonra, bu yapı içerisinde bazı sinemacıların "bir sinema hareketi" yaratmaya çabalamalarının önemli olduğunu söyler ve ancak, bu "yeniler" kendilerine ekonomik destek bulabildikleri zaman; sanatçısı, teknisyeni ve eleştirmeniyle birlikte "ulusal sinemanın" ortaya çıkmasının beklenebileceğini dile getirir. Bunun için yapılması gerekenlerden biri, dış ülke sinemacılarının festivali izlemesine olanak sağlamak ve şöhretli rejisörlere de jürilerde yer vermektir; böylece bir yandan festivalin dış ülkelerde tanınması sağlanırken, bir yandan da yerli filmlerle yabancı piyasalar arasında kurulacak bağ, ekonomik koşulları iyi olmayan Türk filmciliğine yeni iş alanları açabilecektir. *Üç Arkadaş* ve *Dokuz Dağın Efesi* filmlerinin dış ülkelere satılabileceği ve bunlardan da gelir elde edilebile-

Festivali'ne gönderilmemesi üzerine sinema eleştirmenleri tarafından kaleme alınan bir protesto metni yayınlandı. Yedi yönetmen, dört yapımcı ve dokuz sinema yazarının ilk defa bir araya gelerek imzaladığı protesto metninde; Lütfi Ö. Akad, Orhon M. Arıburnu, Metin Erksan, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Osman F. Seden, Atıf Yılmaz, Naci Duru, Hürrem Erman, İhsan İpekçi, Namık Kılıçoğlu, Burhan Arpad, Salah Birsel, Ali Gevgilili, Tarık Kakınç, Tuncan Okan, Çetin Özkırım, Halit Refiğ, Semih Tuğrul, Adnan Ufuk [Nijat Özön] gibi isimler vardır. *Üç Arkadaş*'ın "Cannes veya başka bir festivalde Türkiye'yi hiçbir şekilde zarara sokmayacak, aksine maddi ve manevi faydalar sağlayabilecek bir temsilci" olduğu belirtilen metinde filmin, "teknik ve estetik vasıflarıyla herhangi bir festivalde Türk sinemasını iyi bir şekilde temsil" edebileceği belirtilmekteydi. Protesto metninde ayrıca, festivale katılacak filmlerin "Türk Prodüktörler Birliği"nin organize etmesiyle sinema eleştirmenleri ve tarafsız sinemacılardan kurul bir jüriden geçirilmesi gerektiği ileri sürülüyordu ("Bir Protesto", 1959, s, 29).

ceğini belirten Gevgilili, *Dokuz Dağın Efesi*'nin, Türk töre ve geleneklerini yer yer başarıyla yansıttığı için, çeşitli ülkelerde konusu ile ilgi çekebileceğini, kaldı ki filmin teknik kuruluşunun da "bir düzeni tutturabildiği"ni vurguladıktan sonra, Atıf Yılmaz'ın *Bu Vatanın Çocukları* filminin de Kurtuluş Savaşı'nın "halktan gelen kaynaklarını" ele alıp işlemesinden dolayı dış ülkelerde rahatlıkla salon bulabileceğini belirtir. Çünkü bu filmler Gevgilili'ye göre, "sinema anlatımları, fotoğrafları ile bir düzene ulaşmış bulunmaktadır"lar ve dış piyasalarda sanatsal olarak dikkate alınmasalar da ekonomik bir kaynak olarak değerlendirilebilirler. Dolayısıyla da dış pazarlara açılmak, Türk sineması için başlı başına bir ekonomik kaynak niteliği taşımaktadır. Gevgilili'nin söylemi bir yandan sinemanın "bilinçli sinema akımı" olarak var olup sanatçısı, teknisyeni ve eleştirmeniyle "ulusal bir sinema"ya dönüşmesini öngörürken diğer yandan da bu sinemanın ekonomik bir yapı kazanarak "büyük yığın" olarak nitelediği hâkim sinema alanının temsilcilerinin karşısında bir yer edinmesini öngörmektedir. Ekonomik baskılarla, sansürle uğraşmak zorunda kalan, sadece kâr amacıyla sinemacılık işini yapan "sinemanın ne olduğunu" bilmeyen bir zihniyetin hâkim olduğu bu yapının içinden "yeni bir sinema hareketi" ortaya çıktığı ve geliştiği oranda sinema "yeni" bir nitelik kazanabilecektir. Gevgilili'ye göre bu "yenilik" filmlerin hem "yerli" unsurlar taşımasıyla hem de "sinema anlatımları, fotoğrafları ile bir düzene ulaşmış bulunmaları"yla birlikte ortaya çıkabilecek bir şeydir. Gevgilili'nin yurtdışında gösterim imkanı bulabilecek filmler için söyledikleri, "Türk töre ve geleneklerini yer yer başarıyla yansıttığı", "Kurtuluş Savaşı'nın halktan gelen kaynaklarını" kullanmış olması, bu söylemin arkasında yatan; "yerlilik", "ulusallık", "bize özgü üslup" gibi Türkiye sinemasında 1940'lı yıllardan başlayarak dile getirilen kavramların da gizli olduğu bir "yenilik" söylemi kurmaktadır. Bu söylem içerisinde de hâlâ filmlerde öznelliğin ortaya çıkmasına olumsuz yaklaşan bir bakış görülmektedir, bu söylemi tamamlayan bir diğer sinema yazarı ise Baykan Sezer'dir. Sezer (1959a) festivalde çok az iyi film olduğunu, *Üç Arkadaş*'ın değil bu yılın, şimdiye kadar çevrilen filmlerin en iyisi olduğunu ve en iyi film ödülünü almasının beklendiğini belirttikten sonra, *Bu Vatanın Çocukları* filminin de henüz İstanbul'da gösterilmediği ve "ticari unsurlardan ayrılabildiği" için Atıf Yılmaz'ın gerçek kişiliğini tanıtabile-

ceğini belirtir. *Beraber Ölelim*, *Ala Geyik*, *Dokuz Dağın Efesi* filmlerinin "konuları ile değil", ancak "yerli filmlerde pek az gördüğümüz bir itina ile hazırlanmış olmaları"ndan dolayı bu kategoriye girebildiklerini söyler. Akad'ın *Zümrüt* filmini "konu sahibinin komplekslerini ortaya koyan" bir film olarak niteledikten sonra, O. Nuri Ergün'ün *İftira* filminin, "acayip bir şekil denemesi" olduğunu belirtir. Baykan Sezer'in söylemi de, "yerli filmlerde pek az görülen bir itina ile hazırlanmış" olmaları gibi belirsiz bir önermeyle yumuşatılmış olsa bile öznelliği dışarıda bırakan bir yapı taşımaktadır. Sezer de öznellik deneyimini sinemaya taşıma olasılığı olan her türlü çabayı dönemin pek çok yazarında görüldüğü gibi "kompleks", "kişisel", "şekil denemesi" gibi kavramlarla niteler ve bunu sinemanın bir olumsuzluğu olarak görür. Benzer bir bakış Erdoğan Tokatlı'nın (1959b) yazdıklarında da görülür, Tokatlı, İhsan İpekçi'nin 200 lirasına mal olan bir "inci" olarak nitelediği *Zümrüt* filminin başarısızlığının, İhsan İpekçi için olduğu kadar "*aynı soydan* denemelere girişmek isteyenler için de sinemanın *kişisel komplekslere* uygun bir alan olmadığı gerçeğini hatırlatan bir ders olur"[18] diyerek eleştirir. Baykan Sezer ise, ilk üç gün gösterilen filmler üzerine yaptığı değerlendirmesinde Osman F. Seden'in *Beraber Ölelim*, Atıf Yılmaz'ın *Ala Geyik* ve Metin Erksan'ın *Dokuz Dağın Efesi* filmlerini, gösterilen diğer filmlerden ayırarak ele alır ve bu üç filmin göze çarpan tarafının "konunun fazla ihmal edilmiş olması, buna karşılık şekle belirli bir itina gösterilmesi" olduğunu belirtir. Bu filmlerden bu konuda en başarılı olan ise *Beraber Ölelim*'dir. Bu başarıyı ise, Seden'in hem filminin yapımcısı olmasına hem de belirli konulara ilgi duymasının, onun "sinema dilinin belirli bir yönde" gelişmesine yaptığı katkıya bağlayarak değerlendirmektedir. Kamera gerisindeki problemleri en iyi halletmiş yönetmen olarak –Kriton İlyadis'in katkılarıyla– Seden'in "bir üslup sahibi olma yolunda" olduğunu, ancak bu üslubun belirli konulara uyabilecek bir üslup olduğunu da ekleyerek belirtir. Baykan Sezer'in bu söylemi içerisinde "auteur" yaklaşımın izleri gizli de olsa rahatlıkla görülebilir. Sezer, yönetmenin filmlerindeki tematik birlikten hareket ederek, filmler arasındaki sürekliliği vurgular ve bu tematik birliğin yarattığı bir üsluptan bahseder gibidir. Atıf Yılmaz söz konusu olduğunda, Yılmaz'ın "çeşitli konularda ça-

[18] Vurgular bana ait.

lışmış" olması nedeniyle belirli bir üslubunun oluşmadığını belirtir ve buna neden olarak da, Atıf Yılmaz'ın "söyleyecek pek sözü[nün] olmaması[nı]" gösterir. Atıf Yılmaz'ın önceki filmlerinde kamerasını önceden belirlenmiş bir amaca göre değil de, çekim sırasında ortaya çıkan ilgi çekici durumlara göre yönlendirdiğini, ancak *Ala Geyik*'le bu tavrın değişmiş olduğunu belirtir. *Ala Geyik*'te hikâyesini gayet "sert bir biçimde" anlatan Yılmaz'ın, planlarını önceden düzenlediği ve planlarda bir kompozisyon çabasının da yer aldığını yazar; ancak film, bütün olarak bakıldığında bir "bütünlükten", "devamlılıktan" yoksundur. Erksan'ın *Dokuz Dağın Efesi* ise *Ala Geyik*'le benzer sorunlara sahiptir, ancak *Ala Geyik*'teki temel çatışmanın yarattığı etki *Dokuz Dağın Efesi*'nde daha da zayıf kalmaktadır (Sezer, 1959b).

Sinema alanına festivaller aracılığıyla yapılan bu katkının yanında sinema ve filmler hakkındaki yazılarda da bir artış olmuştur. Pek çok dergide sinemayla ilgili yazılar ve gazetelerde günlük film eleştirileri yayınlanmaya başlamıştır. Bu dönemde *Yağmur, Toprak, Pazar Postası, Kaynak, Yeryüzü, Beraber, Devir, Akis, Yıldız, Yeditepe, Kim, Dost* gibi sanat ve siyaset dergilerinde sinema ve filmler üzerine pek çok yazı yayınlanmış, *Vatan, Ulus, Dünya, Tercüman, Milliyet, Yeni Sabah, Akşam* gibi gazetelerde günlük film eleştirileri yapılır olmuştur. Bunun yanında özel olarak sinemayla ilgilenen sinema dergileri de ortaya çıkmaya başlamıştır, bunlar içerisinde Çetin A. Özkırım tarafından yayınlanan *Sinema 59*, Nijat Özön ve Halit Refiğ tarafından çıkarılan *Sinema* ve Sinema-Tiyatro Derneği tarafından yayınlanan *sinema-tiyatro* dergilerini saymak mümkündür. Bütün bu çabalar sonucunda sinema yazarlığı kuramsallaşmaya, özerk bir alan olarak var olmaya başlamıştır. Bu özerklik talebi bir yandan da sinemacılarla çatışmaların doğmasına yol açmış ve Türkiye sinemasında sinemacılarla eleştirmenler arasındaki gerginliğin de nedeni olmuştur. İki alanın kendi özerkliklerini koruma çabalarının bir çatışmaya dönüşmesine yol açan olaylardan biri *Duvaklı Göl* (Şadan Kamil, 1958) filmi nedeniyle ortaya çıkan tartışmalardır. *Milliyet* gazetesindeki köşesinde filmlere yıldız veren Tuncan Okan'a YFYC'nin avukatları aracılığıyla "ticari itibarlarının zedelendiği"ni gerekçe göstererek ("Film Tenkidlerine Yıldız", 1958) bir uyarı yollaması, bunun sonucunda bir tartışmanın doğması, bazı sinema yazarlarının da bu tartışmaya katılması sinemacılarla eleştirmenler arasın-

daki gerilimin tırmanmasına yol açmıştır. Yapımcıların yaptığı açıklamada filmlerin tutunmasında "reklamın" ve "takdim" şeklinin önemli olduğu, gazetelerdeki film eleştirilerinin olumlu ve olumsuz önemli bir etki yarattığı vurgulanıyor ve Anadolu'dan gelen şikayetlerden yola çıkılarak filmlere az yıldız vermenin, talepleri azalttığı belirtiliyordu. Bu nedenle de ekonomik bir kayba uğramamak için filmlere yıldız verme işinin yapılmaması isteniyordu ("Delinin Zoru", 1958, s. 9).[19]

a. Herkesin Başından Geçebilecek Bir Hikâye Olarak Modernizm: *Kanun Namına*

Sinemanın modernist bir doğrultuda gelişmesi konusundaki ilk izleri Lütfi Ömer Akad'ın 1952 yılında çektiği *Kanun Namına*'da bulmak mümkündür.[20] Yeşilçam'ın aşırılığını gülünç bularak inkar etmeye çalıştığımız şeyin "korkutucu [bir] boşluk" olduğunu ve sinemacılar kuşağını başlatan film olarak anılan *Kanun Namına*'nın da bu boşluk duygusuyla başladığını söyleyen Arslan'a göre, bu "boşluk", "biz" dediğimiz şeyin ta kendisidir ve bu "biz", boşluk olarak *Kanun Namına*'da da işlerliktedir. Arslan'a göre, bir ifade bütünlüğünden çok yetersizliği, anlamın sabitliğinden çok karar verilmezliği anlatan, sadece kepenk ve ortasındaki delikle insansız boş çekim, geleneğin dayanağı kaybolduğunda, öznelliği ortaya çıkaran, sinemanın da kahramanın da hikâyesini barındıran karanlıktır (Arslan, 2009, s. 136). Arslan'ın öznelliğin başladığı yer olarak ele aldığı "korkutucu boşluk" hali aslında klasik anlatının modernist anlatıya evrilme sürecinde ortaya çıkan ilk *kararma*dır. Bu *kararma* Nazım Usta'nın sığındığı tamirhanenin kepengindeki delik aracılığıyla dahil olduğumuz anlatının öznelleşmesinin de ilk hapsedildiği yerdir. Bu hapsedilmişlik halini klasik anlatının kalıplarından sıyrılma çabası olarak görmek, anlatının Türkiye sinemasındaki modernist sürecinin de bir görünümüdür. Türkiye sinemasında bir hapsedilmişlik olarak ortaya çıkan modernizmin gelişim süreci bu hapsedilmişlikten kurtulma çabasının bir sürekliliği olarak düşünülebilir. Bu *kararma* aslında yeni bir anlama ve anlatma biçiminin ilk bakışının ken-

[19] Bu konuda ayrıca bkz. ("Sinema ve Tiyatro Derneği'nin Kanaati", 1958; "Ülkücü Başyazarla Eleştirmeciler, 1958; Arpad, 1958).

[20] *Kanun Namına*'na hakkında bir değerlendirme için bkz. (Kaya, 2014).

dini sakladığı, ışığını bekleyen, boş bir çerçevedir. Bu *kararma*nın açılması ve öznelliği ortaya çıkaracak ışıkla dolması; akışkan, değişken ve öngörülemez anlatının ortaya çıkmasıyla mümkün olmuştur. Neden-sonuç ilişkisinin sıkı kurallarıyla birbirine bağlı, karakterin amaç yönelimli gelişimiyle çizgisel olarak süren anlatının bu karanlık çekirdeği, artık sınırları belirli bir *kararma* olmanın ötesinde, sınırları belirsizleştiren bir *açılmaya* dönüşme eğilimindedir; sadece kararan çerçevenin, kendisini kapsayan geniş evrende açtığı bir "boşluk" olmanın ötesinde, kendisini kuşatan bu geniş evrenle sınırları belirsizleştiren bir açıklık. *Kanun Namına*'da kepenkte yer alan *kararma* aslında sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda "boşluk" olmanın ötesinde yeni bir "varlığa" işaret eder; bu yeni varlık kendisinden önceki boşluğu dolduran, ona yeni bir çehre kazandırma eğilimi taşıyan, sinemanın sinema olma sürecinde onu ileriye taşıyacak yeni anlatım olanaklarının da habercisidir. Öznellik burada, kendisinden önceki bütünlüklü ifadelerde açılmış bir yara, sabit anlamları parçalayan bir kırıklık olarak var olmaz; sürekli değişme eğiliminde olan, yenilenebilir, kavranması sürekli olarak bir sonraki adımı gerektiren bir akışkanlık içerisinde, kendisini her zaman var etme çabasında olan, yetersizliklerini, tereddütlerini de anlatının temsil göreneklerinin bir parçası olarak metnin içerisine yerleştiren ancak bu yetersizliklerin ve tereddütlerin kendisini sürekli zayıflatan dengesiz bir anlatı biçimine yol açtığını da kabul eden yeni bir metin biçimi olarak ortaya çıkar. Buradaki öznellik, elbette ki, hâlâ sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda temel araçlardan biri olan *kendini yansıtma*yı (*self-reflexivity*) içermez, bu aracı kullanmak Türkiye'deki sinema için çok sonraları mümkün olmuştur.

Arslan'ın diğer pek çok filmdeki karakterleri olduğu kadar *Kanun Namına*'daki Nazım Usta'yı da kastederek söylediği "Türk sinemasının ilk *flaneur*'leri" (2009, s. 133) aslında modernist olmaya çabalayan Türk sinemasının içerik anlamındaki karşılıklarından biridir. Bu *flaneur* kahramanların hareketlerini, eylem biçimlerini, arzularını, amaçlarını, var olan sinemanın *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı*nı kullanarak ifade etmek elbette ki sinemacıları çeşitli zorluklarla karşı karşıya bırakmıştır. Artık önceden denetlenebilir, yönlendirilmiş karakterlerin karşısında denetlenemez, öngörülemez ve amaçları konusunda tutarlılıktan yoksunlaşan yeni karakterler

ortaya çıkmış, bu da sinemanın yeni ifade biçimleri ve görsel anlatım kodları konusunda farklı yollar arama çabasını tetiklemiştir. Nazım Usta'nın hikâyesinin sonunun daha filmin başında izleyiciye verilmesi bir yandan paradoksal bir biçimde klasik sinemanın kalıplarını zorlarken –izleyicinin öyküye ilişkin beklentilerini daha kurmadan yerinden eden üslup– diğer yandan da bu hikâyeyi dönemin klasik sinemanın çok fazla kullanmadığı bir yöntemi kullanarak anlatır: Anlatısını çizgisel bir gelişim içerisinde, olayın başından sonuna doğru ilerleyen bir gelişim süreciyle anlatmak yerine, öykünün sonundan başlayarak geriye dönüşle hikâyesini ilerletir. Hikâyenin anlatı yapısının bu anlamda kırılması elbette ki, modernizmin sinemadaki en yenilikçi yanı değildir; ancak Türkiye'deki sinemanın modernist olma çabasında ortaya çıkan bu kırılmalar sinemanın bu süreçte attığı ilk adım olarak görülebilir. Bu olanağı sağlayan ise *Kanun Namına*'daki dış ses kullanımının yarattığı olanaklardır. Kendini yansıtmanın dışında öznelliği kurma tekniklerinden biri olarak da filmde önemli bir yer tutan dış ses kullanımı (Nazım Usta'nın kendi sesi olarak) filmin gerçek bir öyküden alınan yapısını yerinden eder; yani "ampirik dünya ile anlatı evreni arasına bir aracı" yerleştirerek anlatının kronolojik akışını bozar. Burada artık birinci referans noktası "ampirik dünya değil, anlatıcı-özne"dir. Bu da izleyiciye anlatı gerçeğinin gerçeklikle kurduğu ilişkinin "metnin öznelliği aracılığıyla" kurulduğunu gösterir. "Anlam, yalnızca anlatı ile ampirik gerçeklik arasındaki ilişkiyle değil, aynı zamanda anlatıcının metin ile anlatının arasında kurduğu ilişkiyle" de oluşturulan bir şey haline gelir. Sonuç olarak anlatı enformasyonunun yorumlanmasında "her zaman istikrarlı ve şüphe götürmez bir referans noktası olarak işlev görür" ve "anlatımın psikolojik ve entelektüel içeriğinin derinleştirilmesi ihtiyacının ortaya çıkması olarak" da ele alınabilir (Kovács, 2010, s. 259).

Diğer pek çok deney bu öznellik çabasının çoğalması sonucunda ortaya çıkmış ve belirli ölçülerde gelişmiştir. İtalyan yeni gerçekçilerinin kullandığı döngüsel anlatı yörüngesinin sinemanın öznelleşme sürecinde oynadığı rol dikkate alınırsa, öykünün başladığı noktaya geri dönmesi, zamanın klasik algılanışını da kırmış, bu da anlatının öznelleşme sürecine katkıda bulunmuştur. Nazım Usta'nın "hapsedilmiş", "kuşatılmış" hali aslında klasik sinemanın katı kurallarının bir metaforu olarak ele alınabilir.

Sınırları belirlenmiş, çıkış yolları kapatılmış, nedensellik içerisinde, "farkına varmadan" kendisini "kaptırarak" geldiği sonda Nazım Usta, kendi sonunu sorgularken aynı zamanda bu anlatı yapısının olanaklarını da sorunsallaştırır. Bu sorunsallaştırma anlatının gerçekliğine ilişkin bir sorgulamaya da yol açar. "Bu film benim hikâyemdir" diyerek kurmacayı gerçekliğe tercih eden Nazım Usta'nın, kendi hikâyesinin başlangıçta "herkesin başından geçebilecek" bir hikâyeye benzediğini söylemesi, sinemadaki hâkim sinemasal anlayışın hikâye etme biçiminin ifadesi olarak görülebilir. Ancak hikâyenin sonunun verilmiş olmasına rağmen, "kim bilir nasıl bir son beni bekliyor" diyerek anlatının kendisini farklı bir biçimde kuracağına da işaret eder. Bu bilindik olanın, bilinmez olan için bir araç olarak ele alınması, bizi tamirhanenin kapısındaki küçük karanlıkta –kuşatıcı klasik anlatıdan bizi ayırıp, Nazım Usta'nın zihnine girmemize olanak sağlayacak olan– projeksiyon makinesinin çalışmasını andıran, torna makinesinden Nazım Usta'nın bayılacağı ve bizim onun kişisel hayatına (ve hatta zihnine) dahil olacağımız geriye dönüşe geçilmesi, anlatının izleyiciye sunduğu yeni bir öznellik deneyimine kapı açar. Hikâye artık birincil kişili bir bakış açısıyla "Nazım Usta"nın zihninde geçen öznel bir anlatıya dönüşür. Nazım Usta'nın bilinçsiz düşüncelerine dahil olmamız bizim için anlatının klasik yapısında da açılmış bir deliktir; tıpkı tamirhanenin kapısındaki küçük karanlık gibi; çevreden yalıtılmış ve Nazım'ın dışarıyı görmek için sahip olduğu tek bakış alanı olan karanlık delik. İnsanlarla alışverişini kesen, çevresinden yalıtılmış, yalnız biri olarak öyküsünü izleyeceğimiz Nazım Usta'nın, görsel olarak da her türlü çevre düzenlemesinden yoksun bir mizansenle görselleştirilmesi anlatının öznelleşmesine yönelik başka bir çabadır. Yalnız, tek başına, çaresizlik içerisinde, kendi sonunu hazırlamış birey. "Beni vahşi bir hayvan gibi kıstırdılar" diyen Nazım Usta'nın sesi klasik anlatının kalıplarının da ötesine geçmek isteyen yeni bir sinema anlayışının çığlığı gibidir. Ancak daha sonra bu konudaki pek çok küçük çığlık klasik sinemanın kalabalık gürültüsü içerisinde duyulmaz olacaktır. Burada mizansenin kuruluşu daha önceki biçimlerden farklı olarak çerçevenin içindeki hareketin düzenlenmesinden çok onun çekim düzeniyle (*découpage*) ilgilidir: Nazım'ın tamirhanede yalnızlığı, bayılması ve geriye dönüşle hikâyenin başladığı noktaya dönülmesi. Şimdiki zaman, geçmiş ve yeniden şimdiki zamana dönüş.

Burada mizansen durağan bir çekimler dizisi olarak değil, olay örgüsünün de anlatımın biçimsel üslubuna katkı sağladığı bir anlatım olarak karşımıza çıkar. Örneğin *Yalnızlar Rıhtımı*'ndaki durağan mizansen düzenlemesi ile *Kanun Namına*'daki bu düzenleme arasında fark edilir bir karşıtlık vardır. *Kanun Namına*'da yönetmenin bu anlamdaki kişisel üslubunu görmek daha olanaklıyken *Yalnızlar Rıhtımı*'nda bunu görmek mümkün değildir; çünkü *Yalnızlar Rıhtımı*'nın sabit çerçeve düzenlemeleri, mizansene ve yönetmenin üslubuna bir özerklik kazandırmaktan uzakken, *Kanun Namına*'nın dinamizminin yönetmenin üslubuna kattığı yeni biçim ona bir özerklik kazandırma yolunda önemli bir değişikliktir. Akad'ın 1952'deki filminde yakaladığı bu farklılığı 1959 yılında kaybetmiş olmasının pek çok olası nedeni vardır; ancak buradaki en önemli neden, mizansenin hem sinemacılar tarafından hem de sinema eleştirmenleri tarafından sabit, sadece çerçeve içi hareketlerin sıkı bir biçimde düzenlendiği –40'lı yılların Holywood'unun kapalı formunu andıracak bir biçimde– bir yapı olarak kavranması ve bunun belirli ölçülerde kural haline gelmesidir.

b. Bağımsız Sinema Sanatı'na Giden Yol: *Kamelyalı Kadın*

Sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda 50'li yıllardaki bir diğer önemli olay Şakir Sırmalı'nın 1957 yılında çektiği *Kamelyalı Kadın* (*Günahsız Fahişe*) filmi nedeniyle uzun bir süre devam eden tartışmalardır. Savaş Arslan, 1960'lar ve 1970'lerin başlarındaki melodram kategorisi içerisinde değerlendirilen filmleri eleştiren çeşitli sinema yazarlarının yazdıklarından yola çıkarak Türk sinemasına ilişkin bir anlayış ve bir kavram dizgesi geliştirme çabasıyla yazdığı makalesinde, Türkiye'deki sinema üzerine birbirinden farklı söylemlerin olduğunu ve bu söylemlerin hakimiyetlerini kurma sürecinde zaman zaman diğer söylemleri dışlayarak Türkiye sineması üzerine yeni bir söylem oluşturmaya çalıştığını belirtir. Arslan'a göre "sanat sineması" söylemi de bu söylemler arasındaki karşıtlık içerisinde çoğunlukla "popüler" filmlerin eleştirilmesi sürecinde kurulmuştur. Bu söylemin kendini kurma ve normalleştirme sürecinde argümanlarını dayandırdığı bazı ortak temalar olduğunu söyleyen Arslan, bu temaları şöyle sıralar: Geçmişin eleştirilmesi, geleceğe bağlılık, ilerleme, tasarı,

ulusallık, evrensellik, aydın/uzman konumu, özgünlük/yaratıcılık (Arslan, 1997, s. 45-53). Bu sanat sineması söyleminin kuruluşunu aslında 1940'lı yıllar itibariyle "yerli filmcilik" gibi kavramlar aracılığıyla dolaşıma giren sinema inşa etme çabasında da görmek mümkündür. Bu süreçte söylem daha çok yabancı filmlerin yarattığı olumsuz etkiler ve bu filmlerin elde ettiği ekonomik başarının yerli filmleri olumsuz etkilediği ve bu filmlerle rekabet edebilmek için korumacı önlemlerin alınması gerektiği yolundaki savlarla desteklenmiş ve ekonomik bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Ancak bu söylem içerisinde yerli filmlerin yabancı filmlerle rekabet edebilmesi için nitelikli "sanat filmleri" olmaları gerektiği sıklıkla dile getirilmiştir. Hem endüstrinin hem de popüler filmlerin eleştirilmesinde takınılan bu üslup –hem yerli hem de yabancı filmler için– bir yandan da yeni bir film kategorisine duyulan ihtiyacı ve beklentiyi ortaya koymuştur. 1950'li yıllarda ise bu söylem endüstri alanından daha çok film metinlerini temel almış ve "iyi", "nitelikli" yerli filmin ne olması gerektiği üzerinde daha çok durmuştur. Bu söylemde bazen örtük olarak ama çoğunlukla da açık olarak Savaş Arslan'ın yazısında belirlediği kategorilerin kriter olarak alındığı görülebilir. Film üzerine yazılanlar bu dönem için daha çok gazete ve sanat dergilerinde yazan sinema yazarları tarafından kaleme alındığından sinemanın söylemi de daha çok bu aktörler tarafından belirlenmiştir. Bu belirlenme sürecinin doğal bir sonucu olarak, sinema yazarları ile sinemacılar arasında bazı gerilimler ortaya çıkmıştır. Bu gerilimler arasında *Fakir Kızın Kısmeti* (Karamanbey, 1956) filmiyle ilgili yazdığı yazıdan dolayı Halit Refiğ ile Çetin Karamanbey; Tuncan Okan'ın filmlere yıldız vermesi nedeniyle de YFYC ile arasındaki tartışmaları saymak mümkündür. Ama bu tartışmaların en uzun süreni, pek çok sinema yazarının ve Metin Erksan gibi bir yönetmenin de dahil olduğu *Kamelyalı Kadın* filmi üzerine Şakir Sırmalı[21] ile sinema yazarları arasındaki tartışmadır.

Kamelyalı Kadın filminde Şakir Sırmalı'nın benimsediği yöntemi beğenmeyen sinema yazarları film üzerine kaleme aldıkları yazılarla filmin değerini sorgulamışlardır. Filmin gösterime girmesinden önce Şakir

[21] Şakir Sırmalı'nın sinema üzerine düşüncelerinin değerlendirildiği ve *Kamelyalı Kadın* filmi üzerine sürdürülen tartışmalarının geniş bir biçimde ele alındığı önemli bir katkı için bkz. (Yıldırım, 2010).

Sırmalı, Selmi Andak'ın *Cumhuriyet* gazetesinde kendisiyle yaptığı söyleşide, filmini hangi esaslara göre oluşturduğunu açıklar. Sırmalı'ya göre romantik bir anlayışla hazırlanmış olan daha önceki *Kamelyalı Kadın* filmlerinin aksine filmini, romanın "realist" yönlerinden yararlanarak çekmiştir, olay her zaman her yerde geçebilecek bir olay olduğu için filmde olayın ne zamanını ne de mekânını belirtmemiş ve "bağımsız olması gereken sinema sanatı"nın kendisini müzikten kurtarması gerektiğini vurgulayarak, fon müziği kullanmadığını, tabiat seslerinden bir armoni yaratmaya çalıştığını söylemiştir (Andak, 1957, s. 5). Ancak film üzerine yazılanlar yönetmenin bunları önceden söylemiş ve bilinçli bir tercih olduğunu belirtmiş olmasına rağmen, bunların sinema için büyük hatalar olduğunun belirtildiği ve Şakir Sırmalı'nın sinema bilgisinin sorgulandığı bir tartışmaya dönüşmüştür. Hatta daha film çekilmeden önce 12 Şubat 1956'da Çetin A. Özkırım tarafından *Akşam* gazetesinde *Kamelyalı Kadın* filminin çekileceğini duyuran bir yazıda şöyle denmekteydi:

> *Konu yönünden bizim olmayan* böyle bir eserle Türk filmi yapmak bizce ilk hatalı hareket oluyor. Bundan sonrası ne kadar başarılı olursa olsun sonuç "Bizim sinemamız" değildir. Oysa bizim *hasretini çektiğimiz gerçek Türk sinemasıdır. Kişiliğimiz* olmadıkça ne kadar eksiksiz eser verirsek verelim olumlu bir davranış yapmış sayılamayız. Tıpkı bir Hollywood yapısı gibi karışık, *asılsız* ve *kişilikten yoksun* kalırız (Özkırım, 1956).[22]

Film 16 Ocak 1957'de Saray ve İnci sinemalarında gösterime girdikten sonra ortaya çıkan eleştirel söylem ile daha gösterime girmeden söylenenler arasındaki benzerlik şaşırtıcı derecede paralellik taşır. Yukarıdaki alıntıda dile getirilen konu açısından "yerli" bulunmaması, sonraki tartışmaların da temalarından biridir; Semih Tuğrul'un (1957) ironik bir biçimde yerli yönetmenlerin "kendi milli kaynakları"nı tükettiğini ve Batılı kaynaklara yöneldiğini vurgulaması, Yılmaz Gruda'nın "nice el değmemiş ve kolayca sinemaya aktarılabilecek konular dururken" (1957a) demesi, Halit Refiğ'in 1945 sonrası sinemadaki değişimi vurgulayarak belirttiği "milli değerlerin önem kazanması" (Refiğ, 1957b, s. 31) ve Tuncan Okan'ın "memleket içinden konular" (Okan, 1957) diye belirttiği temala-

[22] İtalikler bana ait.

rın hepsi filmin "yerliliğine" vurgu yaparak onun, "ulusal sinema" içinde değerlendirilemeyeceğini öne çıkarmışlar ve bu yönüyle de zayıf bir film olduğunu belirtmişlerdir. Bu zayıflığı vurgulamanın bir diğer yolu ise Semih Tuğrul'un (1957) (elbette ki ironik bir üslupla), "yaratıcı birer sinema sanatçısı olarak bütün marifetlerini (!) ortaya koydukları için artık üslup denemeleri, şekil çalışmaları ile meşgul oluyorlar" ifadesinde görülebilecek filmin biçimsel denemelere girişmiş olduğu ve bu denemelerin de hâkim sinema anlayışına uymadığı yönündeki eleştirisinde ifadesini buluyordu. Buna filmin zaman ve mekân konusundaki belirsiz tavrı da eklenince film "iptidai", "can sıkıcı", "kötü", "maksatsız" görülüyordu. Bütün bunları ortaya çıkaran ise filmin "belirsiz bir yerde meçhul kahramanların temsil ettiği kabus gibi kopuk kopuk, birbirleriyle alakası olmayan bazı esrarengiz vak'a kırıntılarından meydana" gelmesiydi, çünkü film sinemadaki "mekân düzenini tamamen alt üst etmiş"ti (Refiğ, 1957a, s. 33). Burada eleştiri tam da Şakir Sırmalı'nın tasarlayarak kurmaya çalıştığı, kendi sinema dilinin bir özelliği olarak gördüğü, neden-sonuç ilişkisine dayalı anlatı yapısını bilinçli olarak parçalamasına yönelmiştir. Sırmalı bir yandan neden-sonuç ilişkisini ortadan kaldırırken buna paralel olarak da zaman ve mekân bütünlüğünü bozmuş, klasik anlatı sinemasının temel öykü anlatma aracı olan devamlılığı da ihmal etmiştir, çünkü zaten Sırmalı *Kamelyalı Kadın* romanını "bağımsız sinema sanatına uygun bir yapıt olmadığı halde onu daha çok, bazı güçlükleri yenme fırsatını bulabilmek için" seçmiştir (Sırmalı, 1957, s. 4), yani bilinçli bir seçimdir yaptığı Sırmalı'nın. Sinemanın "bağımsız" bir sanat olması gerektiğini düşünen Sırmalı, onu diğer sanat alanlarından bağımsız kılmak gerektiğini düşünmektedir, müzik konusundaki düşünceleri de bunun sonucudur. *Kamelyalı Kadın* üzerine tartışmalar bir süre sonra filmden ziyade film hakkındaki tartışmaların yöntemi üzerine düğümlenir. Ancak bu tartışmalarda belirtilmesi gereken bir diğer nokta Şakir Sırmalı'nın "bağımsız sinema sanatı"na giden yolu aradığını söylemesi ve kendisinin ifadesiyle "sinema skolâstiği dışı formülleri" araştırmış olmasıdır (Sırmalı, 1957, s. 4 ve 7). Kendi deyimiyle seyircinin yadırgadığı "nesne" bu skolâstiğin dışına çıkılmış olmasıdır; yani neden-sonuç ilişkisine dayalı, devamlılık kurgusunun kurallarının ihlal edilmediği, duygusal atmosferin müzikle desteklendiği, izleyicinin merak duygusunun ayakta

tutulduğu ve bunun kurgu aracılığıyla izleyiciyi sıkmayacak bir ritmle ele alındığı bir sinemadan sapmış olmasıdır.

Sırmalı 15 Mayıs 1957 tarihinde *Yeditepe* dergisinin 131. sayısında "Bir Cevap" adıyla yazdığı yazıda; filminin durağan, uzun planlardan oluşmasına yönelik eleştirileri filmin "dörtte üçünde kamera hareketi" olduğunu, hatta bunun için yürürken 359 derece dönebilen özel bir araba yaptırdığını da belirterek ve kendisine Yılmaz Gruda'nın (1957b) "sinema skolâstiği" ifadesi konusunda yönelttiği, sinemanın yerleşik kuralları konusunda neden bir farklılık arayışında olduğu yönündeki eleştirisini de, bu kuralların doğası gereği değiştirilmek zorunda olduğunu söyleyerek yanıtlar. Sırmalı'nın *Kamelyalı Kadın* filmi bu özellikleriyle Türkiye'de sanat sinemasının ilk bilinçli örneği olabilecek (ilk bilinçli modernist çaba, yönetmeninin bilinçli değişim talebini içeren ilk örnek), sanat sinemasının pek çok özelliğini –tartışmalardan öğrendiğimiz kadarıyla– taşıyabilecek bir yapıda görünmektedir. Sırmalı, gerek klasik sinemanın kurallarını ihlal etmiş gerekse de bu ihlalleri bilinçli olarak ele almış olması ve var olan sinema anlayışının dışında bir anlatı yapısı kurma çabasına girişmesi nedeniyle Türkiye'de sanat sinemasının ilk bilinçli üreticisi olarak nitelenebilir. Sırmalı, filminin anlatısını modernist bir perspektifle bozmaya çalışmış, anlatıda nedensel zinciri kıran sıçramalara ve boşluklara izin vermiş görünmektedir. Ayrıca sinemada *auteur* düşüncesinin izlerini taşıyan sinema yaklaşımı nedeniyle de farklılık taşıyan bir figür olarak Sırmalı, 1950'lerin sonunda Türkiye sinemasında bir değişimin işaretini vermiş gibidir.[23] Bu değişim daha sonraki yıllarda bu yönde gelişkin bir biçimde ilerlememiş olsa da bir kırılma yarattığı muhakkaktır.

Sırmalı, *Dünya* gazetesinde yayınlanan "Yerli Filmciliğin Durumu" (1953, s. 2) adlı makalesinde Falih Rıfkı Atay'ın yine *Dünya* gazetesinde yazdığı "Bir de yerli film derdi çıktı"[24] (1953, s. 1 ve 7) adlı başya-

[23] Tarık Kakınç Şakir Sırmalı'nın etkisini 1958 yılında *Pazar Postası*'nda yaptığı "Türk Sinemasında Okullar" yazı dizisinde, onun yanında yetiştiği sinemacıları gözönüne alarak "Şakir Sırmalı Okulu" olarak adlandırır. Bu okuldan yetişen yönetmenler arasında ise, Lütfi Ö. Akad, Semih Evin, Temel Karamahmut, Memduh Ün, İhsan Yurdakul gibi dönemin yönetmenleri vardır (Kakınç, 1958, s. 13).

[24] Yerli Film / Türk Filmi ayrımı ve hangi kavramın kullanılacağı konusunda bu yıllarda bir çok tartışma vardır. Bu tartışmaların bir değerlendirmesi için bkz. (Özen,

zısında vurguladığı ve sanat sineması söz konusu olduğunda ortaya atılan stratejilerden biri olan "kaliteye prim" konusunu gündeme getirir. Yabancı filmlere dublaj yapılıp gösterilmesini, vergi indiriminin pratikte nasıl işlediğini ve bunun Türkiye'deki sinemaya verdiği zararları gündeme getiren Sırmalı, "Memleketin gerçek sanat ve kültür adamlarından seçilecek bir jürinin 'sanat filmi' diye kabul ettiği yerli filmlerden hiç vergi alınmamalıdır" der. Sırmalı'nın "sanat sineması"na yaptığı bu vurgu Türkiye sinemasında önemsenmesi ve üzerinde durulması gereken bir konudur. Üç film yapmış olmasına ve bu filmlerden sadece *Kamelyalı Kadın* filmi bu özellikleri taşıyor gibi görünmesine rağmen, sinema üzerine düşünen bir entelektüel olarak Türkiye sinemasının temel anlatı kalıplarına ilk karşı çıkışı gerçekleştirdiği rahatlıkla söylenebilir. Bu karşı çıkışıyla da belki bir geleneğin ilk adımını atmış olur. Halit Refiğ, İbrahim Türk'ün hazırladığı *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler* (2001) adlı kitapta kendisiyle bazı sinemacılar arasında çıkan tartışmalara ilişkin soruya verdiği cevapta, Şakir Sırmalı ve *Kamelyalı Kadın* filminin o dönemde nasıl algılandığını yıllar sonra ortaya koyar. Refiğ'e göre, yaptığı olumsuz film eleştirilerinden özellikle "entelektüel" iddiası olan yönetmenler etkilenmiştir, bunun en tipik örneği ise, "farklı bir sinemacı olan" yani "klasik Yeşilçam yönetmeni" olmayan Şakir Sırmalı'dır. Refiğ o dönemdeki eleştiri anlayışını şöyle ifade eder:

> İşte orada benim daha o günden itibaren salt sanat amacıyla yapılmış filmlere karşı bir olumsuz yaklaşımım görülüyor. Yani halktan kopuk filmlere...Sinema sanatı benim için hep bir halk sanatı, bir kitle sanatı olmuştur. Bir film kitlesiyle buluşmayabilir. Ama "*ben baştan kitleden ayrı olacağım*" iddiası. O farklı bir iddia... Ama tekrar ediyorum. Ben o zamandan bugüne kadar sinemada salt sanat, soyut sanat, halktan, seyirciden kopuk sanat eğilimlerine hiçbir zaman yakınlık duymadım. İşte Şakir Sırmalı'nın *Kamelyalı Kadın* filmi bunun ilk tezahürlerinden biriydi. O zaman Şakir Sırmalı nispeten entelektüel bir yönetmen. Diğerleri o tarihte genellikle sinemayı esnaflık olarak ele almaktaydılar. Yani bir iş, geçim kaynağı olarak. O tarihlerde sinema bir sanat mıdır, değil midir, hâlâ tartışılıyor. Sinemanın sanat kabul edilmesi küresel olarak ancak 1960'ların ortasından sonra oldu. Bunda André Bazin, *Cahiers du cinéma*, Yeni Dalga hareketinin çok büyük rolü olmuştu. *Kamelyalı Ka-*

2015).

> *dın* meselesinde daha bunlar yoktu. O bakımdan sinemayı sanat sayan insan sayısı çok azdı. Şakir Sırmalı da bunlardan birisiydi. Ne yazık ki onun toplumdan ve kendi kültüründen uzak sanat anlayışı bana ters gelmekteydi. Ben bunun eleştirisini yaptım (Türk, 2001, s. 56-57).

c. Arada Bir Dünyasını Değiştirme Düşüncesi Olarak Modernizm: *Yalnızlar Rıhtımı*

Kamelyalı Kadın filminden sonra ise başka bir film, Akad'ın 1959 yılında çektiği *Yalnızlar Rıhtımı* yeni bir tartışmanın odağı olarak, farklı bir anlatımın mümkün olup olamayacağı sorularının da ortaya çıkmasına yol açtı. Daha önceki *Kamelyalı Kadın* tartışması kadar büyük olmasa da *Yalnızlar Rıhtımı* filmi için yürütülen tartışma farklılık peşinde olan anlatıların karşılaştığı zorlukları ortaya koydu. Tuncan Okan (1959), haftanın filmlerini ele aldığı köşesinde bir yıldız vererek değerlendirdiği filme ilişkin ilk olarak, senaryoyu Attila İlhan'ın yazdığını, izleyicinin aklına takılanın da bu olduğunu vurgulayıp; "Avant-garde bir tutumla ortaya çıkmak isteyen senaryocu, filmin başarısızlığının başlıca amili" demektedir. Okan'a göre, *Yalnızlar Rıhtımı*'nın senaryosu "seyirciyi rahatsız eden bir edebiyatçılık özentisi" taşımakta, kişilerin davranışları, şairane konuşmaları da senaryo yazarının tutumunu göstermektedir. Ayrıca Akad'ın bazı yerlerde diyaloğu tercih etmeden, ifade yolları bulmuş olması, her ne kadar filmin genel atmosferine uymuş olsa da, seyirciyi rahatsız eden bir yan taşımakta, zaman zaman kullanılan argo dil –ki yazara göre bu dil ve diyalogsuz sahneler Batı sinemasından ve edebiyatından etkiler taşımaktadır– seyirci tarafından yadırganmaktadır. Bunların yanında asıl önemlisi ise, filmin "ne anlatmak istediği"nin belli olmamasıdır. Okan'a göre, bunun nedeni de filmin gerçekte "çok şey anlatmak" istemesidir. Tuncan Okan filmde birbirine paralel olarak gelişen iki öykünün, bir noktadan sonra seyircinin dikkatini dağıttığını ve özellikle Ali'nin hikâyesinin belirsiz kalması için yönetmenin ve senaryo yazarının ellerinden geleni yaptığını söylemektedir. Okan'a göre Akad'ın böyle bir senaryo ile başarılı bir film ortaya koymasının imkanı yoktur, çünkü senaryodan kaynaklı olarak film bir "bütünlük" sağlamaktan yoksundur. Filmin yegane ilgi çekici yönünün "fotoğrafları" olduğunu belirten Okan'a göre, filmin bir "üslup bütünlüğü"ne erişmesi de, bir yandan

gerilim filmi, diğer yandan da romantik bir film olmaya çalıştığı için imkansızdır. Ali Gevgilili (1959a) ise Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı*'nın yönetmeni olarak, "mizansen bakımından son yıllar içinde gördüğümüz en güzel Türk filmini verdi[ğini]" söylemekte; fakat filmin konusunun "filmin mizanseninin iyiliği ölçüsünde kötü" olduğunu belirtmektedir. "Bu melankolik, bu romantik uydurmalarla seyirciyi yalancı bir ezik evrene sürüklemeye kalkışmak, herhalde 'sosyal realizm' adını taşımaktadır" diyerek filmin senaryo yazarı olarak Attila İlhan'ı filmin taşıdığı olumsuzluklardan sorumlu tutmaktadır. Bu yazılar üzerine filmin senaryo yazarı olarak görülen Attila İlhan açıklama yapmak durumunda kalır.[25] Tuncan Okan'ın yazdıklarına, filmin senaryosunun kendisine ait olmadığını ve filmdeki sorunlardan senaryo yazarı olarak kendisinin sorumlu tutulamayacağını belirterek yanıt veren İlhan (İlhan, 1959, s. 2), Gevgilili'nin (1959a) yazdıklarını da red-

[25] Filmin senaryo yazarı Attila İlhan değildir aslında; Attila İlhan, Ali Kaptanoğlu adıyla ilk senaryoyu yazmış ancak Lütfi Ö. Akad bu senaryoyu kullanmamış, olayı, yeri ve kişileri değiştirerek yeni bir senaryo hazırlamıştır. Eser Ali Kaptanoğlu adıyla Attila İlhan'a aittir fakat senaryo yazarı Lütfi Ö. Akad'dır (Akad, 2004, s. 278; Onaran, 1990, s. 86). *Işıkla Karanlık Arasında* (2004) adlı kitabında Akad, bu konuda şunları söyler: "Bir takım sorunlar çıkıyor bana göre, yapısal değil, daha çok içeriksel, yani o insanlar, konuşmalar, olayların yere basmazlığı gibi. Ama kararsızım, İzmir'e gidip yazarın üzerinde durduğu görselliği yerinde görmeye karar veriyorum. [...] Yazarın anlattığı 'atmosphére'i bulamıyorum. Düş kırıklığı ile dönüyorum. Sorunum, ayakları yere basan, sürükleyici, yer yer gerilimli bir yapıyla Kaptanoğlu'nun yarattığı şaireneliği (ondan vazgeçmek istemiyorum) kaynaştırmak. [...] Konuşmaların büyük bölümünü olduğu gibi bırakıyorum, ancak olay yapısı ve kişilik değiştiğinde *Beyaz Mendil* senaryosunda Yaşar Kemal'e benzettiğim gibi burada Attila İlhan ağzına benzetiyorum bu işteki yatkınlığıma güvenerek" (s. 278). "Filmde üzerinde durulan tek şey, sahneye koyuştaki yenilikti. O bakımdan övülüyorum. Yenilik olduğu düşüncesine ben de katılıyorum. *Yalnızlar Rıhtımı* benim için bir dönüm noktası olacaktı" (s. 282). Akad, Alim Şerif Onaran'ın *Lütfi Ö. Akad* (1990) adlı kitabında ise, *Yalnızlar Rıhtımı* için şunları söyler: "O filmde hallettiğim bir takım meseleler vardır, kendi açımdan. Eseri, yani senaryo olarak eseri Attila İlhan yazdı. Fakat onun çalışmasını ben biraz hayalci ve bizim yapımıza uymayan bir tavırda buldum. Onun için değiştirmek zorunda kaldım. O bakımdan senaryoya da kendi adımı koydum. Çünkü yeni baştan yazmıştım" (s. 85). "Ve bu filmde çekim senaryosunu, yıllardan beri ilk defa olarak, birinci filmimden sonra ilk defa olarak resim resim yazdım. Plan plan yazdım. Ve bu sefer *Vurun Kahpeye*'nin aksine, aşağı yukarı 500 plan... 500 plandan 499'unu aynen uyguladım" (s. 86).

deder. Burada da "vakaların dizilişi, kişiler, diyalogları ve bu diyaloglarla kişiliklerinin belirişinden" filmin yönetmeni Lütfi Ö. Akad'ın sorumlu olduğunu bir kez daha yineler. Film üzerine süren tartışmalarda; kişiler söz konusu olduğunda Gevgilili'nin söylediği "Bu kişiler kim, ne arıyorlar yurdumuzda!"[26] cümlesinde ifadesini bulan, filmdeki kişilerin, davranış ve yaşam tarzlarının Türkiye'ye ait olmaması; konusunun "Türk gerçeğine aykırı" olması; filmin işlediği yalnızlık temasının sadece sevgisizliğe bağlanmış olması ve doğal olarak da toplumsal bir soruna tekabül etmemiş olması gibi konular ön plana çıkar. Burada sanat sineması ile popüler sinema arasındaki temel bir ayrımın da izleri görülür: Özdeşleşme. Film eleştirisi bu dönem için genellikle özdeşleşebileceği, "kendine benzeyen", "kendisi gibi olan" film kişilerinden, öykülerinden ve anlatım biçimlerinden yanadır. Bu nedenle de bu "kendiliğin" dışına çıkma çabasında olan her şey ona "yabancı" bir hal alır. *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı*nın dışına çıkmaya çalışan anlatım stratejileri ve temsil görenekleri de bu "yabancı"lıktan payını alır, sinemasal ve sanat olanın dışına itilir. Perdede temsil edilenin kurmaca olduğu gerçeği, bu bakış açısı içerisinde unutulur, ya da "geriye itilir", bu geriye itme bir "mesafe koyma" mantığından çok gizleme stratejisi olarak işlev görür; *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı*nı zayıflatacak, ona alternatif olabilecek yeni stratejilerin ve olanakların gözden ırak tutulmasına hizmet eder. Burada sinemada söz edilen özdeşleşme biçimlerine ek olarak belki de eleştiri kurumunun filmle kendisi arasında bir özdeşleşme aramasından da bahsetmek gerekir. Türkiye'deki sinema eleştirisinin bu dönem için böyle bir *mesafesizlik* içinde olduğu, filmde özdeşleşeceği ve filmi kendisinin

[26] Burada Gevgilili (1959a) filmdeki karakterlerin "yerli" olmadığını, ancak Akad'ın Atilla İlhan'ın senaryosundaki bütünüyle yabancı olan karakterlere iki yeni karakter ekleyerek, senaryoyu bir ölçüde "yerlileştirdiğini" belirtir. Bu karakterler Feyzullah Efendi (Osman Alyanak) ve Melahat (Melahat İçli) karakterleridir. Ancak bu karakterlerin, örneğin Ahmet Tarık Tekçe'nin ya da Kamuran Yüce'nin canlandırdığı karakterlerden neden daha yerli olduğunu anlamak pek mümkün değildir. Tefecilik yapan, döviz kaçakçılığı için bir gruba paralarını saklamak konusunda yardım eden Feyzullah Efendi'nin ve konsomatris olan Melahat'in neden yerli tipler olduklarını anlamak zordur. Feyzullah Efendi'yi diğerlerinden ayıran tek özellik, bara çağrıldığında, kendisine "haram" olduğunu söylemesi, pornografik resimler karşısında önce tepki göstermesi ancak içten içe onlara bakmak istemesi ve bakması gibi özelliklerdir, bunların dışında farklılık yaratacak pek fazla özelliğe sahip değildirler.

kılacak karakterler, temalar, öyküler, anlatı kalıpları, mizansen düzenlemeleri bulmayı, filmin değeri için bir ölçüt olarak aldığı rahatlıkla söylenebilir. Popüler sinema eleştirisi her zaman için alışıldık olanla iş görmekten yanadır; bu nedenle de farklılık ancak kendisine ait bir evrende kurulduğu oranda kabullenebileceği bir şey haline gelir. Bu noktada sinemada modernizmin –ve tabii ki sanat sinemasının ve öznel anlatımın– ortaya çıkışının öncelikle kendiliğe ait bu güvensiz benliğin yıkılmasıyla paralel bir biçimde gerçekleşebileceğini söylemek zor olmasa gerektir.

Eleştirilerde ayrıca filmin Marcel Carné'nin *Sisler Rıhtımı* (*Le quai des brumes*, 1938) ile olan benzerliğine dikkat çekilerek, filmin özgünlüğü konusu tartışmaya açılır ve Fransız *Şiirsel Gerçekçiliği* ile olan ilişkisi sorgulanır. Genel olarak Akad'ın mizansen kurmadaki başarısı övülür ve Akad'ın sinemacılığı için olumsuz bir kanı belirtilmezken, filme ilişkin dile getirilen sorunlar daha çok senaryo yazarı olarak görülen Attila İlhan'a atfedilir. Buradaki *ayrıklık*, sinemanın bir yandan *teknik/biçim* bir yandan da *konu/içerik* olarak ikili bir yapı içerisinde kavramsallaştırılmasından kaynaklanmaktadır. Bu ayrıklık aslında Türkiye sinemasında "yerli gerçekler", "bize özgü üslup" gibi deyimlerle kavramsallaştırılan ve bünyesinde sürekli bir ikilik ve çelişki barındıran söylemin başka bir tezahürüdür. Bize özgü üslup meselesinde olduğu gibi bu çelişki çoğunlukla *konu/içerik* üzerine vurgu yapılarak çözümlenmeye çalışılmış, yerli filmlerin bu "bütünlükten" yoksun olduğu iddia edilmiştir. Yukarıdaki ifadelerde de görüldüğü gibi filme ait sorunun daha çok senaryo ve yazarından kaynaklandığının düşünülmesi de bu ikiliğin bir sonucudur. Bu argümanın arkasında yatan mantığı ise, *auteur* ve *metteur en scène*'ın (sahneleme ustası) arasındaki farka vurgu yapılan tartışmalarda görmek mümkündür. Wollen (2004), *auteur*'ün yapıtının "bütünüyle biçimsel" olmadığını, "bir anlam boyutu" bulunduğunu ve *mise en scène*'in (sahne düzeni) önemli olduğunu, ancak *metteur en scène*'ın ise daha önce var olan bir metin, senaryo, kitap ya da oyun gibi bir metni özel, sinemasal kod ve kanallar bireşimiyle bir sahne gösterisine dönüştürdüğünü söyler. Bu ayrımda *auteur*ün filminin anlamı sonradan inşa edilirken, *metteur en scène*'ın filminin anlamı ise önceden inşa edilmiş olarak vardır (s. 70). Yerli sinema konusundaki tartışmalara bakıldığında bu konunun henüz berrak bir biçimde kavranmadığını görmek hiç de zor

değildir, yerli sinema hâlâ yaratıcının bir *metteur en scène* olduğunu düşünmekte, önceden var olan bir anlamsal yapıyı görselleştirdiğini varsaymakta, bu nedenle de çoğunlukla bu anlamı önceden inşa etmiş olan senaryo yazarı suçlu ilan edilmekte; ancak bu tartışmalarda yönetmenin anlamı görselleştirirken benimsediği tarz, onun bir *auteur* olduğu düşüncesini güçlendirecek argümanlarla sürdürülmektedir. *Auteur*lük filmin anlamsal bütünlüğünü kurmanın değil daha çok biçimsel yetkinliğin bir sonucu olarak görülmektedir. Bu çelişkili ve ikircikli yapı yerli sinemanın karakteristiğinin ne olduğunu da açığa çıkırma konusunda her zaman için belirsiz bir düşünsel sürecin üretilmesine yol açmış ve yönetmene bir değer atfetmenin ölçütlerinin neler olduğu konusunun muğlak kalmasına neden olmuştur. "Yönetmeni yönetmen yapan nedir" sorusunun bu dönem için yanıtı çoğunlukla mizansen konusundaki "özenli çalışması", "fotoğrafların", "ışığın" iyi düzenlenmiş olması gibi ilkelere ve "yerli konuları" ele almasına bağlanmıştır. Bu tartışmalar içerisinde *auteur* düşüncesinin temel özelliklerinden biri olan, yönetmenin ticari film pratiğine karşı bir kutupta yer alan ürünler vermesinin, yönetmene bir değer atfetmek için kullanılan bir argüman olması dışarıda bırakılmış, bu dolaşımın dışında kalan ürünler ve bunları ortaya koyan yönetmenler neredeyse sinema alanının *dışında bırakılma*ya çalışılmıştır. Bu *dışında bırakılma* bir yandan sinemanın bir endüstri olarak inşa edilme sürecinin bir parçası olarak –ticari başarısızlığa uğrayan, kâr getirmeyen yapımların dolaşıma girememesi ve bu türden filmler üretebilmek için yeni kaynaklar bulunamaması– bir yandan da eleştiri mekanizmasının kurduğu eleştirel söylem üzerinden gerçekleşmiştir. Auteur düşüncesinin gelişim sürecinde endüstriyel yapı içerisinde kalarak üretim yapan yönetmenlerin yeterliliği sorgulanırken, Türkiye'de bu süreç tersinden işlemiş, bu yapının dışında kalmaya çalışarak üretim yapan yönetmenlerin yeterlilikleri sorgulanır olmuştur. Auteur ve yaratıcılık düşüncesi gelişim sürecinde daha çok endüstrinin ve doğal olarak da hâkim, geleneksel sinemasal üretimin dışında kalmayla karakterize edilirken, Türkiye'deki sinemasal söylem daha çok bu hâkim, sinemasal alanın içerisinde kalınmasını ve farklılığın burada ortaya çıkarılması gerektiğini savunur gibidir, burada yaratılacak farklılığın da gizil bir biçimde söyleme içkin olarak, ancak mizansen ve filmin görsel düzeninin daha "nitelikli" olmasıyla sağlanabileceği iddiası vardır.

Filme, *içeriği/konuyu* kazandıranın senaryo yazarı, onu *tekniği/biçimi* kullanarak ifade edenin de yönetmen olarak görüldüğü eleştirel söylem içerisinde "bize özgü üslup" belirlemesi de çelişkili bir karakter kazanır. Bize "özgü üslubun" doğasından kaynaklanan çelişki ve bu ifadenin barındırdığı gizli karşıtlık –bize özgü olmayan, çoğunlukla da Batılı– filmin öneminin aslında, dile getirdiği içerikten kaynaklandığı vurgusunu güçlendirmektedir. Bu içerik de Gevgilili'nin "Bu kişiler kim, ne arıyorlar yurdumuzda!" (1959a) cümlesinde ifadesini bulan ve rahatlıkla "ulusallık" söylemiyle bütünleşecek bir tahayyül taşımaktadır. Bu düşüncenin doğal uzantısı olarak da "yerli" sinemanın hâkim olan sinemasal söylemi ve süregelen kendi hikâye anlatma stratejilerinde yer vermediği yeni araçlar ve yeni kurallar ortaya çıktıkları anda, bir direnişle karşılaşmaktadır. Bu direniş bazen içeriğe bazen de biçime yönelik olarak, yerellik, ulusallık düşüncesinin bütünleyicisi durumuna gelmekte, "bize özgü üslubu" bozan bir "fazlalık" olarak algılanmakta ve dışarıda bırakılmak istenmektedir. Bu fazlalık durumu içerik söz konusu olduğunda daha şiddetli bir biçimde ortaya çıkmakta, biçim söz konusu olduğunda ise, zaman zaman hoşgörüyle karşılanmaktadır. Biçime gösterilen bu hoşgörünün altında ise, "yerli" sinemanın –ve belki de bütün bir sanat alanının– biçimsel anlamda hâlâ "kendine özgü" savunulabilir bir yapıyı geliştirmemiş olması ve hâlâ yaparken bir yandan da öğrenme sürecinden geçiyor olması yatmaktadır. Bu noktada söylenecek her şey, dışlanan Batılı tekniğe ilişkin olacağından çoğunlukla belirli kalıplarla geçiştirilmektedir. "Bize özgü" bir biçimsel üsluptan bahsetmek elbetteki "bize özgü" bir içerikten bahsetmekten ve temellendirmekten daha zordur. Bu tür denemeler çoğunlukla Umut Tümay Arslan'ın Türkiye sineması tartışmalarının temel eksenlerinden biri olageldiğini belirttiği, "Yönetmen için biçim özentiliği yapma ya da tekniksiz bir yerlilikten ibaret kalma endişesi ve suçlaması, eleştiri içinse Batılı gelenek yokluğu tespiti ya da Batı karşısında sönük kalmış geleneği sahiciliğiyle yüceltme arzusu"nun (Arslan, 2010, s. 240) yarattığı ikircikli durumla ilişkilidir. Biçimsel denemelerin "özenti", "taklitçi" olarak nitelenmesi yerli sinema "tekniği"ni uzlaşılmış olanın sınırları içerisinde tutmasına yol açmıştır. Bu belirlenmiş sınırlar içerisinde tutulma hali –bize özgü olmadığı, özenti ve taklit olduğu suçlamasıyla– Türkiye sinemasının temel karakteristiği olarak 50 ve 60'lı yılla-

rın sinema alanındaki tartışmalara yön veren bir izlek olmuştur.[27] Arslan'ın sinema aygıtı üzerine tartışmaların iki yörüngesi olarak yukarıda tarif ettiği durum, sinema "aygıtın[ın] ürettiği imgeyle kurulan ilişki biçiminde de tezahür etmiş" ve "'modern *ama milli'* hayalinin de bir etkisi olarak" ele alınabilir (s. 240). Belirlenmiş sınırlar içerisinde tutulma hali, Türkiye sinemasının aynı zamanda imgesiyle kurduğu ilişkiyi de belirleyen bir yön taşıma potansiyeli içermektedir. Sınırların belirlendiği bir anlatı tarzı ya da biçimi ya da yapısı, elbette ki sınırları belirli bir öyküyü anlatmak durumunda kalacaktır; belki de Türkiye sinemasının uzun yıllar aynı öyküleri aynı anlatı kalıplarıyla anlatmasının –bu öyküler gerçekten aynı mıdır?– nedenini mahkum edildiği bu topraklarda, sınır ihlallerini gerçekleştirememiş olmasında aramak gerekir. Türkiye sineması bu "sınır ihlallerini" gerçekleştirdiği her an'da bir suçlamayla karşılaşmış ve geri çekilmiştir. Bu suçlamayı ve geri çekilmeyi Şakir Sırmalı ve *Kamelyalı Kadın* örneğinde olduğu gibi Lütfi Ö. Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı* filminde de görmek mümkündür.[28] Umut

[27] Türkiye sinemasında "özenti" konusunda bkz. (Arslan, 2011, s. 128-137).

[28] Belki de burada öncelikle Şakir Sırmalı ve Akad arasındaki ilişkiyi belirtmek bu iki filmin "belirsiz bir geleneğin" ilk öncüleri olduğunu daha kolay anlaşılır kılabilir. Tarık Kakınç'ın (1958) "Şakir Sırmalı Okulu" diye belirttiği ve bu okulun bir üyesi olarak gösterdiği Akad'ın sinemayla ilk ilişkisi de Şakir Sırmalı'nın *Unutulan Sır* (*Domaniç Yolcusu*) filminde yapım müdürü olarak başladı. Ardından Seyfi Havaeri'nin *Damga* (1946) filminde birkaç sahneyi çekerek yönetmenlik anlamında sinemadaki ilk işini de yapmış oldu (Onaran, 1990, s. 18-19). Akad, "aynı kumaştan biçilmiş" "hayalci dehalar" olarak, Şakir Sırmalı ve Metin Erksan hakkında şunları söyler: "Ne var ki ben Şakir Sırmalı'yı yapmadıkları ile de tanıyordum, onda bir deha pırıltısı vardı. Hiçbir ön hazırlığı olmadan film yönetmenliği gibi ağır bir işe girişti. İlk filminde en iyi film ödülünü, ikinci filmi *Efelerin Efesi* ile Film Dostları Derneği'nin 1953 yılı armağanını aldı. Burada filmlerinin eleştirisini ya da övgüsünü yapacak değilim, nedir ki son çevirdiği *Kamelyalı Kadın* filminin ticari başarısızlığı üzerine, başladığı gibi işin ucunu bırakıverdi. Sinemaya çok şeyler getirebilirdi. Yazıları ile sansüre karşı savaşı ilk açan o oldu. Son film büyük tartışmalara yol açtı. Metin Erksan o yıllar sinema yazıları ve eleştirileri yazıyordu. Şakir Sırmalı ile bir süre gazete sütunlarında tartıştılar. Kuramsal olarak Şakir Sırmalı haklı görünüyordu, filmin ticari başarısızlığı ise Metin'e hak verir görünüyordu. Birbirlerini hiç sevmediler. Oysa birbirlerine benzeyen çok tarafları vardı. Aynı kumaştan biçilmişlerdi. İkisi de büyük hayalci dehalar katındandılar. Şakir Sırmalı'nın sinemayı bırakmasının bir kayıp olduğuna inanıyorum. Metin'e gelince... Yapmaya imkân bulamadıklarının acılarını içine gömerek savaşını sürdürüyor. Bazen kuşkuya düşer, kendime sorarım;

Tümay Arslan'ın da belirttiği gibi, bizzat yönetmenlerin hem başka filmleri hem de kendi filmlerini "biçim özentisiyle, Batı özentisiyle eleştirdikleri"ni bizzat Akad'ın kendi ifadelerinde bulmak mümkündür. Akad, 1959 yılında kendisi gibi birçok yönetmenin ticari başarısızlığa uğramasının sinemaya bir "yönetmenler devri"nin gelmesini engellediğini belirtir ve bunun temel nedenini de "hepimiz Batı özentisi filmler yapıyorduk" diye açıklar. Bu başarısızlığın karşısına ise bir değer ölçütü olarak Muharrem Gürses'in yaptığı filmleri koyar, ancak orada da bir eksiklik vardır: "Teknik" (Onaran, 1990, s. 97; Arslan, 2009, s. 246-247). Başarısız yönetmenler *teknik/biçim* olarak bazı yeterlilikleri sağlamış, ancak *konu/içerik* açısından yeterli olmamışlardır; başarılı olan Muharrem Gürses ise *teknik/biçim* olarak yeterli olmamasına rağmen *konu/içerik* açısından başarılı olmuştur. Bu karşıtlık içerisinde yerli sinemanın neyi bünyesine alıp önemsemesi gerektiği ve neyi dışarıda bırakarak başarılı olabileceği de açıkça ortadadır. Modernizmin yeni içerikleri, yeni anlatım biçimleriyle ifade etmesi ve geleneksel anlatım yollarını kırarak yarattığı yeni anlatım stratejileri ve görenekleri Türkiye sinemasında "biçimci" olarak yaftalanıp dışlanmış, sinemanın sıradan uylaşımlarını bile biraz ihlal etmiş olmak, geri çekilmeyi beraberinde getirmiştir. U. T. Arslan'ın deyimiyle sinema "biçim özentiliği" ve "tekniksiz yerlilik" arasındaki bir gerilimle karakterize olmaktadır bu dönem için (Arslan, 2010, s. 240). Burada sanat sineması denemeleri ise daha çok "biçim özentiliği" cenahına düşmektedir bu ikiliğin. Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı* filmi de –aslında bu filmden önce Akad'ın *Zümrüt* filmi de bu payeyi hak edecek eleştiriler almıştır– bu cenahın en önemli ihlalcisi konumundadır; her şeyden önce bir "edebiyatçılık özentisi"dir ve "Türk gerçeğine" aykırıdır. Bu "biçim" ve "yerlilik" arasındaki ikilik bu tartışmalardaki bir başka argümanı da sorunlu hale getirir: *Üslup bütünlüğü.* Genellikle "sınır ihlalleri" çabasında olan filmlerin karşısına çıkarılan bir diğer eleştirel söylem ise, filmin bu üslup bütünlüğünden yoksun olduğudur. Tuncan Okan'ın (1959) yazısında görüldüğü gibi Akad'ın filminde üslup bütünlüğü bir yandan bir gerilim filmi, diğer yandan da romantik bir film olmaya çalıştığı için imkansız hale gelmiştir. Burada üslup iki farklı film türü arasındaki bir uyuşmazlıktan

Türkiye Şakir Sırmalı, Metin Erksan gibi büyük hayalcilere elverişli bir ortam değil midir diye... Başka bir ortamda dünya sinemasının büyük isimleri arasında olabileceklerinden hiç kuşku duymadım" (Akad, 2004, s. 42-43).

dolayı imkansız görülür, ancak üslubun hem içerik hem de biçim arasındaki uzlaşmazlıktan dolayı ortaya çıktığı bu söylemin temel paradoksu gibidir. Bir yanda *içeriksiz/konusuz sinematografi* diğer yanda da *tekniksiz/biçimden yoksun içerik* olarak kutuplaşmış gibidir sinema anlayışı. 1950'lerde ve daha sonraki yıllarda bütün çaba bu ikiliği uzlaştırma üzerinden ilerlemiştir. Sanat sineması da her zaman için bu ikiliğin en uzlaşılmaz tarafına, *içeriksiz/konusuz sinematografi* tarafına düşmüştür. 1977 yılında Alim Şerif Onaran *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması* adıyla yaptığı çalışmada bile hâlâ bu endişeyi açık bir biçimde ifade eder:

> Film *biçimciliğin* Türkiye ölçülerinde bir başyapıtı olmuş; ama, gerçekten, *senaryo yazarı ile yönetmenin duyarsızlıklarının* bir yönde işlemesinden ve *sinema anlayışlarının değişik olmasından* ötürü, filmde, istenen *öz ve biçim ilişkisi kurulamamıştı* (Onaran, 1977, s. 80). [29]

Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı*'nda yaptığını söylediği pek çok şey bir uzlaştırma girişimi olmanın çok uzağındadır. Akad'ın alan derinliğini yoğun olarak kullanması, bunun da durağan bir tarzı ortaya çıkarması ve kamera hareketlerini minimum düzeye indirmesi, kaydırmayı bile bir buçuk dakikalık bir çekimin dışında tamamen dışlaması, mizansen kuruluşunu sıkı bir biçimde denetlemesi ve gerçekleştirmesi, filmin 500 sahnelik senaryosunun 499'unu çekim esnasında müdahale etmeden çekmesi ve filmde *çerçeve-dışı* sesi yoğun olarak kullanması, dönemin hâkim sinemasal göreneklerinin uzağında bir üslup olarak görünmektedir. Akad'ın Fransız Şiirsel Gerçekçiliği ile filmi arasında kurulan benzerliği tersine çevirerek "ozansı gerçeksizlik" demesi ise filmin bu uzlaşmaz yapısını daha da açığa çıkarır.[30]

[29] İtalikler bana ait.

[30] Akad bu konuda şunları söylemektedir: "Fotoğraf bakımından yenilikler var. Sonra, yıllardan sonra en fazla derinlemesine sahneyi kullandığım film oldu *Yalnızlar Rıhtımı*. 59'da artık travelling'i tam olarak bırakmıştım. Kati olarak kaldırdım. Bir tek traveling var burada. 45 metrelik bir sahne içinde –ki bir buçuk dakikaya yakın– bir metrelik bir yürüme var. Yegane traveling'i bu filmin... Kamera Yavuz Yalınkılıç'a yaklaşıyor, Sadettin Erbil öldürmeye geliyor onu... İşte orası. O kadar belirsiz bir yaklaşma... Budur. Bu film hakkında epey konuşuldu. Eleştirmenler, birinci yıl kötüleldiler filmi, çıktığı yıl. Genellikle Attila İlhan'ın senaryosu yani hikâyesi açısından, yabancı oluşundan kötüleldiler. Attila İlhan da 'Senaryoya çok müdahale oldu, benim değildir' dedi. Nitekim insanlar da dediler ki, 'İyi ki değiştirmiş... Hiç olmazsa bize benzer birtakım insanlar koymuş' dediler. Ve nitekim

Hatta Akad için film, "bir estetizm gösterisidir, kuru gürültüdür. En eksiksiz şekliyle Antonioni estetizmine varır" (aktaran Scognamillo, 1973, s. 30).

Modernizmi, modernizmin üzerine söylenen en temel argümandan yola çıkarak, "kendi uylaşımsal biçimleri üzerine estetik bir düşünme ve bunların eleştirel bir yeniden düzenlenmesi olduğu" (Kovács, 2010, s. 16) biçiminde tanımlarsak, bu dönem için sinemanın kendi uylaşımsal biçimleri üzerine estetik bir düşünme ve bunların yeniden düzenlenmesi için gösterilen çabanın sadece *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı*ndan bir sapma olarak görüldüğü rahatlıkla söylenebilir. Bu yıllar için henüz sinemanın bir sanat alanı olarak kendi doğası üzerine düşünmesi, modernist bir strateji olarak sinemanın gündeminde yer etmemiştir. Bu sapma –ki bu *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı*nın karşında yer alması anlamında modernist bir yan taşır– bir kopuş ve süreklilik mantığı içerisinde çoğunlukla bir "kopuş" olarak görülmüş, geleneksel sinemasal pratiklerle, bunların yerini almak için ortaya çıkan yeni pratikler arasında bir sentez kurma çabası bile, henüz tam olarak "yerlileşmemiş" olan *Yeşilçam temsil tarzı*nın elden gideceği endişesiyle, kabul gören bir çaba olmamıştır. Gevgilili'nin (1959a) yazısının başlığından da anlaşılacağı gibi ("Lütfi Akad Artık Olgunluk Çağında") bu tartışmalarda öne çıkan bir başka değerlendirme ölçütü ise "olgunluk ve yetişkinlik" metaforu (Kovács, 2010, s. 40) olarak adlandırılabilecek olan değer ölçütüdür.

> bir polemik yaratıldı. İkinci yıl... bir yıl sonra filmin mizansende getirdiği yenilik açısından bir sürü yazılar yazıldı.[...] İşte şöyle bir eleştiri var, bir yıl sonra. 'Mizansen mizansen mizansen' diyor. Yani o, mizansenin hâkim olduğu ilk önemli filmim. Ve zannediyorum bizde ilk önemli film. Yani her şeyden önce mizansen. Bir şey daha, bir yöntem daha kullandım bu filmde. Seslerin çoğu 'off' geliyordu. Yani dışarıdan geliyordu. Bunu da kullandım. Daha başka ne diyebilirim? [...] Konunun getirdiği içerikten dolayı eleştirilir tarafı... Aslında bir ozansı gerçekçilik de değil.. Ozansı gerçeksizlik demek lazım [...] Bir özenti şairanelik [...] İşte dediğim gibi derinliğine mizansen var. Çok etkilemiştir.. ve birtakım meseleler çok kolaylıkla çözülmüştür. Oyunculara tabii bir davranış vererek... aynı görüntü içinde, aynı plan içinde değişik büyüklüklere girmesi bir oyuncunun, uzakta iken orta plana gelmesi, orta planda iken böyle yürüyüp yakın planına girmek. Uzaktan belli bir orta plana kadar getiriyorum. Sonra yan yürümcyle hemen burnumuzun dibinde olan bir adamın yakın resmi çıkıveriyor. Bu gibi şeylerle, bugün hâlâ kullanılmakta olan birtakım yenilikler getirdim" (Onaran, 1990, s.87-91).

Burada ilk defa Astruc (2010, s. 21-26) tarafından dile getirilmiş olan sinemanın bir dil olarak olgunluğu ve yetişkinliği düşüncesinin izleri görülebilir. Bu tartışmalar içerisinde sinemanın bir dil olması gerektiği sürekli vurgulanırken, diğer yandan bu dilin ayrılmaz bileşenlerinden biri olarak görülen "bize aitlik" düşüncesi bu dilin ortaya çıkmasının önünde bir engel olarak durur ve burada sinema dilinin olgunluğu ve yetişkinliğinden çok yönetmenin olgunluğu ve yetişkinliği ön plana çıkarılır; sinema dili yetişkin olmasa bile, yönetmene özgü olduğu varsayılan "ayrı dil" olgun ve yetişkin olarak ele alınır. Sinemanın modernleşmesi yolunda anlatının da buna paralel olarak modernist özellikler kazanması gerekirken, yerli sinemasal anlatının bu özellikleri benimsemek konusunda pek çok zorlukla karşılaştığı rahatlıkla söylenebilir. Modernist anlatının ilk akla gelen özellikleri olarak ortaya çıkan, *anlatının geçişsizliği*, *yabancılaşma*, *öne çıkma*, *çoklu anlatım*, *açık uçluluk*, *rahatsız olma* ve *gerçek* gibi Wollen'in (2010) dile getirdiği özelliklerin izleri bile bu dönem için *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzını* rahatsız eden özellikler olarak ortaya çıkar. Bu temsil tarzı neden-sonuç ilişkisine dayanan gerçekçi motivasyonun dışında kalan, bunu güçsüzleştireceğini düşündüğü anlatısal ögelerin, bu kurumsal tarzı sorunlu hale getirmesine izin vermez. Bu anlatısal öğeler konusunda güçlü bir geleneğe sahip olmayan modernist eğilimli sinema –kendisini önceleyen modernist bir edebiyat geleneğinin yokluğu gibi– ise, bu sınırlandırılmış alanın dışına çıkma gücüne sahip değildir henüz. Bu dönemde sanat sinemasının ilgilendiği temel konular daha sinemanın gündemine yeni bir içerik olarak yerleşmemiştir.

Sinema, Bordwell'in sanat sinemasının ilgilendiği temel konular olduğunu belirttiği –özellikle, 1960'ların Avrupa sanat sineması için geçerli olan– "yabancılaşma", "iletişim eksikliği" gibi konularla ilgilenmekten henüz uzaktır (Bordwell, 2010b, s. 127). Sanat sinemasında olay örgüsünün gevşek bir biçimde ilerlemesini sağlayan karakter ise bu konuların henüz film metni içinde yer almaması nedeniyle psikolojik özellikleriyle, belirsizliğiyle ve amaçlarındaki sapmalarla temsil edilmemekte, bu durum da bu filmlerin *açık uçlu* bir yapı taşımalarına imkân tanımamaktadır. Belirsizlik alternatif şeması (s. 133) da bu mekanizmanın henüz yerleşmemiş olmasından kaynaklı olarak bu filmlerde işlerlikte değildir. Sanat sinemasının

bir anlatım tarzı olarak "bir paradigma oluşturması" (s. 142) ve "tarihsel bağlam içine yerleştirildiğinde belirli dönemlerde bazı anlatısal özellikler" (s. 168) ortaya çıkarıp kurumsallaştırma çabası ise, *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı* karşısında çoğunlukla başarısızlığa uğramış ve bu tarzın işlerlikte olan stratejileriyle çatışma içerisine girdiğinde, kendi kurallarını kurumsallaştırmak konusunda engellenmiştir. *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı* özellikle bireyin yabancılaşması üzerinden anlatılan hikâyeleri şiddetle sinema alanının dışına itmeye çalışmıştır. Kişisel ifadenin sinema alanına dahil olması, bu tür çalışmaların da ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu çalışmalar ise Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı*'ndan sonra ancak 1960'ların başından başlayarak ortaya çıkmıştır. Bu tür filmlerin ilk örneği ise *Denize İnen Sokak*'tır (Atilla Tokatlı, 1960).

Yönetmenin adının rıhtımdaki bir yük sandığının üzerine yazıldığı bir jenerikle başlayan *Yalnızlar Rıhtımı* Akad'ın filmografisinde kendisi açısından yapmaya çalıştığı çeşitli denemeleri uyguladığı bir film olması nedeniyle önemsediği; ancak kendisinin de "yabancı bir ruhu" ve "gereksiz tipler"i barındırdığı için başarısız bulduğu bir film olmuştur; buna rağmen Akad, "biçim olarak", "bazı yenilikler getirdiği"ni söylediği filmini (alan derinliğini ve çerçeve dışı sesi kullanması, plan değişikliklerini kameranın konumunu değiştirmeden oyuncuların hareketi aracılığıyla uzak planlardan yakın planlara geçerek ya da tam tersini yaparak oluşturduğu çekim tekniği, kaydırmalara minimum düzeyde izin vermesi gibi) "mizansenin hâkim olduğu ilk filmim" ve "zannediyorum bizde ilk önemli film" diye niteler (Onaran, 1990, s. 86-91).

Galata Rıhtımı'nda bir bar işleten Ali (Turgut Özatay) bu işin yanı sıra döviz kaçakçılığı da yapmaktadır; ancak Ali'nin en büyük tutkusu Kontes Güner (Çolpan İlhan) adıyla barında çalışan şarkıcıdır. Ali'yi sevmeyen ancak korkusundan mecbur kalan ve yalnızlık içerisinde kederli bir biçimde kendisini alkole vurmuş olan melankolik Kontes Güner, bir arkadaşıyla bara gelen İkinci Kaptan Rıdvan'la (Sadri Alışık) yalnızlığını unuttuğu bir ilişkiye başlar. İçinde bulunduğu hayattan memnun olmayan ve sevgisizliğin kendisini sürüklediği yalnızlıktan kurtulmaya çalışan Kontes Güner, Kaptan Rıdvan'la birlikte olmayı düşünmektedir; ancak ona tutkuyla bağlı olan Ali bu ilişkiyi öğrenir ve Kontes'i döver. Ali, bir yandan döviz ka-

çakçılığı işinde kendilerini ihbar edenin kim olduğunu bulmaya çalışırken, diğer yandan da Rıdvan'ın Kontes'e olan ilgisinden dolayı tedirgindir. Döviz işinde arkadaşlarından birinin yakalanması üzerine bir depoda bir araya gelen Ali ve arkadaşları, kaçmak için bir teknenin kendilerini almasını bekler; ancak Ali, Kontes Güner'in gelmemesi üzerine onu almak için bara gider ve burada Kontes'i almaya gelmiş olan Kaptan Rıdvan'la karşılaşır, Ali ile Rıdvan arasındaki kavgadan sonra Rıdvan ve Kontes birlikte rıhtımdan uzaklaşırlar.

İkili bir olay örgüsü üzerinde ilerleyen film, bir yandan kara film kalıplarını kullanarak bir döviz kaçakçılığı entrikasını, diğer yandan da Kaptan Rıdvan'la Kontes Güner arasındaki romantik bir ilişkiyi anlatır. İkili olay örgüsü klasik anlatı yapısına uygun olarak işler. Öyküsünü neden-sonuç ilişkisinin sıkı bir biçimde işlediği, kronolojik bir düzen içinde aktaran film, temel çatışmasını da hemen filmin başında kurar. Jeneriğin hemen ardından Ali'nin adamlarından biri olan Sarı (Kamuran Yüce) Ali'ye telefon ederek, İbo'nun tevkif edildiğini ve içlerinde kendilerini "çivileyen" birinin olduğunu söyler; filmin döviz kaçakçılığı üzerine kurulmuş olan ilk olay örgüsünün temel çatışmasının ilk ipucu verilir. Ardından gelen sahnelerde ise Barda Kaptan Rıdvan'la karşılaşan Kontes Güner ve bunu görüp rahatsızlık duyup, müdahale eden Ali, filmin ikili olay örgüsündeki çatışmalardan bir diğeri olan romantik olay örgüsünün temel çatışmasını da kurmuş olur. Filmin temel çatışması kurulduktan sonra bu ikili olay örgüsünün karmaşıklaştırıldığı ve birbirini etkilediği bir boyut kazanır, Rıdvan'la Kontes'in ilişkisi Ali'nin planlarını bozarak döviz kaçakçılığı entrikasının yönünü değiştirir ve beklenmedik olayın gerçekleşmesiyle (Ali'nin Kontes'i bırakıp gitmek yerine onu almaya gitmesi) ikili olay örgüsünün çözüleceği doruk noktasına evrilir. Doruk noktası temel olarak ikili olay örgüsündeki romantik ilişkinin çözümünü gerçekleştirir ve film sevgililerin kavuştuğu mutlu sonla biter.

Yalnızlar Rıhtımı ikili bir olay örgüsü üzerine kurulu olduğundan, bu olay örgülerinden döviz kaçakçılığı entrikası üzerine kurulmuş olanı, bu konudaki belirli bağların kurulmasını zorunlu kıldığından açık bir öykü inşa sürecini gerektirir. Öykü inşa süreci bir yandan olayın temel odağı olan arkadaşlarını ele verenin kim olduğu sorusu üzerine odaklanıp bununla ilgi-

li bilgileri toplamamıza olanak tanırken, diğer yandan da bununla ilgili hipotezler oluşturmamıza ve test etmemize izin verir. Döviz kaçakçılığı olay örgüsü, "hain"in kim olduğunun gizli bilgisi hakkındadır. Bu kalıp bir yanıyla kara film yapısı taşıdığından öykünün sonuna doğru, bütün öykü olayları tek bir zaman, uzam ve nedensellik kalıbına uygun olarak inşa edilir. Burada olay örgüsü seyircinin varsayımlar ve çıkarsamalar aracılığıyla yarattıkları bir model haline gelir. Gerçi yönetmen izleyicinin bu olay örgüsü hakkında varsayım ve hipotez üretmesini filmin başında bütün olası seçenekleri izleyiciye açıkça vererek, beklentiyi ve merak duygusunu belirli bir oranda kırar. Ali kendilerini "çivileyen"in kim olduğu konusu tartışılırken ekipte bulunan herkesin bunu yapmış olabileceğini belirtir. İzleyici, kendisinin yerine oluşturulmuş bu hipotez sayesinde ilk olarak bu olay örgüsünün çatışmasını yaratan olası seçenekleri düşünmek yerine, doğrudan doğruya, kendisine verilmiş olan seçenekler üzerine odaklanarak, bunlar arasında bir seçim yapmaya yönlendirilir. Bu yönlendirme olay örgüsüne, izleyicinin beklentisini filmin finalinde boşa çıkarma ve bir şaşırtmaca yapma olanağı da tanır. Zira filmin doruk noktasına doğru gidilirken bu olay örgüsünün çatışması, "çivileyen"in kim olduğu, önce izleyiciyi bir belirsizlikte tutacak biçimde karmaşıklaştırılır; ancak sonrasında, gizlenmiş olan ipucu izleyiciye verilerek olay örgüsünün temel gerilimi çözülmüş olur. Sarı'nın polise verdiği işaretle ihanet edenin kim olduğunu öğreniriz ve öykü kendi nedensel zincirinde, merakı arttırmak için yarattığı boşluğu böylece doldurmuş ve izleyicinin zihninde öykünün tamamlanması için gerekli olan bilgiyi sağlamış olur. Burada öykü modeli, klasik sinemanın kullandığı öykü anlatma modelinin gelişim seyrini izleyerek; anlatı ipuçlarının toplanması, şemalara uygulanması, hipotez oluşturulması ve test edilmesi mantığına uygun olarak gelişir. Öykü kuruluşu burada izleyicilerin öykü kuruluşu ve hangi faktörlerin öykü kuruluşunu sağladığı ya da engellediği ya da belirsizleştirdiği konusunda uzlaşacakları bir biçimde gerçekleşir (Bordwell, 1985, s. 49). Filmin olay örgüsü, aynı zamanda bu öykünün aktarılmasını düzenleyen "biçemsel sistem" aracılığıyla da gerçekleşir. Filmin "yapısında ve dokusunda tekrar eden özelliklerin düzenlenmesi" anlamında (s. 49) biçem "filmin sinemasal araçları sistematik olarak kullanması" anlamına gelmekte ve böylece de tamamen "araca" özgü bir yapı kazanmaktadır (s. 49). Bi-

çem, olay örgüsünden farklı olmakla birlikte, temel olarak olay örgüsü ile karşılıklı bir etkileşim içerisinde yer alır. *Yalnızlar Rıhtımı*'nın olay örgüsü ile biçemi arasındaki ilişkiye baktığımızda buradaki olay örgüsü "hain"in kim olduğu ve bunun ortaya çıkarılması ile Kaptan Rıdvan'la Kontes Güner arasındaki romantik öyküyü betimleyen belirli olay kalıplarını kapsar (eylemler, sahneler, dönüm noktaları, olay örgüsü düğümleri gibi). Burada biçem olay örgüsü ile birlikte işlerliktedir.

Film sinemasal tekniklerin –mizansen, sinematografi, kurgu, ses– uygulanmasının sürekli bir hareketi olarak tanımlanabilir. Örneğin romantik olay örgüsünün kurulduğu Kontes Güner'le Kaptan Rıdvan'ın ilk karşılaşma anlarında; Kaptan Rıdvan, Rıdvan'ın Arkadaşı Hamdi (Kemal Edige) ve Melahat (Melahat İçli), barın kenarında durmaktadır. Hamdi ve Melahat dans etmek için çerçeveden çıkar (*figürlerin hareketi*); ardından kamera sola doğru hafif bir çevrinmeyle (*sinematografi*) çerçeveye, kafasını barın tezgahına dayamış olan Kontes Güner'i de dahil eder ve Kaptan Rıdvan bir votka ister (*ses*), ardından akordeoncu Sabri'nin Rıdvan'la Kontes'i izlediği bakış açısı çekimine geçilir –Sabri'nin Kontes'e ilişkin bu bakışı onunla ilişkisine dair izleyiciye ilk bilgiyi de vermiş olur– tekrar Rıdvan ve Kontes'e dönen kamera ikili arasındaki ilk teması da izleyiciye gösterir (*kurgu*). Sarı'nın kapıdan girmesini gösteren kamera, Sabri'nin buna verdiği tepkiyi izleyiciye aktarır. Rıdvan'la Kontes arasında fiziksel temasın gerçekleşmesinden sonra, Sabri ve Sarı'nın tepkilerini görürüz. Bunların hepsi çatışmanın temel figürlerinden biri olan Ali'nin çerçeveye girmesinden önce gerçekleşir. Burada Akad, kurgu aracılığıyla yarattığı gerilimi, Rıdvan'ın salona girişini sabit bir çerçeveyle göstermesiyle yumuşatır. Kurgu aracılığıyla kurduğu gerilimin etkisini arttırmak için, Ali'yi çerçeveye dahil ederken yeni bir kesmeye başvurmaz, onun sabit çerçeveye girişini olağan bir eylem olarak izleyiciye sunar. Bütün eylem mizansenin düzenlenişi aracılığıyla, barın içerisine sığdırılmıştır. Aynı sürecin iki farklı yönü olarak işleyen olay örgüsü ve biçem anlatı sinemasında birlikte var olabilirler. Olay örgüsü filmi "dramaturjik" bir süreç olarak somutlaştırırken, biçem onu teknik bir süreç olarak ele alır, algılama süreci söz konusu olduğunda bu iki süreci birbirinden ayırmak pek mümkün değildir (Bordwell, 1985, s. 50). Bu nedenle de bu sahne bir yandan olay örgüsü-

nün kurduğu dramaturjiyi somutlaştırırken diğer yandan da biçemin sahip olduğu teknik olanakları görselleştirir. İşlevlerinden biri de aynı zamanda filmdeki diğer kadın/erkek ilişkileri hakkında bir çerçeve kurmak olan bu sahne, filmin bütününde kurulacak olan olay örgüsü yapısını ve kullanacağı biçemsel araçların hepsini de ortaya koyar; çerçeve içi hareket, alan derinliği, mizansenin kuruluşu, kamera hareketlerinin minimum düzeye indirilmiş olması vb. gibi.[31]

Yalnızlar Rıhtımı belirli bir öykü bilgisine dayanır, burada olay örgüsünün nedensellik, zaman ve uzam hakkındaki ipuçları tarafından yönlendirdiği şemalaştırma ve hipotez oluşturma işlemlerini nasıl gerçekleştirdiğine bakılabilir. Filmin açılış sekansının temel açıklayıcı tarafı, nedensel bilginin tahrif edilmiş olmasıyla ilişkilidir. Örneğin Sarı'nın Sabri'yle konuştuğu sahne bir yandan Sabri'nin hain olabileceğini ima ederken bir yandan da Sarı'nın göründüğü gibi biri olmadığı izlenimini güçlendirir. Sabri'ye dikkat etmesi gerektiğini söyleyen Sarı beklentilerimizi, Sabri'nin "hainliği" üzerine de belirsiz bir biçimde yönlendirir. Olay örgüsü burada "belirsizlik" aracılığıyla bilgimizi sınırlandırarak "bloke" eder. Öyküyü inşa etmemiz; ancak burada yaratılan belirsizliğin sunduğu olasılıklardan birini tercih etmemiz halinde mümkündür, ki bu da diğer olasılığın ileride kullanılarak, bir şaşırtmacaya yol açabileceği ve blokajın bizi başka bir yöne evriltebileceği anlamına gelmektedir. Burada olay örgüsü öykünün bütünüyle kurulmasını ertelemek için anlatısal "geciktirme"yi kullanır. Böylece olay örgüsü öyküyü belirli bir mantığa göre, gerçek biçimiyle inşa etmemizi engelleyerek, belirli noktalarda beklentiler yaratarak, merak

[31] *Yalnızlar Rıhtımı* kendisinden önce, 1952'de yapılan *Kanun Namına*, 1955'te yapılan *Beyaz Mendil* ve sonra yapılan *Üç Tekerlekli Bisiklet* filmlerinde kullanılan toplam kamera hareketlerine bakıldığında 87 kamera hareketiyle en az hareketin olduğu filmdir. *Kanun Namına* filminde 97, *Beyaz Mendil*'de 117, *Üç Tekerlekli Bisiklet*'te ise 108 kamera hareketi vardır. Bu sayı Akad'ın 1969'da yaptığı *Vesikalı Yarim*'de 47; 1970'lerin başında yaptığı *Irmak*'ta 53, *Yaralı Kurt*'ta 65 ve *Gelin*'de 46 olarak görünmektedir. *Yalnızlar Rıhtımı* filminde kullanılan çekim ölçeklerinin sayısı işe söyledir: 15 genel, 36 boy, 224 orta, 77 gögüs ve 6 yakın çekim. Kamera hareketlerinde ise en çok kullanılan hareket 66 ile çevrinme hareketidir, bunun dışında 8 doly çekimi, 3 vinç çekimi, 9 dikey çevrinme ve bir tane de zum vardır. Bunların yanı sıra çekim ölçeği olarak 24 üst açı ve 31 tane de alt açı kullanılmıştır (Serter, 2005, s. 239-259).

ya da askıda kalmamızı ortaya çıkararak ve öykünün ilerleyişi sırasında sürprizler oluşturarak öyküyü belirli bir biçimde inşa etmemiz için bize yol gösterir (Bordwell, 1985, s. 51). Sonuç olarak olay örgüsü kurmaca filmin dramaturjisi haline gelir, öykü bilgisini elde edebilmemiz ve anımsayarak bunları birleştirebilmemiz amacıyla düzenlenmiş ipuçları dizisini içerir. İzleyicinin izleme etkinliğini tartışırken "anlatı şemaları"nın önemli olduğunu vurgulayan Bordwell, olay örgüsünün, izleyici tarafından devam eden bir öykü içinde düzenlenen filmi analiz etmenin bir yolunu sunduğunu belirtir. Ancak diğer yandan olay örgüsünün "kanonik öykü" biçimi ile özdeş sayılamayacağını; çünkü, kanonik öykünün hem öykü hem de olay örgüsü hakkında şematik varsayımlar içerdiğini belirtir. İzleyicinin bir serim ya da bir sonuç neticesinde karşılaşacağı varsayım, olay örgüsü organizasyonu ile ilgilidir ve kanonik öykü, öykü ve olay örgüsü etkenleri hakkındaki varsayımların anlatının kavranmasında nasıl önemli bir rol oynadığının bir örneğini sunar (Bordwell, 1985, s. 50).

Bütün bunlara bakıldığında *Yalnızlar Rıhtımı* filmi sanat sinemasının örneğinden çok klasik sinemanın bir örneği olarak durmaktadır. Filmin belirsizliklere izin vermeyen, anlaşılır yapısı, eylem merkezli nesnel temsil tarzı, klasik sinemanın normlarına bağlılığı, öngörülebilir anlatı ve kamera kullanımı, amaç yönelimli karakterleri ve beklentilerle gizli bir biçimde oynamasına bakıldığında bu rahatlıkla söylenebilir. Doğrusal olay örgüsünün tesadüfe olabildiğince az yer veren yapısı, yoğun bir biçimde yapılan serimler, mantıksal olarak tamamlanmış, temiz, mutlu sonu ve sıkı bir biçimde düzenlenmiş ikili nedensel yapısı ile *Yalnızlar Rıhtımı*, çoklu olay örgülerine izin veren, tesadüfün rolünün fazla olduğu, dağınık olarak, nedensellikten yoksun bir biçimde yapılan serimlemelerle, gevşek bir nedensellikle birbirine bağlanmış belirsiz, mutsuz sonlarla ve gevşek çoklu nedensel yapıyla karakterize edilen sanat sinemasının uzağında görünür. Filmi modern sinemaya yaklaştıran ise belirli ölçülerde kendilerini mutsuzluğa bırakmış, hayatlarında bir anlam arayan üç karakteridir. Kontes Güner Rıdvan'dan bahsederken "yapayalnız, boşluğa bakar gibi, yalnız bir hali vardı" der, Rıdvan onunla buluşmaya geldiğinde birlikte içmeyi teklif eder ve "belki yalnızlığımı gideririm" der. Sahilde buluştuklarında ise Rıdvan "arada bir dünyasını değiştirmeli insan", "hasretini çektiği bir şey olmalı"

der, Kontes buna biraz da öfkeyle "hasretini çektiğim beklediğim bir şey yok benim" diye yanıt verir. Bunun karşılığında Rıdvan, "bir umudu olmadı mı nafile yaşamak" diye sürdürür ve bir zamanlar kendisini bekleyen annesi olduğunu söyler. Bütün bu yalnızlık üzerine konuşmalar iki karakteri de bir ölçüde varoluşçu bir boşluğa düşmüş gibi gösterir; ancak Rıdvan'ın Kontes'e "madem ki birbirimize benziyoruz, neden beni bekleyen sen olmayasın" sözleri bu umutsuzluğu yok eder; filmin romantik olay örgüsünün beklentilerini inşa eder ve onu sanat sinemasına yaklaştıracak amaçsızlığı kırar. Bu olay örgüsü aracılığıyla filmin finaline ilişkin ilk beklenti de oluşturulmuş olur. Bu ana kadar amaçları belirsiz olan her iki karakter de artık bir amaç etrafında bir araya getirilmiş olur, ancak bu amaç izleyiciyi doruk noktasına yönlendirecek güçlü bir nedensellik taşımaz, biraz belirsiz bırakılarak beklenti çerçevesinin olay örgüsünü rahat bir biçimde geliştirmesine olanak tanır. Filmin amacı belirsiz olan diğer karakteri ise Sabri'dir. Kontes'le Rıdvan'ın aksine Sabri'nin amacı filmin sonunda da açıklığa kavuşmaz, bildiğimiz tek şey Kontes Güner'e olan takıntılı tavrıdır.

ÜÇÜNCÜ KISIM

DİEGETİK DÖNEM
(1960-1980)

–Öznel Temsil Olarak Anlatı



Yılmaz Ali (Faruk Kenç, 1941) Suavi Tedü & Nevzat Okçugil



Arkadaş (Yılmaz Güney, 1974) Kerim Afşar & Yılmaz Güney

5. 60'lar: Öznellik ve Auteur'ün Ortaya Çıkışı

Lütfi Ö. Akad'ın 1959 yılını kendileri için bir başarısızlık yılı kabul etmesinden ve "başarısızlığa" uğrayan filmleri "büyük prodüksiyon" ve "yönetmen filmleri" olarak nitelemesinden yola çıkarak, bu noktanın yerli sinemanın *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı*nın dışına çıkma çabasında olan, sanat sineması olarak gelişebilecek bir eğilimin de kırılmaya uğrayarak gelişiminin geriye itildiği bir zaman dilimi olduğunu söylemek mümkündür. Akad 1959 yılında yapılmış *Yalnızlar Rıhtımı, Yangın Var* (Lütfi Ö. Akad), *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası* (Atıf Yılmaz), *Düşman Yolları Kesti* (Osman F. Seden), *Ateşten Damla* (Memduh Ün) gibi filmlerin gişede başarısızlığa uğraması sonucunda "yönetmen filmi" yapma iddialarının iflas ettiğini belirtir (aktaran Onaran, 1990, s. 97, s. 99). Ticari kaygılarla temellendirilen yönetmen filmlerinin başarısızlığa uğradığı iddiası, çok zaman geçmeden, sinemasal kodlar ve anlatım tarzlarının yeniliğine ve farklılığına yapılan vurgularla nitelendirilen "yeni" eğilimlerin ortaya çıkmasıyla, bu yaklaşımın tam anlamıyla başarısız bir girişime dönüşmediğini göstererek çürütülmüştür. 1960'ların ilk yıllarından başlayarak 60'lar boyunca etkili olan ve yönetmenlerin ifadesini taşıyan –öznellik taşıyan– bir sinema daha güçlü bir biçimde alana girmiştir. Burada öznellikten kastedilen, "katı yorumlayıcı şemalar yaratan geleneksel anlatı modellerinin, öyküde temsil edilen dünya ile ampirik dünya arasındaki göndergesel ilişkiyi zayıflatan" anlatı manevralarıyla yok edilmesidir (Kovács, 2010, s. 257). Bu mantık içerisinde "biçimsel teknikler ve aygıtlar 'gerçek dünyadan' ziyade soyut bir referans sistemine gönderme yapan anlamlar" aktarır (s. 257). Kovács bu teknikler ve aygıtlar arasında "modern kendini yansıtmayı", "bilinçdışı"nı, "bir dizi varoluşsal limit durumu" olarak adlandırdığı özellikleri ve "dışses anlatımı"nı sayar (s. 258). Bu öznellik çabası da temel olarak "öykünün mutlak değerini sorgulayan anlatı"ların, yani "izleyiciye tutarlı bir öykü oluşturmak için" fazlasıyla özgürlük tanıyan anlatıların yaratılması demektir. Bu bakışın sonucunda anlatıdaki öykü "öznel imgelemin bir ürünü olarak görünür" (s. 258). 1960'larda kullanmaya çalıştığı anlatı stratejileriyle,

geleneksel anlatı modellerini zayıflatan, öyküde temsil edilen dünya ile ampirik dünya arasındaki temsil ilişkisinin sınırlarını belirsizleştirmeye yönelen film biçimlerinin bir alternatif olarak ortaya çıkması, sinemasal temsil anlamında yerleşik hale gelmiş olan *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı*nın da belirli oranlarda zayıflamasına zemin hazırlamıştır. Temsil edilen dünya ile ampirik dünya arasındaki ilişkinin zayıflaması her ne kadar ilk olarak *toplumsal gerçekçi* filmlerde ortaya çıkmamışsa da, bu filmlerde yer alan toplumsalla ilişkili "özün" temsil biçimi, Yeşilçam filmlerindeki gerçeklik temsilinin problemleri konusunda yoğun şüphe doğmasına yol açmıştır. 50'lerden başlayarak gerçekçilik konusundaki tartışmaların yoğunlaşmış olmasını bu durumun hem nedeni hem de bir sonucu olarak düşünmek mümkündür. Bu temsil biçiminin toplumsal olan "öz" üzerine yoğunlaşması karşısında, yeni bir temsil biçimi öneren modernist alternatif ise, bu özün gözardı edilip, zayıflatılması üzerine yoğunlaşmıştır.

Türkiye sinemasında ilk olarak 1950'li yıllarda ortaya çıkmış olan anlatımın öznel nitelikler taşıması, 1960'larda bariz bir biçimde görünür hale gelmiştir. Yukarıda Akad'ın kişiliğinde ifade edilenler ve daha sonra başka yönetmen ve yazarlar tarafından dile getirilen bu tür belirlemeler aslında farklı sinemasal tarzların yerleşik hale gelme çabasının da bir sonucudur. Sinema alanındaki pek çok korkunun görünür hali olarak bu endişeler (alana dahil olan yeni anlatım biçim ve stratejileri, yeni eğilimler vb. gibi) hem endüstri hem de anlatı geleneklerine katı bir biçimde sahip çıkmaya çalışan alanın aktörleri tarafından da sürekli gündemde tutulmuş ve farklı bir sinema tarzının bastırılması yolunda önemli bir işlev görmüştür. 1950'li yılların başında Akad'ın *Kanun Namına* filmi, geleneksel sinemasal kodları fazla kırılmaya uğratmadan, anlatımı öznelleştirme çabasında olan en yetkin örnek olarak ortaya çıkmıştır. Öyküsünü, 1950'ler sinemasının alışık olduğu yerleşik anlatı kalıplarının dışında bir olay örgüsüyle kurup aktaran film, geriye dönüş gibi öznel bir anlatım tekniğini, filmin ana karakterini de anlatıcı haline getirerek tamamen öznel perspektiften aktaran bir anlatı kurmayı başarmıştır. Burada önemli olan "görsel anlatım ile öykü arasına" bir aracı aygıtı yerleştiren temsil etme biçimidir. Dış-ses kullanımı olarak anlatıya dahil olan bu öznelleştirme biçimi, birincil referans sistemi olarak ampirik dünyanın yerine "anlatıcı-özneyi" geçirir. Burada anlam; anlatı

ile ampirik gerçeklik arasındaki ilişkiyle değil, "anlatıcının metni ile anlatı arasındaki ilişkiyle" aktarılır (Kovács, 2010, 259). *Kanun Namına*'dan sonra, büyük tartışmalara neden olan *Kamelyalı Kadın* (1957) filmini, Şakir Sırmalı'nın, özellikle ses ve müzik kullanımıyla ilgili olarak yerleşik anlatı kurallarının dışında bir biçimde inşa etmeye çalışması bu öznellik çabasının filmlere sızmasının sonucudur. Burada sinemasal modernizm henüz anlatının biçimsel olanaklarının araştırıldığı bir çaba içerisindedir, ki bu çabanın Türkiye sinemasında modernizmin temel ve vazgeçilmez yanı olduğunu söyleyebiliriz. Türkiye'de modernizmin bu çizgi üzerinden ilerlemesi her zaman için biraz sorunlu olmuştur. Bu anlamdaki denemelerin pek çoğu sinema endüstrisi ve izleyici tarafından dışlanmış ve kabul görmemiştir, bu tür denemelerin kabul görmesi Türkiye sinemasında 2000'li yılları bulmuştur.[1] Hatta 1960'larda yapılan ve zamanında bu anlamda kabul görmeyen filmlerin izleyici nezdinde bir saygınlık kazanması da yine bu yıllara rastlamıştır.

1960'larda sinemacılar artık, "negatif gerçeklikleri" (Koçak, 2009, s. 8) ortaya koymaya ve bunu yaparken de kendi "kişisel ikonografilerini" oluşturmaya başlamışlar; Lütfi Ö. Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki, Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler, çoğunlukla "gerçekçi" olarak nitelenen filmlerinde işledikleri, karamsarlık, metafizik sorunlar, bireysel yalnızlık, toplumsal çevre ve birey arasında kurulmaya çalışılan denge, yabancılaşma, iletişimsizlik, dayanışmanın kaybolması, anti-emperyalizm, Batı karşıtlığı gibi temalarla bu çabanın ilk temsilcileri olmuşlardır. 1960'lı yılların başından başlayarak bu yönetmenlere anlatılarını daha kişisel bir düzeyde kuran başka yönetmenler de katılmıştır. Bu dönemde *Denize İnen Sokak* (Atilla Tokatlı, 1960), *Aşka Susayanlar* (Feyzi Tuna, 1964) *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* (Alp Zeki

[1] Bu "dışlama" ve "kabul görmeme" elbette ki bütün bir sinema alanını kapsamamaktadır. Buradaki mekanizma daha çok "Türk filmleri izleyicisi" olarak tanımlanan genelleştirilmiş kategorinin beğenilerinin dışında kaldığı anlamında bir "dışlama" ve "kabul görmeme"dir. Bu dönemdeki tartışmalara bakıldığında genel olarak bir filmin kabul görmesi için geniş seyirci topluluğu tarafından izlenir olmasının gerekli koşul olarak öne sürüldüğü görülmektedir. Bunun dışında kalmış olan filmler neredeyse sanat niteliği taşımayan yapımlar olarak nitelenmiş ya da küçümsenmiştir.

Heper, 1966), *Yasak Sokaklar* (Feyzi Tuna, 1965), *Sevmek Seni* (Cengiz Tuncer, 1965), *Bozuk Düzen* (Haldun Dormen, 1965), *Güzel Bir Gün İçin* (Haldun Dormen, 1965), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1966) gibi filmler ve yönetmenler bu çabanın görünür olmasında önemli roller üstlenmişlerdir. Halit Refiğ, "'toplumsal gerçekçilik' akımına karşı olan üst tabaka aydınları"nın istediği ve genellikle Fransız Yeni Dalga hareketinden etkilenmiş "daha kişisel, daha bireyci, yani daha batılı filmler" olarak değerlendirdiği bu yapımların ömrünün, birkaç yıllık çok kısa bir süre olduğunu belirtir. Refiğ'e göre "toplumsal gerçekçi akıma göre daha aşırı batıcı [bir] hareket" olan, "temelsiz" bu denemelerin "başarısızlığı" da bu nedenle ağır olmuştur (1971, s. 39). Dönemin sanat sineması kavramsallaştırmasına dair pek çok özelliği taşıyan bu ifadelerin, sanat sinemasının daha sonraki yıllarda oluşacak algısını da büyük bir oranda biçimlendirdiği söylenebilir. Refiğ'in *toplumsal gerçekçilik* ile sanat filmi olarak nitelediği filmleri birbirinden ayırması ve toplumsal gerçekçiliğe bu "sanat" filmler karşısında yetkinlik tanıması (sanat filmlerine oranla daha az Batılı olması nedeniyle), Türkiye'de sanat sinemasının gelişim süreci düşünüldüğünde, sanat sineması örneklerinin genelde "soyut", "biçimci", "kişisel hikâyeler" anlatan ve çeşitli sinematografik denemelerin yapıldığı filmler olarak anlaşılmasına katkı yapmıştır. *Toplumsal gerçekçilik* ile sanat filmleri arasındaki bu ayrım üzerinde durmak belki de bu dönem için sanat sinemasının nasıl algılandığı, genel olarak sinemadan ve sanat filminden ne beklendiği konusunda bazı noktaları açığa kavuşturabilir. Öncelikle bir gelenekçi olarak Refiğ'in sinema ve kökenleri konusundaki görüşlerine kısaca değinmekte fayda vardır.

Türkiye sinemasında 1960'larda ortaya çıkan "toplumsal gerçekçilik" hareketini bir çeşit "batılılaşma ve aydınlar hareketi" olarak değerlendiren Refiğ (1971, s. 37), Türkiye'deki bu tür sinema hareketlerinin Batılı karakterlerine rağmen, "batıya benzemeyen bir taban üzerinde" hareket ettiklerini belirtir. Batılı anlamdaki sanat filminin bazı amatörce denemelerin dışında, "bir ekonomik burjuva hesabı meselesi" olduğunu vurgulayan Refiğ, sanat filmi denilen filmlerin genellikle "normal ticari filmden on misli daha ucuz" olduğunu, yurtiçinde ve yurtdışında bu tür filmleri gösteren belli sinema salonlarının bulunduğunu, sanat sineması denen olgunun ucuz film yapmak isteyen parası az yapımcıların başvurduğu bir yol olarak görüldü-

günü söyler (s. 38). Refiğ'in sanat sineması kavrayışı bu söylediklerinden de anlaşılacağı gibi, onun düşüncesinin temel motifi olan Doğu/Batı ikiliğiyle karakterize edilir. Refiğ sanat sinemasını her şeyden önce "toplumsal gerçekçilik" ile karşıtlık içerisinde ve özellikle *toplumsal gerçekçiliğe* karşı olan "üst tabakadan aydınlar"ın desteğini de almış bir hareket olarak ele alır ve "toplumsal gerçekçilik akımına karşı olan üst tabaka aydınları" ifadesinin altında yatan bir düşünce olarak "daha kişisel, daha bireyci" niteliklerle değerlendirir. Refiğ için "kişisel" ve "bireyci" olan sanat sinemasının bu niteliğiyle, burjuva toplumunun gelişiminden farklı bir gelişim göstermiş olan (ve daha sonraki *Halk Sineması* ve *Ulusal Sinema* kavramsallaştırmalarının tanımlamasında yer alacak olan) Türk toplumunda kök salması pek mümkün değildir. Türk sinema tarihinde "batılı anlamda ilk sol hareket olan batı etkisindeki 'toplumsal gerçekçilik' akımı"nın (Refiğ, 1971, s. 31) karşısında yer alan bu eğilim Refiğ için *toplumsal gerçekçiliğin* taşıdığı öneme ulaşmamış, zaten bu "köksüz" niteliği dolayısıyla da başarılı olamamış, varlığı "kelebek ömrü" kadar kısa sürmüştür (s. 39). Ancak yine de bu sürede bir grup filmin ortaya çıkmış olmasını açıklama çabasına giren Refiğ, "şan salmak, namını duyurmak isteyen Osmanlı kalıntısı yiğitlerin ve ağaların gayretleriyle" sanat filmi çekildiğini belirterek bu sinemanın hiçbir endüstriyel ve düşünsel temeli olmadığını, bu sinemanın sadece sanatsal perspektifi anlamında değil, aynı zamanda ekonomik yapısı itibariyle de bu niteliğe sahip bulunmadığını söylemiştir. Refiğ'in bu belirlemesinin altında yatan bir diğer öge ise, 1957 seçimlerinden sonra sanatçıların ve düşünürlerin bir çoğunun kurtuluşu varoluşçuluğa sığınmakta bulmuş oldukları yönündeki belirlemesidir (s. 18). Bu süreç 1960'ların başında Fransız Yeni Dalga akımının etkisiyle de birleşerek Refiğ'in sözünü ettiği "kişisel", "bireyci" sanat sinemasına yol açmıştır. Refiğ'in retoriği içerisinde olumsuz bir özellik olarak ortaya çıkan "kişisel" üslup sanat sineması tanımındaki en önemli vurgulardan biridir. Buradaki bir diğer karşıtlık ise "gerçekçilik"le, Refiğ'in "kişisel", "bireyci" olarak nitelediği sanat sineması arasındaki karşıtlıktır. Refiğ *toplumsal gerçekçilik* hareketinin gerçekçi karakterine vurgu yapıp sanat sinemasını bunun karşısına yerleştirerek "kişisel üslubu" gerçekçilikten uzak görür. Aslı Daldal'ın vurguladığı gibi bunda elbette ki toplumu "yeniden canlandırma", "yeniden yapılandırma" çabalarının ol-

duğu dönemlerde sanat alanında "gerçekçi" eğilimlerin ortaya çıkmasının da etkisi vardır (2005, s. 56). Buna bir de Refiğ'in benimsediği "yerel bir sol söylem" (s. 105) eklemlenince, hem sinemanın yerleşik ideolojik eğilimlerinin hem de bu yerleşik kalıpları yerinden etme potansiyeli taşımış olan *toplumsal gerçekçilik* akımından farklı bir tarzın ortaya çıkması ve bu tarzın "batılı" olarak görülen bir biçim ve içerik üzerine temellenmesi, bu yeni sinema tarzına karşı bir korkuyu da beraberinde getirmiştir. Toplumsal gerçekçi sinemayla bu yeni sinema tarzı arasındaki farklılıklara göz atacak olursak, bu tarza karşı gösterilen tepkinin nedenleri daha iyi anlaşılabilir: Dönemin sosyo-politik koşullarının etkisiyle ortaya çıkan *toplumsal gerçekçilik* karşısında, bütün bunlardan arınmış olan, yeni bir sinema tarzının (*toplumsal gerçekçilik*ten daha modernist) ortaya çıkmasına, yerleşik sinema geleneği, toplumsal gerçekçiliğe olduğundan daha fazla tepki vermiştir. Öznelliği ortaya çıkaran ve buna fazlasıyla vurgu yapan bu sinema tarzı, toplumsal gerçekçiliğin öznelliği perdeleyen politik eleştirelliği karşısında bireysel çabalar olarak görülmüş ve endüstrinin seyirciye dayalı yapısı içinde dışlanmıştır. Bu filmlerde yönetmenlerin özerkliğini ortaya çıkaran öznelliğin açık olarak ifade edilmesi, sinemanın özerkleşme çabası karşısında, "angaje" bir sinemadan yana olan eğilimlerin ve yerleşik sinema pratiklerinin uyguladığı dışlama mekanizmalarının işlemesine yol açmıştır.

Genellikle pek çok yeni yönetmenin sinema yapmaya başlamasıyla, film sayısında büyük bir artışın olmasıyla, yerleşik bir sistem haline gelme uğraşındaki endüstrinin melodram türünü temel alarak farklı türler üzerine inşa edilen bir yıldız sistemi kurma çabasıyla ve yeni oyunculara ihtiyaç duyulmasıyla genişleyen sinema alanı, 60'lı yılların daha sonra bir "altın çağ" olarak nitelenmesine yol açmıştır. Sinema alanının bu kurumsallaşma ve genişleme çabasını 1950'lerle yaygınlaşmaya başlayan sinema yayıncılığı[2], yeni kurulan festivaller[3] ve sinemanın bağımsızlaşması yolunda-

[2] Bu dönemde *Artist* ve *Ses* gibi uzun ömürlü popüler dergilerin yanı sıra, *Si-Sa* (1960), *Yedinci Sanat/Yeni Sinema* (1960), *Sine Film* (1961), *Sinema 65* (1965), *Yeni Sinema* (*1966*), *Görüntü* (1966), *Özgür Sinema* (daha sonra *Ulusal Sinema*) (1968), *Genç Sinema* (1968), *As Akademik Sinema* (1969) gibi dergileri sayabiliriz. Bu dergilere Nijat Özön'ün 1962'de yayınlanan *Türk Sineması Tarih (Dünden Bugüne) 1896-1960* adlı kitabını da, sonraki yıllarda Türk sineması yazınında yarattığı etki bakımından eklemek gerekir.

[3] Düzenlenen festivaller ve film yarışmaları arasında şunları saymak mümkündür:

ki önemli adımlardan biri olan sinema kulüpleri[4] aracılığıyla da takip etmek mümkündür. Ancak bu dönemde ortaya çıkan ve alanı etkileyen en önemli olay Türk Sinematek Derneği'nin (TSD) kurulmasıdır. TSD'nin kuruluşu özellikle sinema kulüpleri üzerinde etkili olmuş, bu kulüpler sanat sineması kültürünün yayılmasında etkin olmuştur. 1965 yılında kurulan ve eleştirel bir üslupla Türkiye'deki sinemanın modernist yanına dikkat çeken Türk Sinematek Derneği'nin (TSD), aynı zamanda dayandığı sosyal taban ve politikalarını biçimlendiren aktörlerin etkinliğiyle Türkiye'deki sosyal ve ekonomik gelişmelerin de sanat alanına taşındığı ve sosyo-ekonomik koşullarla sanat alanı arasındaki ilişkilerin kurumsal anlamda ön plana çıkarıldığı bir temel üzerinde yürütmüştür faaliyetlerini.[5] TSD, Hakkı Başgüney'in de belirttiği gibi, dönemin iki eksen üzerinde ilerleyen politik tartışmalarının sanat alanındaki taraflarından biri olmuştur. Başgüney'in "milliyetçiler ve muhafazakarlar", zaman zaman da "milliyetçiler ve gelenekçiler" (2009,

1961 yılında *İstanbul Belediyesi Sanat Festivali* çerçevesinde gerçekleştirilen *Türk Filmleri Yarışması*; 1961 yılında İzmir Fuar'ı sırasında düzenlenen *Birinci Sanat Festivali* bünyesinde *Fuar Filmleri Yarışması*; 1956 yılında düzenlenmeye başlayan *Sanat Festivali*, 1964'te film festivaline dönüştürülerek bugünkü *Uluslararası Antalya Film Festivali* haline gelmiştir. 1965'te Ankara'da Turizm ve Tanıtma Bakanlığı ile Fransız Kültür Merkezi tarafından ortaklaşa düzenlenen *Belge[sel] Film Şenliği* de belgesel alanındaki öncü girişimlerden biri olmuştur. Uluslararası olan şenliğin jüri başkanı ise Roger Vadim'di. Kısa film alanında 1967'de düzenlenmeye başlayan ve dört yıl süren *Hisar Kısa Film Yarışması* ("II. Hisar Kısa Film Yarışması", 1968; "Görüntü", 1968; "Hisar Üzerine Özeleştiri", 1970) ve Genç Sinema dergisi tarafından 1970'te Hisar Kısa Film Yarışması'na alternatif olarak gerçekleştirilen *Devrim Sineması Şenliği*'nden söz edilebilir. 1969 yılında ise, Adana'da *Altın Koza Film Şenliği* düzenlenmeye başlanmıştır.

4 Robert Kolej SK (1962), Darüşşafaka SK (1966), İzmit Sinema Derneği (1967), Bursa SD (1967), Eskişehir SD (1967), İktisat Fakültesi SK (1968), Gaziantep SD (1968), Karadeniz Teknik Ünversitesi SK (1967), İzmit SD (1966), İTÜ Makine Fakültesi SK (1968), İzmir SK (1968), ODTÜ Öğrenci Birliği Sinema Kulübü (1968), İTÜ Mimarlık Fakültesi SK (1968), Kabataş Lisesi SK (1968) Bkz. ("Sinema kulüpleri", 1968a; "Sinema kulüpleri", 1968b; "Sinema kulüpleri", 1968c; "Sinema kulüpleri", 1968d; "Türkiye Sinema Kulüpleri Federasyonu İçin", 1970).

5 TSD'nin yerli filmler ve yerli filmlerin yurtdışında tanıtımı konusundaki tavrına örnek olarak Fransa için hazırlanmış şu liste fikir verici olabilir: *Denize İnen Sokak* (Atilla Tokatlı, 1960), *Son Kuşlar* (Erdoğan Tokatlı, 1965), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Sevmek Seni* (Cengiz Tuncer, 1964), *Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri* (Alp Zeki Heper, 1966) (Gürkan, 1966, s. 6).

s. 16) olarak ifade ettiği ve benim burada gelenekçiler olarak adlandıracağım "yerlilik" vurgusu yoğun eğilim, Türkiye'nin kendi özel koşullarına, farklılıklarına dikkat çekerek ve "sosyal olanı kültürel olandan türetmeye" (s. 16) çalışırken; Başgüney'in de modernist[6] olarak nitelediği "evrensel" yönelimli eğilim "kültürel olanı sosyalin bir türevine indirgeyen" (s. 16) bir perspektif benimsemiştir. Bu iki eğilim arasındaki gerilim bu dönemi karakterize ederek sinema alanına da yansımıştır (Başgüney, 2009, s. 16). Bu dönemde siyasal alanda ekonomik olanın belirleyiciliğine yapılan vurgu, sanat alanındaki tartışmaları da biçimlendirmiştir. Bu modernist eğilimi 60'ların ortalarından itibaren başta derneğin yöneticisi Onat Kutlar olmak üzere TSD'nin etrafında bir araya gelen isimler temsil etmektedir. TSD etrafında bir araya gelen isimlerin kendi sinema anlayışlarına temel aldıkları nokta ise daha çok, gelenekçilerin aksine "evrensel" olarak niteledikleri değer ölçütleri olmuştur. TSD, yayın organı *Yeni Sinema* dergisinin daha ikinci sayısında bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

> *Yeni Sinema* ulusal sinemanın gelişmesi, sanat değeri belirli bir düzeyin üzerinde eserler verebilmesi için önce içinde bulunduğumuz durumun korkusuzca açıklanmasını, nedenlerinin çeşitli yönleriyle ve dürüstçe ortaya konmasını istemektedir [...] Türkiye sineması, bir sanat olarak da, öbür ülkelerin sanatlarından soyutlanmış bir biçimde düşünülemez. *Yeni Sinema* Türkiye ölçülerine değil evrensel sinema sanatı değerlerine önem vermektedir. Bu yüzden sanat düzeyinde gelişen ulusal bir Türk sineması, bu evrensel çabaya katılıncaya kadar *Yeni Sinema*, öncü dergilerin sürdürdüğü savaşı izleyecek, daha da ileriye götürecektir ("İkinci sayıda", 1966, s. 3).

Modernistlerin bu bakış açısının bir diğer bileşeni ise "sinemayı modernizm ve modern sanat akımları çerçevesinde ele alarak, filmin aynı zamanda toplumun değiştirilmesi / dönüştürülmesi ve ileriye götürülmesindeki işlevini vurgulamaları" olmuştur (Arslan, 1997, s. 45). Bu süreç modernistler tarafından çoğunlukla geliştirdikleri eleştiri anlayışı aracılığıyla biçimlenmiş ve eleştiri anlayışının içkin bir ögesi olarak "dışlama" pratik-

[6] Başgüney'in kavramsallaştırmasını önceleyen ve popüler Yeşilçam filmlerinin eleştirilmesinden doğan söylemin ürettiği modernist perspektifi de (Onat Kutlar, Nijat Özön, Tanju Akerson, Atilla Dorsay gibi isimler üzerinden) ortaya koyan Savaş Arslan'ın önemli yazısı için bkz. (Arslan, 1997).

lerine dayanan bir gelişim izlemiştir. Savaş Arslan bu anlamdaki modernist eleştirinin "öncelikle bir temsil biçiminin normalleştirilmesini ve bunu yaparken de kendisine seçenek oluşturabilecek diğer söylem ve pratiklerin dışlanmasını içerdiğini" belirtir (Arslan, 1997, s. 45-53). Özellikle film eleştirisi anlamında TSD'nin yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisindeki eleştirilerde bu eğilimin izlerini büyük bir oranda görmek mümkündür. Bu ikiliğin gelenekçiler yanının sinema alanındaki temsilcileri arasında; Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenleri, Kulüp Sinema 7 (1962) (daha sonra Türk Film Arşivi), *Özgür Sinema* (daha sonra *Ulusal Sinema*) dergisinin çıkışıyla da Sami Şekeroğlu gibi kurum ve isimleri saymak mümkündür.[7] Gelenekçi eğilim bu düşüncelerine teorik bir temel sağlamak için daha sonra Halit Refiğ'in teorisini yaptığı *Halk Sineması* ve *Ulusal Sinema* gibi kavramlarla, Sencer Divitçioğlu, Selahattin Hilav gibi isimlerin yazdıklarından yola çıkarak ve bunu Kemal Tahir'in Türkiye'deki toplumsal yapı üzerine söyledikleriyle sentezleyerek, Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) tartışmalarını temel alıp, *ATÜT Sineması* adıyla çeşitli kavramsal önerilerde bulundular.[8] Çoğunlukla TSD'nin "batılı" olduğu için eleştirilen perspektifi

[7] Türkiye sinemasında zaman zaman yürütülmüş tartışmalar, polemikler ve kuramlar konusunda bkz. (Scognamillo, 1997 ve 1997-1998); bu tartışmaların Sinematek, Ulusal Sinema çevresi ve Genç Sinema arasında yürütülen bölümü üzerine odaklanan tartışmalar için bkz. (Başgüney, 2009, s. 87-113)

[8] *Ulusal Sinema* ve sanat sineması bağlantısı konusunda Behçetoğulları şunları söylemektedir: "1950'lerden 1970 başlarına, hatta bugünlere dek, tüm kitlesel sanatlara dair bir çatışma dönemin Türk Sineması'ndaki bu tartışmada önemli bir etken olmuştur. 'Yüksek sanat'ı temsil eden 'sanat sineması' ile 'popüler (ya da ticari) sinema'ya dair bu çatışmanın, Türk Sineması'nın kurumsallaşma söylemi içinde, özellikle de "ulusal sinema" savunucularıyla 'Yeni Sinema' çevresi arasında geçen tartışmada belirleyici olduğu bilinmektedir. Bu ikilik sadece Türkiye'ye ya da sadece sinemaya özgü bir ikilik değildir. Söz konusu ikilik, modernite içinde ortaya çıkan pazar koşullarının kültürel ürünleri 'metalaştırması' sorunuyla birlikte tartışılmış ve 'sanat'ın anlam ve işlev sorunlarıyla ilişkili kavramsallaştırmalarda önemli çerçevelerden birini oluşturmuştur. 'Ulusal sinema' yaklaşımı, 'sanat sineması-popüler sinema' geriliminin Türk sinema kurumunu fazlasıyla etkilediği bir dönemde ortaya çıkmış ve böyle bir ikilik çerçevesinde tartışılmış bir yaklaşımdır. [...] 'Ulusal sinema' yaklaşımı kendisini esas olarak Avrupa sanat sinemasının hem tematik hem de biçimsel özelliklerinden farklılığı içinde kurmuştur. Kendi değerini ve yaklaşımını, sanat sineması terimlerinin reddedilmesi üzerinden kuran bu yaklaşım, 'geleneğin icat edilmesi', 'geçmişe duyulan nostal-

karşısında daha yerel kültürel özelliklere ve sosyo-ekonomik yapıya vurgu yapılarak dile getirilen bu tartışmalar Türkiye sinemasının bir kimlik oluşturma sürecindeki mücadelesinin de parçası olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle Halit Refiğ'in çokça vurguladığı "Türk halkının duyuş ve heyecanlarına, iç dünyasına açılan bir pencere" (1971, s. 10) olarak "Türk sineması" ifadesi bu yaklaşımların hepsinin altında yatan motif olmuş, ama özellikle gelenekçilerin söyleminde Refiğ'in "devlet-halk özdeşliğinin yeniden meydana getirilmesi" olarak sinemaya atfettiği görevin temel dayanaklarından biri haline gelmiştir (Refiğ, 1971, s. 10, s. 12). Bu belirleme beraberinde kendiliğinden Türkiye sinemasının dayanaklarının ve kökenlerinin neler olduğu sorusunu getirmiş ve bu soruya yanıt arama süreci de çoğunlukla retrospektif bir bakış açısıyla geçmiş geleneksel sanatlara dönülmesini ve kökleri burada bulma arayışını zorunlu kılmıştır. Bu anlayışın karakteristik temsilcisi olarak Refiğ, "sinemayı sadece estetik ve fikri bir olay olarak kabul edenler, onun aynı zamanda ekonomik ve sosyal bir olay olduğunu unutuyorlar" diyerek sinemanın bu yapısının "parçalanamaz, birbirinden ayrı düşünülemez bir bütün" olduğunu ve sinemanın sadece yaratıcısının ürünü olmadığını; aynı zamanda içinden çıktığı toplum tarafından koşullandığını belirtir, fakat romancı, müzisyen ve ressamın aksine, sinema sanatçısının sınırsız bir özgürlüğü olmadığını söyler (Refiğ, 1965a, s. 12). Refiğ'e göre, sinema sanatçısı diğer sanatlardan olduğundan daha fazla içinden çıktığı toplumun köklerine, geleneklerine, kültürel seviyesine, ekonomik imkanlarına ve teknik şartlarına bağlı olduğu için "soyut gerçeklerden hareket etmek, başka bir zamanda, başka bir yerde, başka şartlarda meydana gelmiş olan ölçüleri sıkıntısızca bambaşka bir zaman, yer ve şartların eserlerine tatbik etmeğe çalışmak meseleyi çıkmaza sürükler, yanlış sonuçlar meydana getirir" (Refiğ, s. 13). Bu nedenle de "batılı bir sanat olan sinema"

ji' gibi tematik özelliklere yaslanmak bakımından 'ulusal', icat üzerinden kurmak anlamında moderniteye bağlı; sanat sinemasının Hıristiyan ve bireyci özellikleri nedeniyle reddetmesine karşın farklı ve 'ulusal' bir biçimin nüvelerini oluşturmak anlamında modernisttir. Bu nedenlerle taşıdığı sanatsal ve biçimsel kaygı ve arzular nedeniyle de ulusal sinema, reddettiği 'sanat sineması söylemi'nin dışına çıkamamaktaydı. Başka bir deyişle, bu terimlerin doğum yeri olan Avrupa sinemasına Batılı geleneği yüzünden karşı çıkılırken 'ulusal' kimliğin kökenlerini yaratmak anlamında temelde ona benziyor ve farklı bir metafiziğe sahip kendi değerlerini anlatısallaştırmaya çalışıyordu" (2002, s. 97-99).

üretildiği yerdeki koşulların bir eseri olarak ortaya çıkmalı, bunun için de üretildiği toplumun geleneksel kökenlerine inmeli, anlatı geleneklerinin temellerini orada bulmalıdır. Türk sinema yazarlarının, Türk filmlerini eleştirirken en sık yaptıkları yanlışlık bu ana gerçeği göz önünde tutmamalarıdır Refiğ'e göre:

> Bizim eleştirmeciler, genel olarak Batı kültürü ile beslendiklerinden, insan münasebetlerine bakışları, dram anlayışları, estetik görüşleri ölçü olarak Batı değer yargılarına dayanır. Batının insan dramı anlayışı ile, değer yargılarının kökenleri ise Batı toplumunun ekonomik temelinde, sosyal yapısında, düşünce sisteminde ve sanat geleneklerinde aramak gerekir (Refiğ, 1965b, s. 7).

Refiğ için bunun nedeni ise, Batı toplumlarının aksine Türk toplumunun "talan ekonomisinden üretim ekonomisine geçememesi, sermaye birikiminin olmaması, sınıfların teşekkül etmemesidir" (Refiğ, 1965b, s. 8) ki, bu nedenle de burjuva bir toplumun değer yargılarını burjuvalaşamamış bir topluma uygulamak mümkün değildir. Refiğ'e göre film yapanlar ile yazanlar arasındaki temel çelişki budur. Filmler hakkında yazanlar ise, "Türk filmlerini burjuva ölçütleri ile" değerlendirmekte; film yapanlar ise "içgüdüleriyle" "halka ulaşacak kestirme yolu" bulmaya çalışmaktadır (s. 8). Bu yol ise sadece "içgüdülere" değil, "akla ilerlemeye" yer veren bir yol olmalıdır. Bundan dolayıdır ki öncelikle hazır alınan "burjuva ölçütleri" bir yana bırakılmalı, "kendi toplum yapımızda ve sanat geleneklerimizde" sinemanın kökleri aranıp bulunmalı ve yeni ölçütler için temel hazırlanmalı, yanlış yargılara varmamak için de "ölçülerimiz" tam oluşmadan ortaya çıkan filmler "tarihi gerçekçilik" esasına göre değerlendirilmelidir. Refiğ'in "tarihi gerçekçilik" derken kastettiği ise, "her ortaya çıkan filmin kendi türünde, kendisinden önceki filmlerden hem öz, hem de biçim bakımından ileride olup olmadığını" belirlemektir. Bu ölçütler dikkate alınarak belirlenecek "doğru eleştirme" de ancak "kendi değer yargılarımızın ortaya çıkışından sonra" oluşacak ve yetkinlik kazanacaktır (Refiğ, 1965b, s. 8).

Refiğ bunları söyledikten sonra, yerel köklerden yola çıkarak, Türk sineması için ileri sürülen, hikâyenin mantıksal tutarlılıktan yoksun olması ve gerçek dışı unsurlar barındırması eleştirisini çürütmeye çalışır. Batılı gibi düşünmeye çalışan bir eleştirmen için mantıksal tutarsızlığın bir

aksaklık olduğunu belirtir ve Batılıların bu özelliğe toplumsal gelişmeleri sonucunda ulaştığını; ancak "kaderini liderine ve tesadüflere bırakmış" Türk toplumunun, "batının burjuva gerçekçiliği ve mantık düzeni yerine içgüdülerin, duyguların ve heyecanların daha büyük yer tuttuğu" bir yapıya sahip olduğunu vurgular, bu nedenle de Batılı anlamda mantıksal tutarlılığın Türk filmlerinde aynı ölçülerde bulunmamasını doğal karşılar. Böyle bir topluma hitap edecek filmlerde "mantık ve muhakeme hatalarının, tesadüflerin bolluğu, kahramanların idealize edilmesi" garip karşılanmamalıdır[9] (Refiğ, 1965b, s. 9). İslamiyet, Hıristiyanlık gibi mucizelerden bahsetmediği için, Anadolu halkının Batılı halkların aksine, sanatlarında olağanüstü olaylardan ve fantastik ögelerden hoşlanmadığını belirten Refiğ, bu bakımdan Türk sinema seyircisinde İslamiyetin etkisiyle, "sosyal düzene ve ahlaka dayanan bir gerçekçilik duygusu" olduğunu, oysa Batının dram anlayışının eski Yunan tiyatrosuna kadar gittiğini, bu mirasın yüzyıllar boyunca paylaşılarak yönetmenleri etkilediğini söyler ve Türkiye'de bir tiyatro geleneğinin olmadığını ekler. Tiyatronun yerine köken olarak ele alınacak Karagöz, ortaoyunu ve meddahın ise, Batı dramatik sanatları yanında son derece yetersiz ve sınırlı kaldığını, bu nedenle de sinemanın "kendi dramatik kaynaklarımızdan" doğmadığını, Batılı ve bilhassa Hollywood filmleri ile yerleştiğini ve Türk seyircisinin sinema zevkinin de Amerikan sineması ile ortaoyunu, Karagöz ve Hacivat'ın garip bir karışımından meydana geldiğini belirtir (1965b, s. 9). Sinemanın görsel bir sanat olduğunu vurgulayan Refiğ, resim geleneği ile sinema arasındaki ilişkiye bakarak İslamiyetin resim yasağından bahseder ve Batının görsel kültürünün en sağlam temel-

[9] Refiğ bu konuda *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında şunları söyler: "Fakat genel yapı ve karakteri itibariyle Batı tiyatrosu ile geleneksel Türk temaşa sanatları birbiriyle bir uyuşumsuzluk içindedir. Batı tiyatrosunun aksiyon birliği *Karagöz* ve *Orta Oyunu* gibi temaşa sanatlarında yoktur. Bunun yerini episodik bir gelişme, organik bir bütün yerine belli bir tertibe göre sıralanmamış sahne ve olaylar tutar. Tiyatro bireyin dramına, Karagöz toplumun tasvirine yönelir. Türk temaşa sanatlarında karakter inceliğine değil konuşma hünerine önem verilir, mantığa değil fantaziye hitabedilir. Halka sahneden bir sanat eseri sunmak amacı değil, halkla bir olmak, onunla doğrudan doğruya münasebet kurmak ve güldürmek amacı güdülür. Bu sebeplerle ulusal tiyatro denemelerinin hiçbiri gerçek bir başarı sağlayamamış, Türk tiyatrosu denebilecek bir sanat tarzının doğmasına yol açmamıştır" (Refiğ, 1971, s. 95-96).

lerini Rönesans'ta bulduğunu, buna karşın bu gelişkin görsel kültürün karşısında ise "halı desenlerinin, çinilerin, minyatürlerin, kahve resimlerinin" Türk yönetmenlerine katkısının ise sınırlı olduğunu ifade eder. Resmin yanı sıra Batının çok sesli müziği ile tek sesli Türk musikisini de karşılaştıran Refiğ, bu tek sesli müziğin seyircide meydana getirdiği "filmik zaman ve kompozisyon duygusunu" çok sesli müziğin yarattığı etkiyle karşılaştırmanın hata olduğunu belirtir (1965b, s. 9).

Halit Refiğ "Türk Sineması Nedir? III. Sinemamızın Dayanakları" adlı Türk sinemasının kökenlerini araştırdığı yazısında ise sinemanın varlığının onun "ekonomik ve sosyolojik dayanakları"na bağlı olduğunu yineleyerek, bu dayanakların yapısının ayrıca sinemanın "kişiliğini" ve eserlerdeki "ortak karakteri" meydana getirdiğini belirtir (1965c, 14). Bu durumun sadece sinema için değil, kitleye hitap etsin etmesin bütün sanatlar için geçerli olduğunu vurguladıktan sonra Refiğ, Türk sinemasının "sosyolojik ve ekonomik dayanaklarının" ne olduğunu açıklamaya girişir. Bu sosyolojik karakteri açıklamak için Refiğ'in ilk başvurduğu araç ise daha sonra *Halk Sineması* kavramsallaştırmasına temel aldığı seyircidir. Refiğ, Türkiye'deki film seyircisinin %60'ının okuma yazma bilmeyen, bir bütünlükten yoksun, çeşitli teknik ve kültürel gruplardan oluşan, kazandığı ile ancak geçinen bir topluluk olduğunu; geriye kalan %40'lık bölümünün ise okuma yazma bilen, büyük kentlerde toplanmış, burjuva bir eğitimden geçmiş, ticaret ya da büyük memuriyetlerin sağladığı imkanlarla ülke şartlarına göre iyi bir yaşam standardına ulaşmış, Batı dünyası ile daha sıkı bir ilişki içerisinde olacak olanaklara sahip bir "azınlık" olduğunu söyler. "Osmanlı"nın "Türk" olanı aşağıladığı belirlemesinden yola çıkan Refiğ, taşıdığı özellikler nedeniyle bu "azınlığın" Türk halkını teşkil eden "kalabalıktan farklı duyuş, düşünüş ve zevklere sahip" olduğunu vurgular (s. 14). Farklı toplumsal kesimden ve sınıftan pek çok ögeyi barındırdığı için bu ayrıcalıklı "azınlığın" bir sınıf sayılamayacağını ancak taşıdığı "sosyal farklılaşma" nedeniyle "değer yargılarında ayrı bir sınıf gibi" davrandığını belirtir. Refiğ'in, Osmanlı-Türk ayrımına göre %60'lık bölüm "Türk" geriye kalan %40'lık bölüm ise "Osmanlı"dır. Refiğ bu azınlığın Osmanlı-Türk ayrımında olduğu gibi her şeyi küçük gördüğünü, üretici değil, tüketici olduğunu belirtir. Bu "azınlık" aynı zamanda, Türk filmlerini küçük görmek-

te ve yabancı film seyircisinin de büyük bir çoğunluğunu oluşturmaktadır (1965c, s. 15). Refiğ'e göre Türk filmlerinin asıl seyircisi taşra halkı, büyük şehirlere taşradan gelip yerleşmiş olanlar ya da büyük şehirde yaşayıp zevkleri burjuvalaşmamış olanlardır. Bu grup da genellikle emekleriyle geçinen, ödeme güçlüğü çeken, örf ve adetlerine bağlı, genel kültürü geniş olmayan, hoşgörüsü bol bir topluluktur. Bu nedenle bu "kıt kanaat geçinen seyircinin sineması da kıt kanaat yapılan bir sinemadır" (1965c, s. 15). Refiğ'in düşüncesine göre, Türk filmlerinin varlığı bu topluluğa bağlı olduğundan film yapımcısı da bu toplulukla bağını koparmamalıdır, bu bağın kurulması ise ancak Türk sinemasının "gelişmesi"yle mümkündür. Bu gelişimi "genel" ve "özel" olmak üzere iki düzeyde ele alan Refiğ, genel düzeyde sinemanın gelişmesini Türk toplumunun ekonomik yapısındaki; özel düzeyde ise Türk sinemasının ekonomik yapısındaki gelişmeye bağlı olduğunu belirtir. Bu özel düzeydeki gelişme ise, ancak iki yolla mümkündür: Bu yollardan birincisi, daha iyi filmleri daha kötü olanlara göre değerlendirmek ve iyi film yapımını teşvik etmek, yani bir nevi "kaliteye prim" yöntemi geliştirmektir, bu da yasal düzenlemelerle mümkündür. İkinci yol ise, Türk film pazarının genişlemesi ve dış pazarlara açılmadır; bu da Türkiye'nin dünyadaki yeriyle doğrudan ilişkilidir (1965c, s. 15). Refiğ'in bu yaklaşımına bakıldığında onun teorisinin altında yatan bazı ögeleri saptamak mümkündür. Öncelikle Refiğ'in düşüncesi geçmiş dönemlerden beri süregelen bir ortak bilinç varsayar ve bu bilincin her türden sanat faaliyetinin altında yatması gereken genel değerlendirme ölçütü olmasını ister; ikincisi, bu ortak bilinci bir milli kimlik etrafında tanımlayıp, bu kimliğin bütün sanat dallarında temsil göreneklerini oluşturan pratiklerin altında yattığını, bunun bulunup çıkarılması ile ancak "bize özgü" kurallara ulaşılabileceğini ve sanat eleştirisinin de ancak bu yolla yapılabileceğini varsayar; son olarak ise bu yolla sanat alanının ve sinemayı, milli olan içeriği taşıyan, milli bir vasıta olarak yerlileştirme çabası görülür.

Halit Refiğ'in daha TSD kurulmadan (25 Ağustos 1965) önce *Sinema 65* dergisinin ilk üç sayısında (Ocak, Şubat, Mart 1965) ileri sürdüğü, daha sonra *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında *Halk Sineması* ve *Ulusal Sinema* olarak teorik temellere de büründürdüğü bu düşüncesi TSD'nin kuruluşunun ardından doğrudan bu kurumu hedef alarak, Sinematek'in sinema

anlayışını eleştirmek için kullandığı argümanların temel dayanağı olmuştur. Bu anlamıyla bakıldığında TSD'nin kuruluşunun, sinema alanında bu tür düşüncelerin revaçta olduğu bir zaman diliminde gerçekleşmesi tepkisel bir hareket olarak da görülebilir. Yerleşik sinema alanının hâkim kılmaya ve yaygınlaştırmaya çalıştığı anlayışın eksikliklerini, farklı bir perspektiften hatta kendisine net bir konum edinerek dile getirmeye çalışan TSD bu yanıyla, yerleşik olanı savunan gelenekçiler karşısında daha modernist bir eğilim olarak ortaya çıkmıştır. Gelenekçiler içinde bulundukları sinema alanının çok izlenen filmlerle gelişebileceğini ve çok izlenen filmlerin ise "halkın" beğenisini yakalayabilen filmler olduğunu söylemelerine karşılık modernist eğilimli TSD ise, bu halk vurgusunu olabildiğince az kullanarak, gelişmişlik / azgelişmişlik[10] ekseni üzerinden "Yeşilçam" adı altında var olduğunu söylediği anlatı kalıplarını sürdüren ticari sinema endüstrisini yok saymış, bunun yerine "sanat sineması" vurgusunu öne çıkarmıştır (Başgüney, 2009, s. 163). TSD'nin bu modernist eğiliminin beraberinde getirdiği reddiye, belirli ölçülerde Türk sinemasının var olan sisteminin yok sayılmasına da yol açmıştır. Gelenekçilerin içinde yaşanılan toplumu ve onun yerel / ulusal kültürünü öne çıkarmasına karşılık, modernistler dönemin sanat ve siyaset konusundaki diğer paradigmasının önemini vurgulamış, evrensel ölçütlere yaslanmışlardır; gelenekçiler sinemanın kendi endüstriyel yapısı içerisindeki dinamiklerle geliştirilmesi gerektiğini vurgularken, modernistler bu yapının artık gelişmeye el vermediğini ve yeniden inşa edilmesi gerektiğini öne çıkarmışlar ve bunun yolunun da toplumsal düzenin toptan değişmesinde görmüşlerdir. Bu "düzen değişikliği" hem evrenselci modernist kanatta hem de kültür emperyalizmiyle kendisini tarif eden (ve bu yanıyla da gelenekçilere yakın gibi duran) kanatta ortak beklenti olarak yer alır.

[10] Bu eğilimi bariz bir şekilde *Yeni Sinema* dergisinin ikinci sayısında metinleri yayınlanan "Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri" adlı açık oturumda görmek mümkündür. 8 Mart 1966 tarihinde *Cahiers du cinéma* yazarı ve yönetmen Jean Douchet'nin katıldığı ve TSD tarafından Fransız Kültür Merkezi'nin salonunda konuşmaların Fransızca olarak yapıldığı açık oturuma, Jean Douchet'nin yanı sıra Giovanni Scognamillo, Tuncan Okan, Rekin Teksoy, Duygu Sağıroğlu, Hasan Akbelen ve Onat Kutlar katılmıştır (Kutlar vd., 1966). Bu konuda ayrıca bkz. (Denker, 1967; Akerson, 1967).

Onat Kutlar, 1968 yılında *Papirüs* dergisindeki yazısında, var olan sinema alanını "sömürücü, uyutucu ve kapkaççı Yeşilçam düzeni" (1968c, s. 21) olarak niteler. Temel olarak kendisine, TSD'ye ve *Yeni Sinema* dergisine yönelik Halit Refiğ ve Metin Erksan tarafından yöneltilen eleştirilere bir yanıt niteliğindeki yazıda Kutlar, hem sinema alanını nasıl gördüğünü hem de TSD'nin sinema anlayışına ilişkin açıklamalar yapar. Her şeyden önce Kutlar'ın, yanıt verdiği sinemacıları nitelemek için kullandığı "şimdiye kadar kendilerine bataklık içinde küçük birer umut, düzeni kendi çaplarında da olsa zorlayan birer ilerici olarak bakılan" (1968c, s. 21) ifadesinde sinema alanına hangi çerçevede baktığını görmek mümkündür. Bu bakış açısından aynı zamanda bu alan içerisinde film çeken yönetmenlerin nasıl görüldüğü de apaçık ortadadır. Kutlar'ın daha önce *ılımlı reformist tavır* olarak ifade ettiği bu bakış, TSD'nin yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisinde yazdığı üç yazıyla birlikte düşünüldüğünde daha anlaşılır olacaktır.[11] Bu yazıların ilkinde Kutlar (1967), özgür bir sanatsal yaratım için gerekli koşulların neler olduğunu saptamakla işe başlar ve bu olanağı sağlayacak iki aşama olduğunu belirtir. Bu aşamalardan ilki, toplum yapısı kesin dönüşümlerle değişmediği sürece (devrim gerçekleşmediği müddetçe) sinema sanatçısının içinde hareket ettiği ortamla ilişkilerini düzenler. İkinci aşama ise, toplumdaki kesin dönüşüm (devrim) gerçekleştikten sonra, bu dönüşümün sinemaya getireceği olanaklarla ilgilidir. Kutlar, daha radikal dönüşümler ve sonuçlar doğurduğu için öncelikle "devrim sineması" olarak adlandırdığı ikinci aşamanın yaratacağı olanaklardan bahseder. Kutlar'a göre, bu aşama toplumun yapısını bütünüyle değiştireceği için hem sanatçıyı hem seyirciyi kısıtlayan *baskı güçleri* (yapım, dağıtım örgütleri, ekonomik ve *estetik sömürme* ve *uyutma düzeni* vb.) ortadan kalkacak, *devrim*in getireceği eğitim olanakları, bugünkü sistem içerisinde *yok olup giden* pek çok genç sinemacıyı *sanata kazandıracak*, aynı şekilde bu eğitim olanakları seyircinin *burjuva toplumları*na oranla daha *kaliteli* ve *ileri sanat* eserlerini kavramalarını mümkün kılacaktır. Bu aşamadaki sinema popülist ya da vulgarize edilmiş bir sinema olmayacak, "yeni kurulmakta olan bir 'uygarlığın

[11] Bu yazıların ilki *Yeni Sinema* dergisinin Eylül-Ekim 1967 tarihindeki 10/11. sayısında; ikincisi Nisan 1968'deki 17. sayısında; üçüncüsü ise, Türk Sineması Üzerine Soruşturma'nın yer aldığı Haziran-Temmuz 1968 tarihindeki 19/20. sayısında yer almıştır. Bkz. (Kutlar, 1967; 1968a; 1968b).

sineması' olacaktır." Burjuvaziye ait bütün bu yöntemleri bir yana bırakan *devrim sineması*, "*yeni gerçeklere yepyeni bir anlatım ve biçimle* eğilecek, bu *yeni değerleri* yaratabilmek için de ülkesindeki *geleneksel sanatın artıklarından* değil *bütün bir insanlık kültürü*nün geniş kalıtından *özgür biçimde* yararlanacaktır"[12] (Kutlar, 1967, s. 28). Kutlar bu aşamaya geçmeden, devam edecek olan bugünkü düzenin karmaşık karakterinin özelliklerini şöyle sıralar:

> Sinema endüstrisi, ülkenin bütün öbür ekonomik alanlarını da aşan bir "kolay para kazanma", "kapkaççılık", "halkın beğenisini ve parasını sömürme" yöntemiyle işlemekte, tefeciler, salon ve işletme sahipleri, kof starlar yüzbinler kazanmakta; "gecekondu yapım ortakları" fazla para kazanmasalar bile enflasyonist yapım koşullarından yararlanarak "bir günün beyliğini" sürmekte; vaktiyle bu düzen içinde ileri çıkışlar yapmış olan sinemacılardan en dayanıksız olanları, kısa zamanda elde ettikleri ünü, maddi olanakları kaybetmemek için bütün devrimci çıkışları daha başlangıçta torpillemeye kalkmakta; "pembe basın" zevk tellalığı konusunda Beyoğlu'ndaki meslektaşlarını kıskandıracak bir başarı göstermekte, hatta bu konuda günlük gazetelerin de ağzını sulandıracak sanat sayfalarında sütun sütun Can Yücel'in deyimiyle yerli malı "yabanji"lerin ne haltlar karıştırdıklarını okumamızı sağlamaktadır (Kutlar, 1967, s. 29).

Köklü bir değişime kadar bu koşullarda bir değişiklik olmayacağını söyleyen Kutlar, bu durumda sinema sanatçısının durumunun ne olacağını sorgular ve bu durumun "dürüst bir sinemacıya"; *uzlaşmacı tavır*, *ılımlı reformist tavır* ve *devrimci tavır* olmak üzere üç seçim olanağı bıraktığını belirtir. Kutlar, *uzlaşmacı tavır* için stüdyo sistemi içerisinde çalışan yönetmenleri ve bunların düzenin olanaklarını kendi yararına kullanmasını örnek gösterir. Burada sinemacının yapması gereken şey, sistemin kurallarına ve izleyici beklentilerine uygun görünen ancak sistemin dayanaklarına dolaylı da olsa eleştirel bir bakış geliştirmesidir. *Cahiers du cinéma* eleştirmenlerinin stüdyo sisteminin yönetmenlerini *auteur* olarak niteleyerken vurguladıkları noktanın, stüdyo sistemine rağmen kendi kişiliklerini filmlerine yansıttıkları düşüncesinin izlerini burada görmek mümkündür,

[12] İtalikler TSD'nin, *Yeni Sinema* ve Onat Kutlar'ın düşünce çizgisinin temel motiflerini göstermek amacıyla tarafımdan eklenmiştir.

zaten Kutlar'ın "bu sözlerin doğru anlaşılabilmesi için bir koşul da ben ekliyorum: Önce kişilik sahibi olmak" derken kastettiği de budur (1967, s. 30-31). İkinci perspektif olan *reformcu tavır* ise benimsenecek ikinci "gerçekçi" tutumdur. Bu tutumu benimseyenler ise, içinde çalıştıkları koşulları ellerinden geldiği ölçüde değiştirmeye çalışmalıdır. Bu tavrın Türkiye'de iki uygulama alanı vardır. İlk uygulama alanı, 1950 öncesinin bazı yönetmenlerinin yaptığı gibi Yeşilçam piyasasını "daha kaliteli filmler" yapmaya zorlamaktır. Piyasanın koşullarını ılımlı reformist bir tavırla içten zorlamaya çalışan bu yönetmenler daha sonra bu tavırlarını sürdürememiş ve bu tavrın getireceği olanakları geliştirememiştir. İkinci uygulama alanı ise, yeni yapımcıların ortaya çıkmasıdır. Sinemacıların yeni bir olanak olarak kendi yapımcılarını bulmaları, burada kâr olanağı gören bazı yeni sermaye sahiplerinin alana dahil olmasıdır. Üçüncü ve son seçim ise *devrimci tavır*dır. Kutlar, sinema alanının değişmesine olanak bulunmadığını düşünen pek çoklarının aksine bu değişimi sağlayacak bir alan/araç olduğunu belirtir. Sinemayı "Türkiye'nin gerçeklerine devrimci bir öz, ciddi bir tavır ve gene devrimci bir biçimle eğilen bir 'eylem sineması'" (1968c, s. 27) olarak gören Kutlar'a göre bu alan/araç da "kısa film"dir; çünkü "kısa film devrimci sinemanın molotof kokteylidir" (1967, s. 31).

Kutlar, 1960'lardaki sinema ortamını "devrim öncesi" bir ortam olarak değerlendirmekte ve bu sistem toptan değişinceye kadar neler yapılması gerektiğini belirtmekte, o günkü koşullar içerisinde de "sistemi içeriden zorlayacak" sinemacıları, yetkin ürünler vermeseler de değişim için bir aktör olarak görmektedir. Bu işlevi yerine getirdikleri oranda bu sinemacıların sanatsal yeterlikleri pek bir önem taşımaz. Kutlar'ın düşüncesinin temel dinamiğini oluşturan, "değişim" ve "ileriye dönük proje" onun modernist bakışının bir sonucudur. 1985'te yaptığı bir söyleşide Yeşilçam sinemasının, 1950 sonrasında yaygınlaşan iki çağ dışı yapının; "lonca yapısı"yla, "Galata tüccarları"nın karışımı olduğunu söyleyen Kutlar, bu sistem içerisinde yenilikçi bazı yönetmen ve filmlerin çıktığını ancak bunun yeterli olmadığını belirtir:

> Bu filmler tartışılmaz başyapıtlar gibi iddiamız da yok; ama en azından o yıllara kadar oluşturulan yapay dünyaları kıran, gerçekliği kabul eden, bir sanatçı gözüyle bakan, detaylar üzerinde durup, insan unsurunu ihmal

> etmeyen, ona bir takım şematik kalıplar geçirmek yerine, ona yakın bir biçimde vermeye çalışan dürüst bir sinema örneği oluşturdular (aktaran Öztürk, 1985, s. 18).

Kutlar'ın 1960 sonrası sinema için yaptığı "gerçekçilik vurgusu" ve "ileriye dönük bir sinema" özleminin bir diğer bileşeni ise, evrensel ve ulusal olanı bir araya getirmeye çalışan bakışıdır. Ona göre 1960'larda;

> diğer alanlarda olduğu gibi sinemada da [...] daha ülke gerçeklerine yönelik, sanatsal kaygıları daha ağır basan, hem ulusal gerçekliği yansıtan hem de evrensel bir anlam ifade eden, dünyadaki gelişmeleri gözden uzak tutmayan sinemanın yeni olanaklarından yararlanan bir sinema sanatı oluşturma eğilimi vardı (aktaran Öztürk, s. 19-20).

Bu tavır bir yandan yüzünü modernliğe dönerken diğer yandan da bu yönelişe karşı duyulan endişenin yumuşatılması olarak görülebilir. Politik olana yapılan aşırı vurgu bu dönemin sinemasının bireysel olana vurgu yapmasını geri planda tutmuş, ancak bu eksiklik evrensel sinemaya vurgu yapılarak doldurulmaya çalışılmıştır. *Yeni Sinema* dergisinin yayın politikasına bakıldığında dergide çokça yer verilen sinemacıların ve filmlerin bireyselliği, kişisel anlatımı öne çıkaran özellikler taşıması bununla ilişkili görülebilir. Özellikle "Batı sanatındaki en verimli tartışma alanlardan biri olarak", "toplumsal gerçekçi sanat ile modernist sanatın [...] karşılıklı ve birbirini dışlamayan ilişkisi" düşünüldüğünde, toplumsal gerçekçi sanatın, bireyin iç dünyasına yönelen, onun modern toplum karşısında çaresizliğini dile getiren sanatın karşısında konumlandırmak (Başgüney, 2009, s. 132) zor görünmesine rağmen, bu ikisi arasındaki ilişkide ağırlık merkezi daha çok toplumsal ve gerçekçi olandan yanadır. Burada Başgüney'in, bireyin sanatçı olarak özerkliği ve birey olarak kendini gerçekleştirmesiyle, toplumsal sorumlulukları ve bu konularda söz söyleme isteği arasında var olduğunu söylediği ikiliğin, özerklik yanı, politik veya sosyal olanın sanatsal olanı belirlediği bir uçken; sanatın politik veya sosyal olanın dönemsel bir form eşliğinde dışavurumu olarak yansıtılması ikinci uçtur. Bu ayrımın ilk yanı sanatın tek başına bir varoluş alanı olarak, ikinci yanı ise, toplumsal ilişkilerin türevi olarak görülmesine yol açmaktadır. Başgüney bu iki uç arasında bir başka eğilim daha olduğunu belirtir: Kolektif kimliklerin beraberinde getirdiği bireyleşme ve bağlanmanın birbirinden beslenen iliş-

kisinden doğan kolektif bir bilincin rolü (Başgüney, 2009, s. 132). Türkiye sinemasında *toplumsal gerçekçilik* merkeze alınarak düşünülecek olunursa, toplumsal gerçekçiliğin bir yandan politik veya sosyal olanın sanatsal olan üzerinde bir ağırlığa sahip olduğu bir nitelik taşırken diğer yandan da bireyin sanatçı olarak özerkliğini ve kendini gerçekleştirme çabasının da ortaya çıktığı bir eğilim olarak görülebilir. Bu iki yanın aynı anda var olması Türkiye sinemasının genel bir eğilim olarak çeşitli konularda takındığı *kararsız* tavrının bir sonucu gibidir. Bu *kararsızlık* tavrı bir yandan modernist bakışa eğilimliyken, diğer yandan bu bakışın gerekliliklerini taşıyabilecek bir güce sahip görünmemektedir. Bu noktada çoğunlukla dışlama mekanizması devreye girmiş ve bu iki eğilimden daha modernist olanı öne çıkaran (yani bir tampon işlevi gören "toplumsal"ı dışarıda bırakan) yönetmen ve filmler üzerinde bir kontrol işlevi görmüştür. Bu kontrol bir yandan sistemin kendi işleyiş mekanizmalarından kaynaklanırken bir yandan da sansür mekanizması aracılığıyla kurulmuştur. Hem gelenekçilerin hem de modernistlerin bu iki uçtan da ipuçları taşıyan ifadeler kullanmaları ve film yapanların da bu iki ucu bir araya getirdikleri oranda kabul görmeleri bu dışlama ve kontrol mekanizmasının bir sonucudur. Başgüney, TSD'nin bu ikilikteki pozisyonunun rahat olmadığını, bu nedenle de bu ikilikten yola çıkarak, toplumcu vurgularını arttırdıklarını ve bazı modernist sinema eserlerini dışladıklarını söyler (2009, s.133). Bu nedenle modernist eğilimlerine rağmen TSD çevresi bir sanat sinemasından söz ederken de bu sanat sinemasında toplumsal özellikler bulmayı bekler ve bunları bulduğu ölçüde ona bir değer atfeder. Sanat sineması bu dönemde modernist eğilim taşıyanlar tarafından toplumsal bir içerik beklentisiyle birlikte tanımlanırken, Halit Refiğ gibi gelenekçiler tarafından "soyut, bireyci" karakteriyle ele alınmıştır. Her iki yaklaşım da aslında sanat sinemasının farklı yönlerini öne çıkararak eksikliği ifade etse de beklentiler aynı yöndedir: Sinemanın toplumsalın ifade aracı olması. Ancak bu toplumsallığın ne olduğu konusu bu iki eğilimi birbirinden farklılaştırmaktadır. Modernistler için toplumsal olan; günlük hayata ve yaşanan sorunların gerçekliğine ilişkinken, gelenekçiler için geleneksel kültürden kaynaklanan, kökenleri yaşanan ülkenin "duyuş ve deyiş" (Refiğ, 1971, s. 88) biçiminde yatan, hatta "sosyal düzene ve ahlaka dayanan gerçekçilik duygusu"na dairdir (Refiğ, 1965b, s. 9).

Gelenekçilerin bu söylemine benzer ifadeler, *Yeni Sinema*'nın söyleminde de çokça kullanılmıştır. Derginin "Türk Sineması Özel Sayısı" olarak çıkan üçüncü sayısında hem dergiye ve TSD'ye yöneltilen eleştirilere yanıt verildiği hem de derginin yerli sinema konusundaki görüşlerinin açıklandığı "Ellinci Yıla Önsöz" yazısında, "kurulması gereken sinema elbette Ulusal bir sinemadır, halkımızın *derin özelliklerini*[13] yansıtan bir sinemadır" denir, ayrıca *Halk Sineması* gibi kavramlarla sinemanın gerçek karakterinin gizlendiği belirtildikten sonra, "Türkiye'de elbette ki bir 'halk sineması' yapılacaktır. Ama bu sinemanın, geçmişten alacağı tek kalıt, birkaç dürüst çıkışın şimdi unutturulmak istenen küçük geleneği olacaktır" denir ("Ellinci Yıla", 1966, s. 5). Aynı sayıda Tarık Kakınç da benzer bir biçimde "bir filmi ulusal kılan nitelikleri bir araya getirebilmek"ten bahseder (1966, s. 22). Sezer Tansuğ ise, Batılı bir ürün olarak ortaya çıkan sinemanın "mahalli ifadesini aramak üzere bu topraklara" geldiğini belirtir ve sinemayla seyircinin yaşadığı problemi temel olarak bu karakteristik özelliğe –Batılı karakterine– henüz tam olarak "uyum" sağlayamamış olmalarına bağlar. Tansuğ'a göre, "kişisel yorum" ile "Batılı teknik" arasında "mahalli" bir sentez oluşturulamamıştır henüz[14] (1966, s. 33).[15] Tanju Akerson ise "Türk Sinemasında Eleştiri" üzerine yazdığı yazıda "Ulusal olmadığı içindir ki, Türk sinemasının dünya sinemasında yeri yoktur" der (1966, s. 35). Ulusallık genel olarak uluslararası alanda kabul görmenin de bir şartı olarak kavranmaktadır *Yeni Sinema*'nın bakış açısında. Gelenekçilerle *Yeni Sinema* dergisi arasında belirli konulardaki bu yakınlık, her iki tarafın argümanlarını temellendirmek için başvurdukları yerli sinemanın temel karakteristiğinin ne olduğu noktasında farklılaşır. Gelenekçiler öncelikle yerli sinemanın var olan kimliğinin olduğu gibi kabulünü ileri sürüp, yerli sinemanın içinde bulunduğu durumu açıklamak için sanatsal "geri kalmışlığı"ı

[13] İtalikler bana ait.

[14] Bu perspektifi Sezer Tansuğ'a ve Beşir Ayvazoğlu'na referans vererek 1990'larda yeniden gündeme getiren Ayşe Şasa'nın "mahalli sinematografi", "mahalli gelenek" konusunda söyledikleri için bkz. (Şasa, 2010, özellikle s. 21-23, 34, 49, 122). Şasa'nın düşünce çizgisinin bir değerlendirmesi için bkz. (Arslan, 2010, s. 265-297).

[15] Tansuğ'un *Ulusal Sinema*'nın sorunlarını dile getirdiği bir yazı için bkz. (Tansuğ, 1974, s. 58-60).

öne çıkarırken; Yeni Sinemacılar Yeşilçam sineması olarak adlandırdıkları yapının tamamen değiştirilmesi gerektiğini, yeni bir sinemanın ancak bunun yerine, yeni bir yapı olarak kurulduğu zaman gerçekleşebileceğini belirtir. Bu nedenle de *Yeni Sinema*'da ancak var olan sinemayla "köklü bir hesaplaşmaya" ("Ellinci Yıla Önöz", s. 3) girişildikten sonra Türk sinemasının "yepyeni bir sinema" olacağı; çünkü toplum düzeninin temelleri değiştikten sonra sinema düzeninin de kökten değişeceği yazılır (s. 5). Gelenekçiler yerli sinemanın kimliğinin sabitliğini ileri sürerken, modernistler bu kimliğin yeniden biçimlenmesi gerektiği, bu biçimlenmenin de toplumsal değişmeyle paralel olarak gerçekleşeceği ve bunun kaçınılmaz olduğu üzerinde dururlar. Bu grupları gelenekçiler karşısında kısmen de olsa modernist yapan da değişime yaptıkları bu vurgudur; ancak burada değişim vurgusu, sanatın anlatım araçlarından çok onun üretim koşulları üzerinedir. Sanatın anlatım araçlarının değişimi ve modernist bir karakter kazanması bu üretim koşullarındaki değişimin zorunlu sonucu olarak görülür. Bu anlamıyla da belirlenimci bir karakter taşır. Bu değişmenin kaçınılmazlığı teması *Genç Sinema* dergisi tarafından da dile getirilir. TSD'ye benzer biçimde Yeşilçam yapısına şiddetle karşı çıkan *Genç Sinema*cılar TSD'den ve *Yeni Sinema*'dan farklı olarak Yeşilçam'ı doğrudan kültür emperyalizmiyle[16] ilişkili olarak ele alırlar.[17] Sinemada toplumsal ve devrimci olanın öne çıkmasını sinemaya bakışlarının temeline yerleştiren bu grubun vurgusu, Başgüney'in de belirttiği gibi "üçüncü sinema"nın pek çok özelliğini kapsayacak biçimde genişletilmiştir (2009, s. 159). *Genç Sinema* dergisinin Hisar Kısa Film yarışmaları konusunda takındıkları tavır bütünüyle bu özellikler üzerine kurulmuştur. Hisar Kısa Film yarışmalarının hem Robert Kolej'in bünyesinde düzenlenmiş olması hem de Shell petrol şirketinin ödül parasını karşılaması nedeniyle "emperyalist şartlandırmanın bir oyuncağı" (Şalom, 1969, s. 13) haline geldiğini belirterek protesto etmiş ve buna karşı 1970 yılında Devrim Sineması Şenliği'ni düzenlemişlerdir. *Genç Sinema* için be-

[16] Bkz. (Atasoy, 1969).

[17] *Genç Sinema* dergisi önceleri *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi* adıyla çıkarken, Mihri Belli'nin 1. Devrim Sineması Şenliği Ankara Gösterileri Açış Konuşması'nın yer aldığı 13. sayısında ise *Genç Sinema Proleter Devrimci Sinema Dergisi* adıyla çıkmış, sonraki sayılarda ise sadece *Genç Sinema* adını kullanmıştır.

lirtilecek önemli noktalardan biri de derginin "sanat sineması" kavramını ele alış tarzıdır. *Yeni Sinema*'da yerli sinema bağlamında sanat sineması tanımı pek kullanılmazken *Genç Sinema* bu kavramı dolaylı bir yoldan da olsa sayfalarına taşımıştır. Devrim Sineması Şenliği Ankara gösterileri sırasında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Öğrenci Birliği Sinema Kulübü tarafından dağıtılan bildiriyi sayfalarına taşıyan *Genç Sinema*'nın bu bildirideki görüşlere olumlu yaklaştığını ve bu görüşleri paylaştığını söylemek yanlış olmayacaktır. 1960 sonrası dönemin getirdiği "kısıtlı özgürlük" ortamı içinde "Yeşilçam dışında sinema hareketleri" görüldüğü belirtilen bildiride, bu ortamda sinemanın ticari yönünün dışında, "sanat yönüne de vurgu yapan" çalışmaların ortaya çıktığı (*Yeni Sinema*cıların "olumlu çabalar" olarak gördüğü); TSD, Türk Film Arşivi, Robert Kolej Sinema Kulübü'nün düzenlediği Hisar Kısa Film Yarışmaları ve *Genç Sinema*cıların çıkışının bu çalışmaların en önemlileri olduğu vurgulandıktan sonra, bu kuruluşlardan Türk Film Arşivi'nin, "emperyalizm ve Türkiye'deki egemen sınıfların yararına çalışan bir sinema" olan Yeşilçam'dan bağımsız olmadığı belirtilir. Bildiriye göre, Yeşilçam filmlerinin düşük niteliği, bu güçleri "daha iyi bir sinema" aramaya zorlamış ve "sanatsal yönü ağır basan" filmler ortaya çıkarılması için teşvik edici olmuştur; çünkü bu sanatsal yönü ağır basan filmlerden ikili bir yarar beklenmiştir: Bir yandan filmlerin kitleler üzerindeki etkisinin artması, diğer yandan da devrimci çıkışlar yapmak isteyenlerin önüne "sanat sineması"nın çıkarılıp, "devrim için sinema" düşüncesinin engellenmesi. Bunun için de "emperyalist güçler ve onun işbirlikçileri", bu tür bir sanat anlayışından yola çıkan yönetmenlerin çeşitli kuruluşlarda yetiştirilmesi ve yarışmalar aracılığıyla da "kaliteli" film yaptırma çabasına girmişlerdir (Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1970, s. 12-14). Dergide yayınlanan bir başka yazıda ise sanat filmi, "salt sinema dışında bir amaç taşımayan" bir tür olarak tanımlanır (Barokas, 1969a, s. 25). Yazar sanat sinemasını şöyle tarif eder:

> Sanat Filmi: Deneysel film olarak da adlandırılır. Bencil bir doyumun ürünüdür salt kişisel duyguların oluşturduğu, çoğu kez seyirci ile saygısızca alay eder. Ancak seyirciyi alışagelmiş kentsoylu duygulardan sıyrılabildiği oranda yapıcı bir etkiye ulaşabilecektir ki bu da dolaylı ve çoğu zaman gereksiz. Tecimsel sinemanın gelişi güzel el atabileceği bir teknik bulgular yığınını oluşturmak belki de tek yararı (Barokas, 1969b, s. 9-10).

Bütün bunlara bakıldığında sinemayı var olan yapının dışında, yeni bir tarzla yapma çabasını ileri sürenlerin bu dönemde genellikle "sanat sineması"nı olumsuz gördükleri aşikardır; üstelik sinemaya farklı kutuplardan bakanların bu noktada şaşırtıcı bir benzerliği vardır. Gerek TSD ve *Yeni Sinema* gibi Avrupa sanat sinemasına dergi sayfalarında fazlasıyla yer veren yaklaşım, gerekse de *Genç Sinema* gibi kültür emperyalizmi çerçevesinde daha radikal tavır takınanlar olsun, sanat sinemasının yerli örneklerine tıpkı Türk Film Arşivi gibi olumlu bakmamaktadır. Üstelik toplumsal içeriği dışarıda bıraktıkları oranda da bu filmler "kültür emperyalizmi"nin taşıyıcısı olarak ele alınmaktadır. Bu dönemde sanat sineması daha çok taşıdığı içerik üzerinden ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Bu nedenle de dergilerde Godard, Buñuel, Antonioni gibi pek çok yönetmenin filmleriyle ilgili birçok yazı yayınlanmasına, Avrupa'daki yeni dalgalar, filmler ve yönetmenler üzerine değerlendirme ve incelemeler yer almasına rağmen, bu filmlerin anlatı yapıları ve yerli filmlerin anlatı yapıları arasında bir karşılaştırmanın olmaması, yerli sanat sineması örneklerinde vazgeçilmez gördükleri toplumsal içeriğin eksikliğinden (*Sevmek Seni*, *Sevmek Zamanı* gibi filmler) kaynaklı gibidir. Modernizmin temel özelliği olarak anlatımda benimsenen yol bu dönemin söyleminde kendisine yer bulmamıştır. Bu söylemin temel bakış açısı, Yeşilçam'ın aktardığı içeriği aktarmayan bir sinemadır; ancak bu sinemanın anlatım dili, hikâyesini hangi anlatısal araçları ve stratejileri kullanarak anlattığı üzerinde durulmaz. Anlatı kalıplarının kırıldığı, yeni temaların öne çıktığı, kişisel bir anlatıma yönelen filmlerin çoğunlukla "biçimcilikle", "şekil denemesi" olmakla suçlanması, hatta *Genç sinema*cıların dilinde olduğu gibi emperyalizmin doğrudan taşıyıcısı gibi görülmesi, modernist bir anlatı olarak ortaya çıkan yeni bir anlatı kalıbından duyulan endişeden çok, bu yaklaşımların olmazsa olmaz olarak gördükleri toplumsal içeriğin yokluğuyla ilişkilidir. Bu dönemde "kişisel anlatım" bile "piyasa değerlerine yakalanmama" (Çapan, 1966, s. 24) anlamında, daha çok endüstri ile ilişkili olarak ele alınmakta, anlatı yapısına, yönetmenin anlatım tarzına ve yerleşik sinema dilinin dışında farklı bir eğilim taşıyıp taşımadığına bakılmamaktadır.

Modernizm, bütün bu bakış açılarından, tuhaf bir şekilde bütün yenilik talebine rağmen "mahalli" (Tansuğ, 1966, s. 33) olana hapsedilmiş

olarak ortaya çıkar. Bu yanıyla da bir hareketsizlik hali olarak, değişime yol açabilecek biçemsel yeniliklere kapı aralayacak denemeleri paranteze almış gibidir. Bu düşüncenin altında yatan ise, daha çok biçemsel değişimi yaratacak olan farklılığın yerli sinemanın temel eksikliği olarak görülen "ulusal" özü yerinden edeceği endişesidir. Gelenekçilerin "Batılı" olmakla suçladığı, bunun karşısında modernistlerin hem ulusal hem Batılı bir yan taşımasını istediği biçem, dışarıda bırakılmaya çalışıldığı oranda bir yandan da yerli sinemanın olduğu gibi sürmesine yol açmıştır. Bu ortak endişe; değişim isteğinin de, muhafaza etmenin de aynı hareketsizliğe yol açmasına vesile olmuştur. Bozulmasından endişe edilen saf "ulusal" öz, bir yandan değişim talebiyle korunmaya çalışılmış diğer yandan da muhafaza edilmek suretiyle yerleşik hale getirilmeye uğraşılmıştır. Her iki talep de sonuç olarak toplumsal olanın kaybının, biçemsel olanı hâkim kılacağı endişesiyle birleşerek mevcut halin durağan bir yapı kazanmasına yol açmıştır. Ulusal özün korunması bir yandan da modernist olmaya çalışan sanat karşısında kırılması sert bir kabuk olarak, biçemsel yeniliklerin üstünü örtmüş, biçem içerikle bütünlüğü olan ve onu aktaran bir araç olarak değil; daha çok ulusal özü ele geçirecek ve yok oluşuna yol açacak kurtulunması imkansız bir cendere olarak görülmüştür. Bu korku bir yandan da sanatın özerkliğine karşı duyulan belirsiz endişeyle birleşmiş, bu özerkliğin ulusal ve "mahalli" olan her şeyi bozacağı endişesini hâkim kılmıştır. Hem gelenekçilerin hem de modernistlerin metinlerinde "yabancılaşmaya" çokça vurgu yapılması, her iki grubun da bu temel endişesiyle ilgilidir. Bir taraf sadece yerel olmaya çalışırken, diğer taraf önce yerel sonra evrensel olmaya çabalar. Burada iki tür Türk sineması biçimlenmiştir. Bir yandan "duyuş ve heyecanlara, iç dünyalara açılan bir pencere" (Refiğ, 1971, s. 10) olarak, yerel ama sadece bize ait; yabancı olmayan, geleneksel sanatlardan temellenen, tanıdık, bildik ama sinemayı modernize etmeye çalışanlar tarafından kabul görmeyen bir Türk sineması; diğer yandan ise yerel, ama sadece "bize" ait duyuş ve düşünüşe yer vermeyen, başkasına ait bakışı da taşıyan; ancak bunu ulusal özü kaybettirecek bir miktara ulaşması istemeyen ve gelenekçiler tarafından kabul görmeyen bir Türk sineması söz konusudur. Her iki bakış açısı da, Umut Tümay Arslan'ın Türk sinemasına dair yargıların ikircikliği olarak belirttiği ve kendi imgemizle ilgili karar verilemezliği içinde taşıdığını

söylediği iki yargıyla birlikte düşünüldüğünde daha anlaşır bir hale gelir: "Sanatsal yetersizliği, estetik ve fikri eksikliği, gecikmişliğiyle boğucu, utandırıcı ve öteki'nin bakışından bir türlü kabul görmeyen Türk sineması ve Batılı kalıplara direnciyle, bir türlü evrenselleştirilemeyen bize ait sıcaklığı ve sevecenliğiyle kucaklanan Türk sineması." Arslan'a göre, ilkinde boğucu eksiklik duygusu, ikincisinde yerini bu eksikliğin bize ait fazlalık olarak algılanmasına bırakacaktır (Arslan, 2010, s. 271). Modernistler sinemanın eksikliği üzerinden ona bir kimlik biçmeye çalışırken, gelenekçiler onun "özü"ne fazlalık olarak gördükleri şeyi dışarıda bırakmaya çalışarak bir kimlik oluşturmaya çalışırlar; sonuç her iki halde de beyhude bir ulusal bütünlük arayışıdır. John Hill'in ulusal kültür kavramı ve ulusal kimlikleri inşa edenlerin izlediği yollar açısından üç ana sonuç olarak tarif ettiği özellikler burada başka bir açıdan işlerliktedir. Hill'e göre:

> [...] Ulusal kültür kavramı ve ulusal kimlikleri inşa edenlerin izlediği yollar açısından üç ana sonuç doğar: Birincisi, ulusal kimliklerin sabit ve hatta "yeniden keşfedilmeye" bağlı oldukları anlaşılmalıdır. İkincisi, tümüyle "saf" ve izole edilmiş oldukları kabul edilemez, aksine dış kültürel etkiler ve kimliklerle karşılıklı etkileşim halindedirler. Üçüncü sonuç ise kuşkuya yer bırakmayacak şekilde standardize edildikleri ya da "ulus" içinde yer alan farklı sosyal grupların bilinçsiz ifadeleri olduklarının düşünülmemesi gerektiğidir; aslında ulusal kimlikler, mevcut potansiyel, mücadele ve meydan okuma alanları olarak değerlendirilmelidir. Dahası ulusal kimlikler ayrıcalıklı bir özdeşleşme biçiminden ziyade diğer kimliklerle içiçe geçmiş (ve farklı sosyal gruplar ve bireyler için önem derecelerine göre değişebilecek) bir özdeşleşme biçimi sunarlar (Hill, 2001, s. 32-33).

Gelenekçilerin de modernistlerin de söyleminde bu üç yaklaşımın izleri rahatlıkla görülebilir. İlk olarak, bu söylemde ulusal kimliğin ve bunun paralelinde ulusal sinemasal kimliğin sabit olmadığı ve hatta "yeniden keşfedilmeye" bağlı olduğu –modernistlerin bakış açısında bu "yeniden keşfetme"ye ilişkin bir beklenti olmasına rağmen– gözden kaçırılmaktadır. İkinci olarak ise, bu söylemde bu kimliğin saf ve izole edilebileceğine dair bir inanç vardır; başka kimliklerin ve kültürel etkilerin dışarıda bırakılabileceği, karşılıklı etkileşimin ortadan kaldırılabileceği ve "saf" bir kimlik olarak korunabileceğine inanılır. Son olarak, her iki yaklaşım da ileri sür-

dükleri kimlik temsilini standart hale getirme, belirleyici bir konuma yerleştirme uğraşındadır. Bu uğraşın altında yatan da, hem ulusal bir kimlik hem de ulusal bir sinemasal kimlik oluşturma çabasının bir mücadele alanı olarak kavranıp, değişimin bu çabanın bir parçası olduğunun kabulü yerine, bu durumu sabitliğe yönelik bir özdeşlik mekanizması içinde tutma düşüncesi olmuştur.

1960'larda toplumsal üzerine yapılan bu vurgunun aksine sanat sineması örneği olarak ortaya çıkan filmlere bakıldığında daha çok Halit Refiğ'in tanımladığı özelliklere sahip filmlerin bu kategoriye dahil edildiği görülmektedir. *Denize İnen Sokak*, *Aşka Susayanlar*, *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*, *Yasak Sokaklar*, *Sevmek Seni*, *Bozuk Düzen*, *Güzel Bir Gün İçin, Sevmek Zamanı*[18] gibi filmlerin birçoğu toplumsal içeriklerinin zayıflığı üzerinden eleştirilmişlerdir. Bunda dönemin temel belirleyici eğiliminin *toplumsal gerçekçilik* olmasının da büyük bir etkisi vardır. *Toplumsal gerçekçiliğin* genç yönetmen kuşağının yeni anlatım olanaklarıyla sinemaya dahil olması, Batılı estetik ölçütleri yakalama çabasında olan arayışları Yeşilçam sineması içerisinde ortaya çıkan ilk kırılma olarak ele alınabilir. 1960 sonrasında yapılan filmlerde dramatik gerilimin "modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler" (Abisel, 1994, s. 86) üzerine kurulması, yeni sinemasal dilin ve kimliğin de modernlik/geleneksellik ekseni üzerinden inşa edilmeye çalışılmasına yol açar. Bu yeni sinemasal kimlik *toplumsal gerçekçiliğin* hem yeni bir gerçekliğini hem de yeni bir temsil tarzının yeni sinemasal kodlarla ifadesini içermektedir. Bu dilin politik tartışmaların ve politik mücadelenin yoğun olduğu bir ortamda ortaya çıktığını da unutmamak gerekmektedir; bu nedenle bu sinemasal dilin biçimlenmesinde bir mesajı ifade etmek önemli ögelerden biri olmuştur. Aslı Daldal, "Türk toplumsal gerçekçiliği, [...] 1960 öncesinde sesini duyuramamış birçok modernist tema ve arayışın da eklektik bir birlikteliğidir" demektedir (2005, s. 60). Daldal'a göre, bu yaklaşım içerisinde bir yandan Marx'tan esinlenen *toplumsal gerçekçi* eğilimi bir yandan da toplumsal yabancılaşma ve insanın metafizik yalnızlığını irdeleyen mo-

[18] *Sevmek Zamanı* filminin eleştirel alımlanması üzerine yapılmış bir çalışma için bkz. (Yıldırım, 2014, s. 352-371). Metin Erksan'ın film üzerine yazısı için bkz. (Erksan, 1966).

dernist bireysel sinema denemelerini yan yana görmek mümkündür.[19] Bu yaklaşım içerisinde "toplumsal dayanışma ve olumlu tipleri" vurgulayan sosyalist gerçekçi Ertem Göreç ve Vedat Türkali'ye karşın, Halit Refiğ, "insani değerlerin yozlaşmış endüstri toplumunda nasıl kaybolduğunun altını trajik bir tonda çizerken", Metin Erksan bir yandan "sınıf bilinci yüksek bir şehir gerçekçiliği"ne, "insanın yalnızlığı"na ve "kötü doğası"na dikkat çeker, diğer yandan da hikâyelerini açıkça modernizmin "uyumsuzluk", "kaos", "sürekli savaş" kavramları etrafında anlatır (2005, s. 60). Daldal'a göre Erksan Batılı sanatçılardan farklı olarak bu "boşlukta olma" durumunu ve "kaotik" varoluşu toplumsal sebeplerden koparark mutlaklaştırmaz (s. 61). Modernizmin ilk görünür hali olan bu temalar ve içerik bir süre sonra başka tema ve içeriklere eşlik eden, dönemin toplumsal olarak tarif ettiği "içerikten" uzaklaşarak yeni bir yöne kayar, üstelik biçimsel olarak da farklılık taşıyan, alışılmadık bir görselliğe ve anlatı düzenine sahiptir bu yön. Kovács'ın yeni gerçekçiliğin modernizme başlıca katkılarından biri olarak belirttiği "anlatının arka planı ile ön planı arasındaki hiyerarşik ilişkiyi ortadan kaldırması" ve böylece "anlatı yapısını gevşetmesi"ne (2010, s. 267) yönelik belirlemesi belki de bu dönemdeki sanat sineması örnekleri için ileri sürülebilecek bir özelliktir. Gerek *Yalnızlar Rıhtımı*, gerekse de *Denize İnen Sokak*, *Sevmek Seni*, *Sevmek Zamanı* gibi filmlerde arka planla ön plan arasındaki hiyerarşik ilişki minimum düzeye indirilmiş, buna bağlı olarak da anlatı yapısı gevşek bir nitelik kazanmıştır. Özellikle *Sevmek Seni*'nin toplumsal olanı geçmişin perdesi ardına gizleyen yapısı içerisinde ön plan tamamen belirsizleştirilmiştir. *Sevmek Zamanı*'nda ise ön planla arka plan arasındaki ilişki melankolik bir biçemle perdelenmiştir. Gerçekliğe dair belirgin bir duygunun kaybolmaya başlaması bu filmleri, güçlü sosyolojik ve ekonomik gerçekleri vurgulayarak temsili olanaklı kılan filmlerden (özellikle *toplumsal gerçekçi* filmlerden) ayıran bir özellik olarak öne çıkmaya başlamıştır. Bu da yönetmenlere önceden tanımlanmış, var

[19] Aslı Daldal akımın merkezinde şu filmlerin olduğunu söyler: Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964); Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Harem'de Dört Kadın* (1964); Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965); Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) (Daldal, 2005. s. 60).

olan belirli bir gerçekliği temsil etmenin dışında yeni olanaklar sağlamıştır. Bu yönetmenler için temsil artık yönetmenin imgelemiyle ya da ideolojik bakışıyla ilişkili, referansları metin içerisinde gerçeklik kazanan bir biçim almaya başlamıştır. Bu bakış özellikle *Sevmek Zamanı*'nda belirgin bir nitelik kazanmıştır. Temsil edilenle – gerçek ilişkisinin, bir özdeşlik mantığı üzerinden kurulduğu anlatı, temsilin gerçekliğini sorgulayan bu tavrıyla modernist üslubun örneklerinden biri olarak görülebilir.

İlk örneği Atilla Tokatlı'nın *Denize İnen Sokak* filmi olan bu eğilim beraberinde bir şaşkınlık ve *kararsızlığı* da getirir. Bu şaşkınlık ve *kararsızlık* hem endüstri hem de izleyici nezdinde gerçekleşir. Aydın Arakon'un *Ölüm Film Çekiyor* (1961) adlı filmi ise öyküsünü film çekim süreci içerisine yerleştirerek Türkiye sinemasında *kendine gönderme yapma*nın (self-reflexivtiy) sınırlı bir örneğini ortaya koyar. *Aşka Susayanlar*'da Feyzi Tuna, aynı kadına aşık olan iki arkadaşın hikâyesini klasik anlatı kalıplarına sadık kalarak; ancak erkek karakterlerden Ekrem (Ekrem Bora) üzerine yoğunlaşarak anlatır. Giovanni Scognamillo'nun "yaşamın ölü zamanları değerlendirilir" (1998, s. 298) dediği filmde Tuna, dönemin sinemasının öykü anlatımında pek başvurmadığı, hatta kendisinin anlatısal bir araç olarak sinemanın doğasına aykırı bulduğu ölü zamanları fazlasıyla kullanır.[20] *Sevmek Seni*'de ise tamamen kendilerini bırakmış karakterlerin, varoluşsal gelgitleri aracılığıyla, anlatının ileriye taşınması için hiçbir motivasyonu olmayan, varoluşsal amaçları da film içerisinde sürekli çelişkili bir hal alan kadın ve erkek karakterlerin modern hayat karşısında içine düştükleri çelişkili ve kararsız hal anlatılır. *Sevmek Seni*'de dönemin sanat sinemasına yakın diğer filmleri gibi toplumsal olanı anlatının gerisine çekerek, karakterlerin baskısını hissettikleri toplumsal olana ilişkin sorunları doğrudan metnin içine taşımak yerine, bu durumun karakterlerin psikolojik durumları üzerine yaptığı etkiyi göstererek, onları içine düştükleri ve kontrol etmekte zorlandıkları, kendi kişisel algıları üzerinden kurdukları soyut bir dünya tasavvuru ile temsil eder. Bu temsili de genellikle, durağan bir görsel üslupla ve nedensellik ilişkisinin zayıfladığı bir anlatı yapısı aracılığıyla kurmaktan

[20] Feyzi Tuna bu konuda şunları söylemektedir: "Hiçbir şeyin olmadığı anlar. Anlamlı bulmuşum. Daha sonra, daha profesyonel olunca, *Aşka Susayanlar*'ın ticari başarısızlığı sebebiyle, bu hiçbir şey olmayan anları olabildiği kadar aza indirmeye çalıştım filmlerimde" (Balcı, 2014, s. 61).

yanadır. *Sevmek Seni* anlatı ve karakter kuruluşu söz konusu olduğunda, *Denize İnen Sokak*'la birlikte Türkiye sinemasında sanat sinemasının ilk belirgin örneği sayılabilir. Bu dönemin *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'yle birlikte en ayrıksı iki filminden biri olan *Sevmek Zamanı* ise, gerçek ve temsil edilen arasındaki ilişkiyi geleneksel kökleri olan bir aşk hikâyesi içerisine yerleştirerek anlatır. Temsili geleneksel olanla gerçeği ise modernist olanla bitiştirerek, anlatısını bu ikisi arasında bir özdeşlik üzerine kuran film, modernist niteliklerini bu özdeşliğin geleneksel yanını öne çıkararak baskılar.

a. Kararsızlık Estetiği: *Denize İnen Sokak*

Türkiye sinemasının sadece iki film çekmiş yönetmenlerinden biri olan Atilla Tokatlı'nın Fransa'da *L'Institut des hautes études cinématographiques*'te (IDHEC) eğitim görürken tanıştığı Selçuk Bakkalbaşı'nın Fransızca yayınlanan bir romanından uyarladığı film (Sekmeç, 2012, s. 61), hem anlatımıyla hem de görsel düzeniyle dönemin sinematografisine uymayan "piyasa dışı" (Özön, 1968, 145) bir film olarak görülmüştür.[21] Asaf Çiyiltepe, *Vatan* gazetesindeki yazısında "genç yönetmen Atilla Tokatlı'nın ilk filmi anlayış bakımından çok önemli" diyerek değerlendirdiği film için "başarılı" diyemeyeceğini ancak "korkusuzca attığı adım"ın önemli olduğunu belirtir (Çiyiltepe, 1960). Çiyiltepe'nin yazısında asıl ilgi çekici olansa, teknik elemanların yönetmene yardımcı olmadığının altını çizerek, bu durumda "yerli deneyle, bilginin çatışması"nı görmesi ve teknik ekibin Tokatlı'yı "belki de anlamadığını" söyleyerek aslında yerli sinema anlayışının alışık olmadığı bir tarza sahip olan filmle; *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı* arasındaki karşıtlığa dikkat çekmesidir. Bu temsil tarzı ile film arasındaki uyumsuzluk çekim aşamasında başlayarak filmi ve onun algılanma biçimini de etkilemiştir. Bu uyumsuzluğun bir başka boyutu ise, bildiklerinin dışında bir çalışma ve film oluşturma sürecine dahil olan yerli sinemacılarla, aldığı eğitim sonucunda farklı bir biçemle film yapmayı düşünen yönetmen arasındaki farklılıktır. Sezer Tansuğ'un "mahalli ifade", "mahalli duyarlılık" (1966, s. 33) dediği şeyle "mahalli olmayan" arasındaki kapanmaz uyumsuzluk burada da işlerlikte gibi görünür. Yerli sinema-

[21] Filmin hazırlık ve çekim süreciyle ilgili geniş bilgi için bkz. (Sekmeç, 2012, s. 61-65).

nın bu uyumsuzluğu gidermek konusundaki direnişi, bu tür filmlerin daha sonra da karşılaşacağı temel sorunlardan biridir ve çoğunlukla da "farklı olanı" kendi bünyesine alıp eritmek, bunu yapamadığı durumlarda da bir dışlama mekanizmasını işleterek alanın dışında bırakmaya çalışmak olmuştur. Yerli sinemanın bu her türlü farklılığı kendi bünyesine dahil etme, onu standartlaştırma çabası sanat sineması söz konusu olduğunda ortaya çıkan temel uzlaşmazlığı da temsil etmektedir.[22] Karlovy Vary ve Locarno festivallerinde yarışan, Locarno'dan "Şeref Diploması" alan ve Venedik Film Festivali'nde yarışma dışı özel gösterimi yapılan film, Türkiye'de ise Türk Filmleri Yarışması'na[23] ve Fuar Filmleri Yarışması'na[24] katılmıştır. İlk festivalden jüri özel ödülü, ikincisinden ise en başarılı filmin yanı sıra, en başarılı senarist ve erkek oyuncu ödüllerini almıştır (Şener, 1972, s. 24). Sanat sineması örneği olarak bu filmin Yeşilçam sinemasının hâkim olduğu bir ortamda ödül almış olması ilginçtir. Filme eleştirmenlerin verdiği tepkiler de bunu doğrulamaktadır. Tuncan Okan (1960) Ulvi Uraz'ın canlandırdığı Ali karakteri için "aylak, yarı-entelektüel tipinin ümitsiz feryadından başka bir şey olmasa gerektir", "Osmanlı artığı, garip burjuva" gibi nitelemelerle filmin perdeye taşıdığı Ali'nin yaşam tarzı üzerinden bir eleştirel söylem geliştirerek, bu tipin "yadırgandığı"nı belirtmekte, bunun da senaryoda-

[22] Film üzerine yazılan yazılarda vurgulanmadan geçilmeyen bir nokta da filmin gösterimi sırasında izleyicilerin filmin yarısında çıkmaları ve filmi yuhalamaları konusudur (Sadoul, 1960). Çiyiltepe filmi yuhalayanları, "kötü Amerikan ve yerli filmlerin örümcek tutturduğu kafalara bunun için gücenmemek" gerektiğini de eklemeyi unutmaz ve "Bundan yirmi belki de çok sene sonra Türk sinemasını inceleyecek herhangi bir aydının 1960 yılında tek başına kalmaya mahkum bu iyi niyet çabasını görmeden, incelemeden edemeyeceğine inanmaktayım şimdi" der (Çiyiltepe, 1960).

[23] Yarışmanın jüri üyeleri şu isimlerden oluşmaktaydı: Burhan Arpad, Baha Gelenbevi, Zeki Faik İzer, Orhan Hançerlioğlu, Semih Tuğrul, Asude Zeybekoğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Haldun Taner, Lütfi Ö. Akad, Vedat Ar, Nijat Özön (Özön davetiyesi kendisine ulaşmadığı için jüri çalışmalarına katılmamıştır) (Şener, 1972, s. 21).

[24] Tartışmalı geçen festival sırasında jürinin "seyredilen filmlerin içinde Türk film ortamını bulan bir film" olmadığı yönündeki açıklamasına rağmen *Denize İnen Sokak* birinci seçilmiştir. Yedi jüri üyesinden altısının oyunu alan filme, oy vermeyen tek üye ise, filmde "teatral bir yan olmadığı"nı söyleyen Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncu ve yönetmeni Ziya Demirel olmuştur (Şener, 1972, s. 23-24)..

ki "saklı" düşüncelerin belirmesine engel olduğunu vurgulamaktadır. Bu durumun ortaya çıkmasına yol açan şeyinse, söylemek istediklerini toparlayamayan yönetmenin "kararsızlığı" olduğunu vurgulayan Okan, bütün bunların "çelişkilere" ve "sorulara" yol açtığını söylemekte, filmin anlatı yapısının öyküsünü neden-sonuç ilişkisini net bir biçimde kurmadan anlatmasını bir eksiklik olarak görmektedir. Okan için filmin hikâyesi "Türk sinemasının alışılmış ölçüleri"yle bile "ilkel sayılabilecek bir mizansenle" perdeye nakledilmiştir ve bu nedenle de "başarısızlığa mahkum" olmuştur (Okan, 1960). Filmin anlatı yapısının yerli sinemanın ölçülerinin dışına çıkmış olması; nedensel ilişkileri gevşek bir biçimde kurması, net bağlantılar yerine imalara yer vermesi, film endüstrisinin beklentisinin dışında, izleyiciyi bir özdeşleşme mekanizmasına dahil etmemesi, ölü zamanlara, eylemin minimum düzeye indirildiği bir yapıya yer vermesi gibi düşünceler filme ilişkin eleştirileri yönlendiren temel düşünce olmuştur. Bu düşünceler aslında hâkim yerli sinema anlayışı ile yeni ortaya çıkan ve özellikleriyle bu anlayışa karşıt bir kutupta yer alma potansiyeli taşıyan bir bakış arasındaki çatışmanın yeniden ortaya çıkmasıdır. *Kamelyalı Kadın* tartışmalarını hatırlarsak bu çatışmanın nedenleri daha iyi anlaşılabilir. Yerli sinemanın alışık olduğu olay temelli hikâye anlatma biçiminin yerine olayın dramatik geriliminin azaltıldığı ve daha çok içsel çatışmaya önem veren ve bu çatışmayı karakterin çevreyle olan ilişkisinin önemini azaltarak gerçekleştiren film, sinematografisinde de benzer bir yönelim taşımaktadır. Filmin başında çocuğun koşma sahnesinde yapılan ters kesme bile yerli izleyici için değişiklik anlamına gelmektedir. Filmin devamlılık konusunda takındığı tavır da benzer biçimde net ilişkiler kurmaktan kaçınan, bunun yerine imalara ve belirsiz bağlantılara izleyiciyi zorlayan bir yan taşımaktadır. Ali'nin yaşadığı boğulma tehlikesinin ihtihar mı yoksa bir kaza mı olduğunun belirsiz bırakılmış olması bunun en iyi örneğidir.

"Dramatizasyon"dan olabildiğince uzak olan anlatım biçimine sahip filmin "usta işi" sayılamayacağını ama "garip bir tadı, bir çekiciliği" olduğunu belirten George Sadoul, filmin "sansür bir yana bırakılırsa, "tam bir bağımsızlık içinde" gerçekleştirildiğini söyler (1960, s. 20). Elli yaşlarında, nedeni belirsiz bir iç sıkıntısından mustarip, annesini kaybetmiş Ali, günlerini avare bir biçimde, bahçesindeki güllerle ve rakı kadehleriyle

geçirmektedir. Çevresi ise Ali'yi hayatını yoluna koyacak bir evliliğe sürükleme peşindedir; üstelik etrafındaki hiçbir şeye tepki vermeyen ve direnmeyen, hayatı akışına bırakmış olan Ali de buna itiraz etmez, evlenir; ilk günden karısıyla arasında soğuk bir ilişki başlar. Karısının; avare hallerine, çalışmamasına karşı gösterdiği tepkiye bile ancak yalan söyleyerek karşı koyar; işi olmadığı halde sabahları işe gidiyorum diye çıkar, akşama kadar dolaşır, sonra da eve döner. Tekdüze bir hayatı vardır Ali'nin, onun bu rutin hayatını; güllerden sonra ilgi gösterdiği, hayatındaki önemli tek şey olan el yazması kitaplarına ihtiyaç duyan, sanat tarihi konusunda doktora yapan Sevgi'nin gelmesi bozar. El yazması kitaplar Ali'nin savunduğu ve bir şey olmasından endişe duyduğu tek nesnedir. Karısının kitaplar hakkında söylediği şeylere, "kitaplarımı kötülemeyin, üzersiniz beni. Onlar rahmetli babamdan kalan en kıymetli şeyler" diyerek filmdeki nadir tepkilerden birini verir. Sevgi'yle olan ilişkisi Ali'yi biraz canlandırsa da onun gidişiyle tekrar eski haline döner ve boğulma tehlikesi geçirir, hayatla ilişkisi o kadar zayıftır ki kendisini kurtaranlara teşekkür bile etmeden giden Ali, güllerini bir bir parçalar ve karanlıkta gözden kaybolur. Sadoul'a göre *Denize İnen Sokak* "hiçliğe gidenlerin ya denizde boğulması ya da intiharıdır." Filmi olaydan çok "karakter" üzerine temellenmiş, "geleneksel Yeşilçam anlatısının dışında bir yapı içeren bir deneme olarak" değerlendiren Sivas, filmin karakterin psikolojisini ve iç dünyasını ön plana çıkardığını belirtir (2007, s. 92). Olay örgüsü ve bu yanıyla olayın dramatik geriliminin azaltılmış olması, uzun planlar eşliğinde, karakterlerin yalnızlığını pekiştiren "dış seslere" yer veren anlatımı filmi dönemin hâkim anlayışından ayırmakta, onu sanat sinemasının ilk örneklerinden biri olarak değerlendirmemize olanak tanımaktadır.[25] Filmin dönemin bazı *toplumsal gerçekçi* filmlerinin

[25] Bu dönemdeki filmlerde dış ses kullanımının yaygın olduğu görülmektedir. Dış ses kullanımı pek çok filmde filmin devamlılık kurgusunu bozmayacak bir yapıyla ele alınmış olmasına rağmen, anlatıyı öznelleştirme konusunda önemli bir işlevi de yerine getirmektedir. Anlatının geçmişle bağının kurulması, filmin film öncesi öyküsünün anlaşılması için izleyiciye enformasyonu sağlayan bu ses, çoğunlukla filmsel dünyanın bir parçası olan *intra-diegetic* biçimde kullanılmıştır. Bu filmlerde sesin *intra-diegetic* kullanımında önemli olan ve onu öznel hale getiren ise, diğer karakterlerin duymadığı, karakterin zihninden geçenleri izleyiciye aktarmak için kullanımıdır. Sahneye ait gerçek bir alandan gelmeyen bu ses kullanımı anlatının öznelleşmesi noktasında ilk başvurulan yöntem olmuştur. *Kanun Namına*,

bile içine düşmekten kurtulamadıkları melodram kalıplarına uzaklığı da, bu özelliklerin bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Filmin gösterime gireceğini haber veren ilanda her ne kadar "aşk, heyecan dolu yerli film" ("Denize İnen Sokak İlanı", 1960, s. 5) ibaresi yer alsa da film bu niteliğinden bir hayli uzak bir karakter taşımaktadır. Filmin her şeye yabancılaşmış karakterinin içinde bulunduğu hiçlik durumunun hiçbir temeli yok gibidir, Ali'yi bu duruma düşüren herhangi bir nedenin izleri filmde yer almaz. Bu duruma yol açabilecek suçluluk duygusu, ahlaki ya da rasyonel bir neden görünmez, her şey kendiliğinden olmuş gibi, hiçbir dramatik gereksinim belirtisi taşımaz. Bu durum dramatik gerilimin zirveye ulaştığı noktayı dahi belirsizleştirerek daha da güçlendirilir, klasik sinemanın dramatik gerilimi belirginleştiren doruk noktasını filmin temel geriliminin çözüm anı olarak kurmasına karşın, filmin bu gerilim noktasını belirsizleştirip, önemsizmiş gibi geçiştirmesi, filmin bütün yapısıyla uyum içerisindedir. Bu yolla film dramatik yapıyı tersine çevirir ve önemsizleştirir, ki bu da yerleşik sinema anlayışının –hem izleyici hem de sinema alanındaki aktörler tarafından– bu dönem itibariyle kabul edebileceği bir yaklaşım değildir.[26]

Denize İnen Sokak, *Mor Defter* (O. Nuri Ergün, 1965), *Aşka Susayanlar* gibi filmlerin yanı sıra *Aaaah... Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966) filminde de sesin bu anlamda kullanımı görülür. Özellikle *Aaaah... Güzel İstanbul*'da filmin tamamına yayılmış olan ve filmin anlatısının temel kurucusu olan Haşmet İbriktaroğlu'nun (Sadri Alışık) dış sesi, Haşmet'in olaylara karşı verdiği tepkileri, ahlaki bakışını, ön yargılarını, isteklerini, arzularını ve korkularını dile getirmekte işlevsel bir rol üstlenmiştir. Ayrıca Haşmet'in bu sesinin çoğunlukla kameraya/izleyiciye bakarak gerçekleştirmesi de bu öznelliği biraz daha ileriye götürmüş, izleyici ile belirsiz bir ilişki kurulmasını sağlamıştır.

[26] Bu durumun bazı ipuçlarını Erdoğan Tokatlı'nın *Son Kuşlar* filmini çekerken karşılaştığı zorlukları anlatmasında bulmak mümkündür. Tokatlı kendisine yöneltilen, "*Son Kuşlar*'ı beyaz perdeye aktarırken içinde bulunduğunuz şartlar sizce yeterli miydi?" sorusuna şu yanıtı verir: "Hayır, yeterli değildi. Daha önce de söyledim. Başlangıçta çok kararsızdım. Fakat sonra kumar oynamayı kabul ettim. Çünkü bu teklif, meslek hayatımda bana yapılmış en ciddi teklifti. Bazı arkadaşlarım var, kendilerine on günde on iki kutuyla film teklif ediliyor. Göbek atarak kabul ediyorlar. Prodüktör bana piyasaya kıyasla daha düzgün imkânlar tanıyordu ama karşılığında verdiği imkânların çok üstünde, çok zor bir iş istiyordu. Kumar oynamaktan başka çare yoktu. Tek başıma kalacağımı bile bile kumar oynadım. Oynadığıma memnunum. Kazandım çünkü. Şartların neden kötü olduğuna gelince, önce operatör meselesi var. Ali Uğur daha önce prodüktörün anlaştığı bir

b. Geçmişle Şimdiki Zaman Arasında: *Sevmek Seni*

Aşka Susayanlar'da Feyzi Tuna, aynı kadına aşık olan iki arkadaşın hikâyesini klasik anlatı kalıplarına sadık kalarak; ancak erkek karakterlerden Ekrem (Ekrem Bora) üzerine yoğunlaşarak; hayatı boş vermiş, beklentilerinden vazgeçmiş, kendisini, nedenini çok bilmediği bir boşluğa bırakmış, içinde bulunduğu hayattan memnun olmayan bir karakter çizerek sanat sineması karakterlerine yakın bir örnek ortaya koyar. Film anlatısını daha en başından bu gerilim üzerine kuracağını Ekrem'in dış sesiyle izleyiciye sunar.[27] Anlatı bu dış sesle filmin başından, öznel bir anlatı kurar ve Ekrem'in hikâyesini onun bakış açısıyla izleyeceğimizi haber verir. Burada görüntü aracılığıyla hem anlatının kuruluşu ve ileriye doğru akışı sağlanırken dış ses bu giriş sekansını bitmiş bir anlatının başlangıç noktası olarak inşa eder. Ekrem "askerliğimi bitirdiğim ve İstanbul'a döndüğüm gün hiç de mutlu değildim" diyerek izleyeceğimiz anlatının geçmişte gerçekleştiğini ima eder; burada hem geçmişin anlatısı hem de filmin "şimdiki zamanı" bir arada verilmiştir. Dış ses geçmişe ait olanı aktarırken, görüntüler filmin şimdiki zamanını aktarır. *Aşka Susayanlar*'da Ekrem, içinde bulunduğu durumdan bunalmış, sıkılmıştır ve anlamsızlığını kavradığı bir hayattan kopma çabası içindedir. Filmde bu kopuş henüz bütünüyle farklı bir düşünsel boyuta taşınmış değildir; çünkü Ekrem, klasik Yeşilçam'ın kahramanlarının pek çok özelliğini taşıyan bir karakterdir; ancak bu durumu artık değiştirmek gerektiğine dair bir fikre sahiptir. Bu noktada bulduğu çözüm ise kendi

operatördü. Gerçek şu ki bütün film boyunca bana ve filme karşı son derece kötü niyetliydi. Bana karşı kötü niyetli olması önemli değil. Fakat hiç filmi düşünmedi, hep kendini düşündü. Üstelik ilk filmini çeken bir rejisöre karşı yapılabilecek ne kadar edepsizlik varsa hepsini yaptı. Bu da cabası. Sonra bazı oyuncuların rollerini sevmeyişleri (hiçbir rolü sevmiyorlar zaten). Mesela Aliye Rona'nın beni gece yarıları çalışma esnasında çaresiz bırakarak senaryoyu değiştirmeye zorlayan davranışı. Prodüktörün etrafında düğümlenen entrikalar, dedikodular, pislik atmalar. Senin anlayacağın amansız bir mücadele verdik" (Özgüç, 1965, s. 13).

[27] "Askerliğimi bitirdiğim ve İstanbul'a döndüğüm gün hiç de mutlu değildim. Baba evine girdiğimde yıllar önce bıraktığım tatsız, üzücü, aynı monoton hayata devam edeceğimi biliyordum. Abimle aynı çatı altında, bu kötü hayatı yeni baştan yaşamak, uğradığım haksızlığa tekrar boyun eğmek benim için artık imkansızdı. İşte bu düşünceler içinde hayata bir başıma atılmaya karar vermiş ve geldiğim gibi habersizce, ne abime ne yengeme görünmeden köşkü terk etmiştim."

başına bir hayata başlamaktır; fakat bu "kendi başına hayat" Ekrem için çalışmadan gezmek ve hayatını geçirmek anlamına gelmektedir, ta ki Suna (Semra Sar) ile karşılaşıncaya kadar. Suna'yla karşılaşması Ekrem'in bu "kendi başına hayat" tasavvurunun yıkılmasına neden olur; çünkü kendi başına bir hayat sürdürmek için gerekli olan maddi olanaklara sahip değildir ve bu olanağı yaratacak bir isteği de yoktur. Bu nedenle tekrar eski hayatına dönmekten seçenek görmez kalmaz. Abisinden para ister; ancak abisi para vermeyi kabul etmeyince Suna'yla birlikte köşke yerleşmekten başka çaresi kalmaz. Modernist anlatıların karakterinin belirli özelliklerini taşısa da Ekrem hâlâ tam anlamıyla bu karaktere ait nitelikleri sergilemez. Ekrem, modernist anlatıların kahramanlarının yaptığı gibi ne toplumsal olanın baskısından kendisini yalıtır; ne de bunun karşısında bir hiçliğe sürüklenip, pasif bir durumda kalarak, bir çaresizlik içerisine düşer. Karşılaştığı durum karşısında rasyonel davranışlar gösterir ve hâlâ klasik anlatı sinemasının karakterleri gibi çözüm odaklı bir eylem sergiler.

Sevmek Seni'de ise anlatının ilerlemesi için hiçbir motivasyon taşımayan, kendilerini tamamen hayatın akışına bırakmış; ancak bu varoluşsal durumları da film içerisinde sürekli çelişkili bir hal alan karakterlerin gelgitleri aracılığıyla, modern hayat karşısında içine düştükleri çelişkili ve kararsız durum anlatılır. Filmin toplumsal hayata hiçbir belirgin referans vermeden anlatısını kurması, toplumsalla ilişkili olanı gizlemesi gerçekçi temsil anlayışında bir kırılmaya da işaret eder. Bu anlamda *Sevmek Seni* anlatı ve karakter kuruluşu söz konusu olduğunda Türkiye sinemasında sanat sinemasının ilk bilinçli örneği sayılabilir. Yeşilçam kalıpları dışında sinema anlamında dönemin belirleyici temsil biçimi olan *toplumsal gerçekçi* temsil, içerik anlamında filmlere modernist bir yan kazandırmasına karşılık, yerleşik sinemasal tarzın dışında biçimsel farklılıklar ortaya çıktığı oranda da bu yenilikler karşısında muhafazakâr bir tavır takınmıştır. Bu eğilimde içeriğin biçim üzerinde mutlak bir hakimiyeti, karşı konulamaz bir egemenliği söz konusudur.

Bu değerlendirme ölçütleri karşısında farklı biçimsel özelliklerle kurulmaya çalışılan filmlere sanat olarak atfedilecek nitelikler sınırlanmış, bunlar *toplumsal gerçekçi* eğilime yakınlıkları ölçüsünde kabul edilebilir bulunmuştur. Bu bakımdan *Sevmek Seni* bu temsil anlayışından kopmanın

bir örneği olarak görülebilir. Bu filmlerde temel olarak görülen şey, gerçeğin artık bir bütünlük ifade etmemesi, karakterlerin kendilerini tanımlamalarının dışsal bir olguya referans vererek açıklamak konusunda çaresiz kalmalarıdır. Arka plan ve ön plan arasındaki ilişkinin zayıfladığı bu filmlerde dışsal gerçeklik (toplumsal, çevresel, ahlaki vb.) parçalanmış, belirli ölçülerde de çok boyutlu bir hale gelmiştir; hatta gerçeklik sadece karakterlerin sözleriyle; zihinlerinde kurdukları soyut bir yapı göstermektedir. Filmde isimlerini asla öğrenemediğimiz karakterlerden Erkek (Beklan Algan) olan, "Çaresizlik içindeyim" der, Kadın (Ayfer Feray), "Nasıl bir çaresizlik bu?" diye sorar. Erkek, "Kendimden gelen bir çaresizlik. Tutunacak hiçbir dalım yok benim. Hep boşluktayım. Ne olduğum, ne olacağım belli değil... Sanki yaşamıyorum" diye yanıt verir. Karakter kendisini her şeyin dışında, hiçbir şeyin parçası olmadığı bir dünya içerisinde tasavvur eder. Filmin anlatısı modernist romanın bilinç akışı tekniğine uygun olarak eylemin karakterlerin zihinlerinde geçenlerden ibaret olduğu bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Dışsal gerçekliğin parçalanmış olması, gerçeğin anlaşılması noktasında karakterlerin yetersiz kalmasına yol açmakta, bunun sonucunda da içine düştükleri zayıflık onları tedirginliğe sürüklemekte, karamsar, ümitsiz, bunalımın yoğun olduğu bir psikolojik dünyanın içerisine hapsetmektedir. Bu filmler toplumsal, ahlaki ve çevresel olana yabancılaşmış bireyin iç dünyasını anlatarak; bu duruma, tam anlamıyla eleştirel olmasa da, tereddütlerini dile getirdikleri bir bakış benimsemişlerdir. Bu tereddütün en önemli ögesi ise kendisini bir "kafeste" hisseden ve içinde yaşadığı duruma bir referans noktası bularak bağlanan, dünyayı ve yaşadıklarını buradan yola çıkarak anlayan bireyin yerine geçen, yaşadıklarını anlamsal bir çerçeve içerisine yerleştirmek konusunda çaresiz kalan birey kurgusudur. Birey kurgusunun bu biçimde ele alınması, bir yandan parçalanan gerçekliği sorunsal hale getirirken diğer yandan da bu gerçeklik karşısında içine düştüğü buhranlar sonucunda –edinmek konusunda tereddüt yaşadığı yeni bir kimlik ve kişiliğe yönelik– tutarlı bir tavır alamayan bireyi sorunsal biçimde ele almıştır. Erkeğin genç kızla (Selma Güneri) olan ilişkisinde söyledikleri bu tavra bir örnek olarak alınabilir: Kızın "aramıza giren o korkunç anlaşmazlığı açıklayamıyorum bir türlü" demesi karşısında, Erkek "O bizim dışımızda bir uyuşmazlıktı... Bizim dışımızdaki her şeyden bir çatışmaydı o. Ayak-

kabıdan, elbiseden, evlerden, sokaklardan, bizi kuşatan çevreden, eşyadan gelme bir ayrıklık. Yeni yeni buluyorum bu gerçeği. Aşk bizim için değil, çevremiz için imkânsız bir şey. Çevremizden kopmadıkça aşkı mutluluğa götüremeyiz. Dışımızda kalan herşeyden arınınca delice aşk başlıyor aramızda" diye yanıt verir. Kendisini sıkıştığı çerçeveden kurtarmaya çalışan ve bu durumdan memnun olmayan karakter, buradan çıkış yolu olarak da çevreye ait her şeyin dışarıda bırakıldığı, yalnızca bireysel varoluşları aracılığıyla birbirlerine tutundukları bir çerçeve aracılığıyla varoluşunu anlamlı kılmaya çalışır. Ancak bu varoluş konusunda da sürekli bir çelişki içerisindedir; "büyü birdenbire bozulur", "eski duygular", dün onu "sevindiren", "içini ısıtan" şeyler, elinin altından "kayar" hep. Bir denizde "boğuluyor", sürekli "en dibe" kadar gidiyor gibidir, "tutunmak" için neye uzansa "kopar", "erir" ellerinde. Bu dünya tasavvurunun altında aslında belki de filmin, bütün metnine yayılmış olan ve film içerisinde genç kızın arzularının kaynağı olarak ele alınabilecek geçmiş hayatla yaşanan *an* arasındaki kapanmaz boşluk vardır. Kızın "kalın perdelerin arkasında büyüdüm. Sanki dünyanın dışında, başka bir dünyada. Korkuyorum" demesi karşısında "neden" diye sorar Erkek. Kız buna, "dünyadan, güneşten, açık yerlerden. Sanki içinde yaşadığımız dünyanın çok uzaklarında kalmışım gibi geliyor bana. Hep kalabalıkta olmak istiyorum. Gürültünün, hayhuyun içinde olmak istiyorum. Ancak o zaman anlıyorum yaşadığımı" diye yanıt verir. Kızın bu söyledikleri ancak annesinin ve babasının (Giovanni Scognamillo) söyledikleriyle birlikte ele alındığında bir anlam kazanır ve nasıl bir dünya tasarımının parçası –ve karşıtı– oldukları ortaya çıkar. Baba'nın tahnit edilmiş ve kafesteki kargalar[28] aracılığıyla kurguladığı, "altıyüz senelik" bir geleneği

[28] Filmde kullanılan kargalar için *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan bir haberde şöyle denmektedir: "Filmlerde horoz, kuş, kedi, köpek, at, inek gibi hayvanlar çok görülmüştür ama daha kargalısı çevrilmemişti. Cengiz Tuncer senaryosunu yazıp rejisörlüğünü de yapacağı 'Sevmek Seni' filminde oynatmak üzere 500 lira gündelikle bir karga arıyor. Yalnız bu karganın Türkiye'nin en yaşlı kargası olması şart... Filmde ikisi ölü, üç kargayla bir sürü kuş bulunacak. İki karga tahnit edilmiş, üçüncü canlı kargayı bekliyor. Filmde 600 yıllık geçmişi olan bir aile ele alınıyor. Çok uzun ömürlü bir yaratık olan ve 200 yıldan çok yaşayan kargayı bir Osmanlı Paşası getirmiş Arabistan'dan. Kötülük sembolü karga... Güzel kuşlarsa, özgürlükleri ellerinden alınmış, kafeslerinde tutsak... Karga serbest dolaşıyor, kovuyorlar gitmiyor. Evdeki insanlar da güzel kuşlara benzer, kendilerini kapatmış-

sürdüren bir dünyadır bu. Anne'nin "biz hiç dışarı çıkmayız, yıllardan beri" ve Baba'nın "pencerelerimizi bile kapattık dünyaya, senelerdir. Dünya eski dünya değil artık..." demesi bu dünya tasarımının bileşenleridir. Anne bütün bunları bir de "bu ev bizim dünyamızdır, burada altıyüz senelik bir geleneği sürdürüyoruz" derken, baba "büyük bir sadakatle..." diyerek tamamlar sözü. Kızın ve annesiyle babasının dünya tasarımlarının karşıtlığı açıktır. Anne ile baba geleneksel, dışarıya kapalı, dışarıdaki tehlikelerden korunmak için büyük bir sadakatle geçmişe bağlıdır, bunun karşısında kız ise yeni bir hayatı, var olan hayatının içerisinde olmayan "kalabalığı" özlemektedir. Temelde geleneksel toplum ile modern toplum arasındaki bir karşıtlık olarak görülebilecek bu ikilem, filmin anlatısının temel eksenini oluşturur. Modern olan burada korku yaratan, kaçılması ve saklanılması gereken bir şey olarak ortaya çıkar. Orhan Pamuk'un Tanpınar'ın modernizmle ilişkisi üzerinden yola çıkarak söylediği ikilem burada açıkça görünür bir haldedir. Pamuk'un "edebiyatta modernizmden yalnızca geleneksel olana bir karşı çıkışı değil, genel olarak toplumun ruhundan, cemaat havasından uzaklaşmayı anlıyorum" (1995, s. 32) belirlemesi bu ikilemin altında yatan şeydir. Pamuk'a göre; "bizimki gibi bir ülkeden ya da kültürel iklimden gelen bir yaratıcı" modernizmin temel metinleriyle karşılaştığı ya da modernizmden etkilendiği, modernist olmaya başladığı zaman "hafifçe cemaat ruhundan sıyrılmaya ve bu cemaat ruhundan sıyrılmanın kendisine sağlayacağı yaratıcı özgürlüğün imkânlarından bilinçle, özgürce yararlanmaya karar verdiği zaman bir ikilemle" karşılaşmaktadır. Bu ikilem bir yandan "şeytani olmanın, cemaat ruhundan sıyrılmanın verdiği imkanlarla yaşamakta" iken, diğer yandan "kendisini yapan malzemeye, içinden geldiği kültürel iklime geri döndüğü zaman yüzünde o şeytani ışığın kalmadığını" sezmektedir (s. 44). *Sevmek Seni*'de dile getirilen bu ifadelerin altında yatan da bu cemaat-modern karşıtlığı konusundaki *kararsızlık* durumudur. Anne ve Baba'nın sözlerinde ve hayatında nostaljik bir cemaat özlemi vardır, buna karşılık genç kız ise bu hayatın dışında ne olduğunu tam anlamlandıramadığı; ancak bir erkeğin aşkı aracılığıyla ilişki kurabildiği bir hayat içindedir. Ancak bu

lar. Pencerelerden başlarını bile çıkarıp bakmıyorlar. Filmde insan hayatına etki eden, insansal olmayan ilişkiler, alışkanlıklar, gelenekler açıklanıyor" ("Kargalı Film", 1965, s. 6).

hayat konusunda da sürekli bir ikilem yaşamaktadır, ne olduğunu anlamadığı duygularını açığa çıkaran koşulların neler olduğunu bile kavramamakta, "elle tutulur bir şey değil bu, bir eziklik, bir rahatsızlık", "güvensizlik" olarak görmektedir.

Filmin anlatısının altında yatan bu tema, bir yandan biçime ilişkin sorunları gündeme getirmiş diğer yandan ise içerik konusunda kuşkular doğurmuştur. *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı*nın dışında kalarak dönemin alternatif film yapma biçimi olan *toplumsal gerçekçiliğin* toplumsala vurgu yaparak kurduğu hâkim büyük anlatının içeriği bu bakış içerisinde sorunlu hale gelmiş, içeriğin bu sorunlu hali yeni bir biçimsel ifade yolunu zorunlu kılmış gibidir; ancak bu yenilik beklentisi hâkim sinemasal tarz tarafından her iki yönü itibariyle de kabul gören bir yaklaşım olmamıştır. Modernizmin, modern dünya karşısında kendisini çaresiz hisseden bireyi, *toplumsal gerçekçiliğin* kendi dışındaki sorunlar karşısında eylemde bulunan aktif kahramanın aksine, anlamlandıramadığı olgular karşısında kendi iç dünyasına sığınmıştır. Bu figürler artık bir kahraman olmanın özelliklerini yavaş yavaş kaybeden birer karakter haline gelmiştir. *Aşka Susayanlar*'ın hâlâ eskinin özelliklerini taşıyan kahramanları –Ekrem ve Ahmet arasındaki ilişkide Ahmet hâlâ eskinin "vefakar", "kendini feda eden" kahramanına tam anlamıyla uyar– her ne kadar çelişki ve *kararsızlık* yaşayan figürler olsalar da, geçmişle bağlarını hâlâ tam olarak koparabilmiş değildir. *Sevmek Seni*'nin karakterlerinin geçmişle bağları neredeyse yok gibidir. Filmde zaman zaman bir nostalji görünür hale gelse de bütünsel bir yapı taşımaz bu duygu. *Sevmek Seni*'nin her türlü toplumsal etkiden kurtulmuş gibi duran erkek karakteri bile, kızla birlikte gittiği, tavanı yıkılmış, üstü açık İmrahor Cami'nde "Benim için eski bir dost gibidir burası. Bazen gelip saatlerce oturduğum olur burada. Sanki benim bir parçamdır bu eski yapı" demesi karşısında genç kız ona, "dindar" olduğunu bilmediğini söyler. Burada da cemaatle modern olan arasındaki karşıtlığın nostaljik bir yanı ortaya çıkar. Erkek, geçmişiyle bir bağ kurma çabasındadır, hâlâ varlığına bir köken aramakta, kendisini geçmişte bir yerlere bağlamak isteği duymaktadır. Her ne kadar yeni dış dünya karanlık bir perdenin ardında kalmış, tanınmayan bir şey olarak görünse de karakterler görmedikleri bir bağla geçmişe bağlıdırlar. Filmin son sahnesinde önce İmrahor Cami'sinin sütunları ardında, sonra

üst açıyla sütunlarla çevrili avlunun içinde gösterilen birbirlerinden farklı yönlere doğru bakan karakterler, kızın söylediği "aramızda uçsuz bucaksız bir deniz var, bir ucunda sen bir ucunda ben" sözlerinde ifadesini bulan bir uzaklık içerisindedir. Hem ikisi arasındaki uzaklığı hem de "karanlık bir perdenin ardındaki" dünyayla, "kalabalık" dünya arasındaki uzaklığı ifade eden bu sahne filmin iki dünya arasında kurduğu belirsiz karşıtlığı görselleştiren bir yapıya sahiptir. Yakın çekimlerden sonra, yine avluyu çevreleyen parmaklıkların ardında gösterilen karakterler hapsoldukları bu eski yapının ortasında içinden çıkamadıkları eski ve yeni dünyalarında öylece kalırlar. Kız yerdeyken Erkek ondan uzaklaşır, her ikisi de çerçevenin bir ucundadır artık; film, karakterlerinin çerçevenin dışına çıkmasına izin vermeden biter. Bu final sahnesi filmin *kararsız estetiğ*ini bütün ögeleriyle görselleştirir.

İçeriğin bu çelişkili ifadesi; modernizmin dış gerçeklikten ve onun temsilinden; iç gerçekliğe ve onun içsel temsiline yönelen, doğal olarak da öznelleşmek zorunda kalan anlatısını da bu paralelde değişim geçirmek zorunda bırakmıştır; çizgisel olarak ilerleyen bir zamandan, zamansal kırılmaların olduğu bir zamana ve zamanın belirsizleştirilmesine yönelen nedensel zincire dayalı olay örgüsü yapısının gevşek bir hale gelip, geriye itildiği, bakış açısının artık nesnel olan ile öznel olan arasında gidip geldiği ve bu gelgitlerin sınırlarının belirsizleştiği bir anlatıya doğru yönelişin izlerini bu filmlerde görmek mümkündür. Yukarıdaki özelliklere ek olarak, olayın etkisinin en aza indirildiği, karakterlerin anlamlı eylemlerinin fazlasıyla azaltıldığı bir yapının ortaya çıkmasını, bu filmlerde görünür olan ilk modernist öğeler olarak değerlendirmek mümkündür.

c. Baskı Altında: *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*

Türkiye sinemasının en gizemli filmlerinden biri olarak sinema tarihinde yerini almış olan *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*, çok az kişinin izlediği bir film olarak da hâlâ hem araştırmacıların hem de sinemayla ilgilenenlerin merakını cezbeden bir yere sahiptir.[29] Nijat Özön'ün 1967 sonuna

[29] *Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filmini izleme şansım olmadığı için film hakkında çok fazla bilgi sahibi değilim. Bu nedenle film hakkında söylenecekler çok sınırlı kalmaktadır. Filmin, yönetmeni Alp Zeki Heper'in vasiyeti gereği ve gösterilebilecek özelliklere sahip bir kopyasının bulunmaması nedeniyle, uzun zamandır hiçbir gösteriminin yapılmadığı bilinmektedir. MSGSÜ, Sinema Televizyon

kadar verilmiş tek önemli karar (1995b, s. 304) olduğunu belirttiği *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* hakkında Sansür Kurulu'nun verdiği yasak kararı Danıştay tarafından da onaylanarak filmin gösterimi engellenmiş, çekildiği dönemde hiçbir biçimde izleyiciyle buluşamamıştır. Bu resmi yasağın dışında, bilinen tek kopyası hâlâ MSGSÜ Sinema Televizyon Bölümü film arşivinde bu yasağın devamı sayılabilecek bir mantıkla "korunmakta"dır. Filmin bu gizemli yanına ek olarak yönetmeni Alp Zeki Heper etrafında örülen "problemli", "marjinal", "yalnız" yönetmen portresi de filme ilgiyi hep gündemde tutmuştur. 1939 yılında doğmuş olan Alp Zeki Heper Galatasaray Lisesi'nde okuduktan sonra 1959 yılında evlenerek hukuk eğitimi için İsviçre'ye gitmiş, ancak eğitimini yarıda bırakarak Paris'e yerleşmiş ve burada IDHEC'e devam etmiştir. Lise yıllarında tiyatro ve resimle ilgilenen Heper, burada okulun verdiği birincilik ödüllerini de aldığı *Bir Kadın* ve *Şafak* adıyla iki kısa film yapmıştır. 1962 yılında Lütfi Ömer Akad'a *Üç Tekerlekli Bisiklet* filminde Tunç Başaran'la birlikte reji asistanlığı yapan Heper, 1966 yılında ise, Türkiye sinema tarihinin "ilk deneysel" filmi sayılabilecek (Kaliç, 1992, s. 101) *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'ni çekmiştir.[30] Endüstrinin aktörleri tarafından yerleşik sinemasal kalıplara uygun bulunmayan ve "bütünü itibariyle umumi ahlaka ve adaba, aile müessesesinin kudsiyetine aykırı"[31] olduğu gerekçesiyle filmi yasaklayan kurul bu gerekçe

Bölümü'nde bir kopyası bulunan film, aynı nedenlerden dolayı araştırmacıların hizmetine de sunulmamaktadır. 2012 yılında Ankara Uluslararası Film Festivali kapsamında gösterimi yapılacağı duyurulan film, bu nedenle dijital ortama aktarılmış olmasına rağmen, Alp Zeki Heper'in varislerinin gösterim iznini son anda geri çekmeleri nedeniyle nedeniyle son anda iptal edilmiştir.

[30] *Görüntü* dergisinin Mart 1967'deki 3. sayısında yer alan bir yazıdan öğrendiğimiz kadarıyla *Hababam Sınıfı* filmini çekmek için çalışmalara başlamış ancak sansürün izin vermemesi nedeniyle bu çalışmayı gerçekleştirememiştir (Akbelen, 1976, s. 24-25, 30).

[31] Yasaklama kararında şöyle denmektedir: "Dava konusu filmin bütünü itibariyle umumi ahlak ve adaba, aile müessesesinin kudsiyetine aykırı olduğu gerekçesiyle yasaklandığı anlaşılmaktadır. Filmin bu sebeple yasaklanmasının yerinde olup olmadığının tespiti için Naip Üye nezaretinde yapılan incelemede bilirkişi Vedat Tanrı'nın 10-2-1966 tarihli raporunda (cinsel sorunların sinematografik yoldan ele alınmaya çalışıldığı filmde gösterilmesinde sakıncalı bir cihet görülmediği) bildirilmişse de; 3-1-1967 günlü ara kararımız veçhiyle filmin ayrıca heyet halinde görülmesi uygun görülmüştür. Sahneden görülen eserle; değişik yaş ve seviyede kimseye hitap edilmesi itibariyle, bunlarda, hususiyetle hukuka ve genel

ile yetinmemiş, "tezi" olmadığı gerekçesinin yanına "aksiyonlarında ahenk görülmediği"ni (ahenkli bir sinematografi beklentisiyle!) ekleyerek, filmin sinematografik özelliklerini de bir yasak gerekçesi olarak sunmuştur. Sansür, Heper'le sinema endüstrisi arasında bir kopuşun yaşanmasına yol açmış, kişisel hayatında yaşadığı problemler, bunalımlar ve düşünsel çelişkiler nedeniyle de bu kopuş her gün biraz daha derinleşmiştir. Sinemaya başladığı ilk yıllarda Yeşilçam kalıplarının ötesinde bir üslupla film yapma cesaretini gösteren Heper daha sonra Yeşilçam sinemasının kurallarına uygun yapımlar (*Dolmuş Şoförü*, 1967; *Eşkiya Halil /Haydut*, 1968; *Kara Battal'ın Acısı*, 1968) ortaya koymasına rağmen yine sansür tarafından yasakla karşılaşmıştır. Ali Özgentürk, çektiği ilk filmle, belki de Türk sinemasının ilk "auteur" sineması örneği sayılabilecek bir yapıma imza atmış olduğunu belirttiği Heper'in bir yandan Yeşilçam'ın "vahşi ve yartıcılığa pirim vermeyen ortamı" diğer yandan da "solun genel anlamda sadece kitleselleşmeyi öngören zihinsel faaliyet çizgisi"nin yarıttığı ikilem nedeniyle başarısız olduğunu belirtir (Özgentürk, 1988, s. 114). Özgentürk'ün belirttiği ikilem belki de Heper'in hayatını da sinema serüvenini de bir gelgit biçiminde yaşamasının nedenidir. Bir yandan "özgürleşmeye" çalışıp, "yaratıcı" bir sinemacı olmayı arzularken, diğer yandan endüstrinin sert kurallarına karşı koymak yerine, uymak durumunda kalan bir sinemacı olmak zorunluğu; bir yandan sanatı bireysel bir yaratıcılık olarak gören bir anlayışla diğer yandan politik olarak bağlı bir yönetmen olma zorunluluğu; bir yandan önce Batı karşıtlığı temelinde tanımlanan "ulusal sinema" anlayışına "yakınlık", diğer yandan Batıya ilişkin bir karşıtlık yerine Batıyla bütünleşmiş bir sinema anlayışı

ahlak kuralları çerçevesi içinde ahlaka uyarlık aranması tabidir. Tezi olmayan ve aksiyonlarında ahenk görülmeyen bahse konu filmde; insan hayatı, adeta şuur ve şuuraltı ile sadece cinsi arzular üzerine kurulmak istenmekte; gizli kalması gerekli arzu ve hareketler parklarda, umuma açık yerlerde, hatta trafiğin en yoğun olduğu cadde ortalarında cereyan ederken görülmekte; marazi tiplerin sahneye aktarılan ıstıraplı ruh hali, ar veya haya hislerini rencide etmektedir. Konunun iddia edildiği gibi rüyada geçmiş birtakım kompleksleri ifadeye çağırmış olması, filmin tüm halinde seyredenler üzerinde bıraktığı izlere ahlak ve adaba aykırı olduğunu kabule mani değildir. Bu itibarla adı geçen filmin halka gösterilmesinin ve yurtdışına çıkarılmasının yasaklanmasında 'Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne dair Nizamname'nin 7'nci maddesinin 6'ncı fıkrası hükmüne aykırılık görülmediğinden davanın reddine... 29-3-1967 günü oybirliğiyle karar verildi" (aktaran Sivas, 2007, s. 95-96).

isteği ve bunların sonucunda "solcu" olmakla, "sağcı" olmak ve "İslami" eğilimler taşımak arasında salınıp duran bir aykırılık. Bütün bu gelgitler Heper'in sinema alanında belirli bir konum edinmesini zorlaştırmış, bu zorluğun üstesinden gelmek için elindeki tek şey olan filmleri de sansür tarafından yasaklandıktan sonra, kendisini ifade etmek konusunda hiçbir yolu kalmayan, herkesin kaçtığı, ciddiye almadığı, görmezden geldiği bir gezgin deliye dönüşmüştür. Bütün bunların Heper'i getirdiği nokta ise, barınacak ev bulamayacağını anladığı gece, taşınmak zorunda kaldığı evden kitaplarını ve filmlerini sokağa taşıması ve o yığının üzerine gaz boca edip yakması olmuştur.[32]

Heper'in endüstriyle geriliminin nedenleri belki de film çekmeye başladığı yıllarda Yeşilçam sineması hakkında söylediklerinde bulunabilir. 1966 yılında *Görüntü* dergisinde kendisiyle yapılan görüşmede, Türk sinemasını "ölü bir sinema" olarak niteleyen Heper, bu sinemayı "ilkel", üstelik "yalancı bir ilkellik", "Batıdan taklit bir ilkellik" olarak niteler (Papucis, 1966, 23). Sinemanın toplumsal olduğu kadar "kişisel" de olduğunu belirten Heper'e göre, "sinemaya en ağır zincirleri vuranlar, onun gerçek, esrarlı, şiirsel yanını görmeyenlerdir" (s. 31). Kendisine yöneltilen, bazı eleştirmenlerin "saf Türk filmi yapmak lazım" önerisi hakkında düşündükleri sorulduğunda ise şunları söyler:

> Bunlar diğer ülkelerin sinemalarında da sürüp giden tartışmalardır. Daha çok yöresellikle, taşralılıkla, kozmopolitizm etrafında döner durur. Üretimin biçimlendirdiği yıprattığı, yeni bir yanı olmayan kişiler durmadan bir taşra sinemasının tanımını yaparlar. Aslında yaptıkları sinema ilkel ve taklit bir sinemadır. Yaratıcı gücün yeniliği yoktur yapıtlarında. Hiçbir dünya görüşü getirmezler. Bu tartışma öz-biçim tartışması gibi modası geçmiş bir tartışmadır. Oldukça geç geldi buraya. Ulusal olmak yöresel olmak değildir. Aslında şimdi bizde de bir karmaşıklık deneyine geçildi. Bu bir bakıma kısırlığın bir sonucu. İsteri olarak tanımlayabilirim bu deneyi. Bir doğru tutkusu yüzünden ilkellik tutkularını tatmin için yeni kültürler peşinde bu kişiler. Biz kendi kültürümüzü kendimiz yapmak zorundayız (Papucis, 1966, s. 31).

Heper, 1968 yılında *Ulusal Sinema* dergisinde, "Bazin'in Getirdikleri" (1968) adlı yazısında, Nijat Özün tarafından çevrilen *Çağdaş Sine-*

[32] Alp Zeki Heper hakkında bkz. (Batur, 1988a; Bayazoğlu, 1988 ve 2004).

manın Sorunları adlı kitap nedeniyle André Bazin'in sinema anlayışının altında yatan Hıristiyan Katolik düşüncesinin izlerini göstermeye çalışır. Heper, "kafası bulanmış katolik bir sinema kuramcısı" olarak nitelediği André Bazin'in söyledikleri karşısına "Ulusal Türk Sineması" dediği anlayışı koyar. Heper sinema yazarlarının büyük bir çoğunluğunun "Türk sinemasına Türk gözüyle" bakmadıklarını, "Türk halkına, onun sanatlarına, kültürüne, tarihine yabancı" olduklarını ve bu yabancılığın nedeninin ise, "yabancı kültürlerin Türkiye'de sözcüsü" konumunda olmalarından kaynaklandığını iddia eder. Bu yazarlar Türkiye'yi tanımadıkları için dışarısını da bilememişler ve yabancı sinemaya "yanlış bakmışlar"dır. Bu yabancı sinemaları ve kültürleri anlamayan ancak onun arkasına sığınarak "Türk sinemacısını cahil diye itham edenler"in "ulusal Türk sineması anlayışı" olarak ortaya koyduğu görüşlerin oluşmasında katkısı olduğunu belirten Heper şunları söyler:

> Eğer Türk sinemacısı bugün kendi öz kaynaklarına yönelmenin tek çözüm yolu olduğu kanısına varmışsa ve ulusal değerlere bütün gücüyle sarılmışsa, bu, onun çağdaş sinema dediğiniz şeyden bihaber olduğundan değil, onu da çok iyi kavrayıp yerine oturttuğundandır. Sonra, havada bir sinemanın yapısı içinde taşıdığı temel özelliği ararken, çeşitli ülke sinemalarının halklarıyla kurmuş oldukları dili soyut bir dilmiş gibi ele alarak "nesne" dili araştırmaları yaparken birden bire Türkiye'de Hıristiyan ajanı durumuna düşüverirsiniz (Heper, 1968, s. 8).

1974 yılında *Yeni Ortam* gazetesindeki bir söyleşisinde ise "ulusal sinema" konusunda "Türk kültürüne büyük ihanetlerden biri" olarak nitelediği Halit Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgası* kitabının yayınlanmasından sonra Refiğ gibi yönetmenlerle düşünsel ayrılıklarının tümüyle ortaya çıktığını belirtir. Temel özelliğini son iki yüz yıllık tarihi "inkar etmesi" ve "Batı düşmanlığı" olduğunu belirttiği "ulusal sinema" düşüncesinin; Batı ile bir "düşmanlığı" değil, aksine "yakınlaşmayı"gerektirdiğini söyler (Bayar, 1988, s. 112). Heper, kendi "ulusal sinema anlayışı" ile Refiğ'in savunduğu *Ulusal Sinema* arasındaki ayrımın "Batı karşıtlığı"ndan Batı ile bir "yakınlaşma" noktasında gerçekleştiğini belirtir; ona göre, "Batıyla Türk toplumunun değişik yapısal özellikler göstermesi," Batı düşmanlığını gerektirmemekte , aksine bir yakınlaşmayı şart koşmaktadır (Bayar, s. 112).

Heper'in sansür konusunda söyledikleri de onun sinema alanıyla

ilişkileri hakkında ve sinema düşüncesi hakkında bir fikir edinmemize yardımcı olacak niteliktedir. *Yeni Sinema* dergisinin düzenlediği "Sansür Açık Oturumu"nda[33] bu konudaki fikirlerini açıklayan Heper, Türkiye'deki sinemacılar tarafından sansürün, tıpkı yerli sinemanın yapım koşulları gibi, "kötü film çevirmeye alet" edildiğini belirtir. Ona göre Türkiye'de sansür vardır ancak bu film yapımını ve iyi filmler yapılmasını bütünüyle "engelleyemez", çünkü, sansürle savaşma yolları da aynı düzen içerisinde mevcuttur. "Ben sinemacıyım ve film yapmak istiyorum. Güdümlü bir insanım ve politik bir eylemde bulunuyorum. Ve her şeyden önce film yaparak kendi düşüncelerimi topluma yansıtıyorum" diyen Heper, "sansürün aynı zamanda bir disiplin getirdiğini" ("Bu aynı zamanda özlediğimiz, işçi sınıfının kavgasıyla paralel giden bir disiplin!") bu durumda "sansürü savunmak" durumunda kaldığını belirtir ve "iyi sinema, toplumun çeşitli sorunlarını eleştiren sinema, karmaşık sinema, sonunda sansürü aşma biçimini de buluyor" der. Türkiye'deki sansüre karşı mücadelenin "aptalca bir takım filmlerin yapılmasına yol açtığını" belirten Heper, kendisinin "hem iyi bir sinema yapmak hem de sansürü aşmak", sinemasını "hem ulusal hem de evrensel bir değere kavuşturmak zorunda" olduğunu ifade eder ve Türkiye'de film yönetmeni "yoktur" der. Sansüre karşı olan yönetmenlerin söyleyecek bir şeyleri olmadığını, sansür kalktığında dahi bu yönetmenlerin "doğru dürüst" sinema yapamayacağın belirtir (Kutlar vd., 1970, s. 82, 87-88, 90).

Film hakkında yazılanlara bakıldığında filmin anlatı yapısının kuruluşunun klasik sinemanın benimsediği dramatik olanaklardan olabildiğince kaçındığı, deneysel bir üslup benimsediği, Buñuel ve gerçeküstücülüğün izlerini taşıdığı, bellek ve anılar üzerine inşa edilmiş karakterler arası iç içe geçmelerin olduğu, mekân ve zaman konusunda klasik alışkanlıkların dışına çıktığı rahatlıkla söylenebilir. Bu özellikleriyle de rahatlıkla sanat sinemasının örnekleri arasında yer alabilecek bir film olarak *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*, modernist sinemanın pek çok teması ve görsel düzenlemesini içerir görünmektedir.

[33] *Yeni Sinema* dergisinin 1970 yılındaki 30. sayısında yayınlanan Açık Oturum aslında 1966 yılında gerçekleştirilmiştir. Açık Oturuma şu isimler katılmıştır: Onat Kutlar (Oturum Yönetmeni). Konuşmacılar: Muhtar Kocabaş (Yapımcı), Alp Zeki Heper (Yönetmen), Baykan Sezer (Sinema Yazarı), Çetin Özek (Hukukçu), Ziya Metin (Yönetmen), Rekin Teksoy (Sinema Yazarı). Bkz. (Kutlar, vd., 1970).

6. 70'ler: Politik Deneyim Olarak Modernizm

Türkiye sineması, uzun filmlerin kurumsal ve sistematik olarak üretilmeye başlanmasıyla birlikte özellikle ulusal niteliklerin belirleyici olmaya başladığı, popüler anlatı kalıplarını kullanan bir sinemaya doğru evrilmiştir. 40'lar ve 50'ler bir dönem sinema ve sinema çevrelerindeki temel "siyasal" meselelerin ana odağını ise, tiyatro, opera, bale gibi sanatlara sağlanan hakların sinemaya aynı oranda sağlanmaması sorunundan hareketle ortaya çıkan "hak talepleri" oluşturmuştur. Bu dönemde sinema geliştirilip, yaygınlaştırılması hedeflenen bir üretim alanı olarak görülmekten çok, ekonomik getirisi nedeniyle denetlenmesi gereken bir alan olarak ele alınmıştır. 40'lara kadar sinema alanında yerli üretimin düşük olması sonucunda yabancı filmlerin gösterimde hâkimiyet kurması, sinema kültürünün biçimlenmesinde önemli bir etki yaratmış, bu etki de sonraki yıllarda ortaya çıkacak tartışmalardaki temel meselelerden birini oluşturmuş, filmlerin bu yıllar itibariyle bir tek yönetmen tarafından üretilmesi ve bu yönetmenin seçkin sanatsal ve toplumsal konumu sinemanın biçimlenmesinde önemli bir belirleyen olmuştur. Bu noktanın önemli yanı, Batılı anlatım kalıplarına varması istenen bir sinemanın ortaya çıkması ve gelişmesi konusunda taşıdığı çelişkidir: Bir yandan Batılı kalıplara ulaşmanın amaç olarak benimsenmesi; diğer yandan ise bu mantıkla üretildiği iddia edilen sinema ürünlerinin yetersiz bulunması. 1950'li yıllarla birlikte Muhsin Ertuğrul'un temsil ettiği bu seçkin sinema anlayışı, alana yeni dahil olan bir kısmı orta sınıf ve eğitimli sinemacılar kuşağının etkisiyle sınıfsal anlamda da bir kırılmaya uğramış ve değişim geçirmeye başlamış, bu değişim kültürel kökenlerini her ne kadar ulusal-yerel niteliklerde bulsa da –gerek dublaj uygulamaları, gerekse de filmlerin yerlileştirilmesi anlamında yeni diyalogların yazımı ve film anlatılarının ulusal olarak benimsenebilecek yerli ögelerle beslenmesi gibi– filmsel anlatıların yönü daha çok "Batılı sinema kalıplarının" benimsenmesine doğru olmuştur. Bu dönemdeki yoğun tartışmaların "yabancı etkisi" sorunu çevresinde yürümesi, "etkilenme" meselesinin giderek "doğrudan benimsemeye" yönelmiş olmasının yarattığı kaygılar sonucundadır.

Sinema alanına hâkim olmaya başlayan orta sınıf ve orta üst sınıf eğitimli –bu isimlerin bir kısmı Avrupa'da farklı disiplinlerde aldıkları üniversite eğitiminin yanı sıra sanatın çeşitli dallarında ve sinema konusunda da eğitim almış, pratik olarak film yapımının çeşitli aşamalarında çalışmışlardır– bu yeni sinemacılar sinemaya yeni tema ve biçimler taşımak konusunda da önceki gelenekten farklılaşmış, bu çerçevede yerel, toplumsal ve kişisel sorunlar sinemaya daha geniş perspektiflerden aktarılmaya başlanmış ve bu aktarımlar artık belirli adlarla tarif edilmeye çalışılmıştır. 50'li yıllar itibariyle filmler için yapılan nitelemelere bakıldığında, "ilk gerçekçi köy filmi", "ilk gerçekçi film" gibi adlandırmaların yaygınlaştığı, "gerçekçiliğin" sinemasal bir üslup olarak benimsenmeye ve kabul edilmeye başlandığı görülmektedir. Bu yolda popüler, ancak belirli bir üslubu taşıması gereken bir sinema anlayışının hâkim hale gelmesi, sinema alanının; üretim, film metni, izleyici ekseninde endüstriyel olarak yapılanmasında önemli bir rol oynamıştır. Sinemaya nitelik atfeden ve ona saygınlık kazandıran bir strateji olarak bu çabalar, aynı zamanda bu alanın içerisinde, alanı değiştirme potansiyeli taşıyan yeni eğilimlerin de ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur. Popüler sinema ile karşıtları arasındaki çatışmanın belirginleşmesi ise temel olarak 1960'ları bulmuştur. *Toplumsal gerçekçiliğin* geleneksel sinemasal temsilde açtığı gedik, bu yılların sonunda endüstrinin beklentilerine karşı olarak, *toplumsal gerçekçilik*ten de farklı duran yeni eğilimlerin ortaya çıkmasına yol açmış ve sinema alanının, esasında sorun olarak görülen "yeni film yapma biçimleri"yle karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. *Toplumsal gerçekçiliğin*, gerçekçi üslup temelinde popüler, ancak içeriği itibariyle geleneksel sinemanın temsil biçiminin dışındaki üslubu, bu yeni eğilimlerde hem *toplumsal gerçekçiliğin* hem de geleneksel sinemanın da uzağında bir anlayışı görünür hale getirmiştir. *Toplumsal gerçekçiliğin* toplumsala ilişkin söylemini de belirli oranlarda dışarıda bırakarak bir sinemasal anlatı kurmaya çalışan bu eğilim, her ne kadar kalıcı ve baskın hale gelememişse de gelecekte gelişecek bir geleneğin zayıf başlangıcını oluşturmuştur. Toplumsal içeriği belirli oranlarda dışarıda bırakan, hem içeriğiyle hem de anlatım biçimiyle bu özelliklerden arınmaya çalışır gibi görünen bu yeni sinema biçimi, modernizme ilişkin temaları sinema alanına taşıyan *toplumsal gerçekçilik*ten farklı olarak, biçimsel anlamda da modernist bir üsluba sahip olmaya çalışmıştır. Toplumsal içeriğin yokluğu

oranında bireysel ve yabancılaşmış olarak görülen bu *soyut modernist eğilim*, 70'lerde ise tekrar ayırıcı özelliklerinden olan anlatı yapısında yarattığı belirgin kırılmayı geriye iterek, toplumsal bir içerikle tarif edilebilecek sinemaya geri dönmüş, politik karakterini yeniden edinmiştir; ancak buradaki toplumsal içerik geçmiş dönemin pratik siyasetle arasına belirli bir mesafe koyan anlayışının ötesinde doğrudan politik bağlılıkları ve referansları olan ve bu politik bağlılıklar adına söz söylemekten çekinmeyen bir nitelik kazanmıştır. Her ne kadar bu eğilimin bütün bir sinema alanına yayıldığı söylenemese de dönemin *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzını* belirli oranlarda değişime zorlayan bir etki yarattığı söylenebilir. 60'lı yıllarda yerleşik hale gelmiş olan popüler Yeşilçam anlatılarının temsil ettiği melodramatik kurumsallığın belirleyici bir temsil biçimi olarak yerleşik hale geldiği bu dönemde, bu kurumsallıkta parçalanmaya yol açan bazı gelişmeler ortaya çıkmış; özellikle bu tarzın benimsediği temsil biçimiyle geriye ittiği cinsellik bu dönemde bir patlamaya yol açmış ve sinema alanında görünür hale gelmiştir. Geleneksel olandan sapma bir yandan politik film yapma biçimiyle ortaya çıkarken bir yandan da cinselliğin erotik/pornografik bir biçimde temsili aracılığıyla iki farklı kutba bölünmüş gibidir. Bu iki kutbun belirginleşmesi yerleşik sinema geleneği tarafından *bastırılanın geri dönüşü* olarak değerlendirilebilir. Bu bölünme içerisinde sinema alanı 70'li yılların ortasından itibaren belirli bir oranda daralmaya uğramış, sinemanın izleyici profili ve film yapım süreci de bu daralmadan etkilenmiştir.[1] Sinemanın politik karakteri, 1960'ların politik bağlılığa sahip; ancak adlandırılmış belirli bir ideolojiyle tanımlanmayan sinemasına karşılık 70'li yılların daha net politik bağlılıklar ve referanslar taşıyan sinemasının ortaya çıkmasıyla daha da netleşmiştir.

Günümüzde hâlâ siyaset ve kültür arasındaki ilişkinin fazla irdelenmediği bir dönem olarak duran 1970'ler tartışılırken üzerinde durulması gereken ilk konu; bu yıllarda, dönemin siyasal ortamının sinemayı da doğrudan etkileyen ve sinemadaki görünür tarafı olan, "sınıf çelişkilerinin ve

[1] Bu daralmaya eşlik eden bir diğer olgu ise Türkiye'de siyaset alanında görülen belirsizliktir. 1960'ların politik mücadele ikliminin 1970'li yılların hemen başında 12 Mart 1971 tarihindeki bir muhtırayla sona ermiş olması 70'li yıllara yeni bir siyasal iklimle girildiğinin de ilk işareti olmuştur. Koalisyonların yoğun olduğu bu zaman dilimi 12 Eylül 1980 darbesiyle sona ermiştir.

sınıf siyasetinin" belirginleşmesidir; en belirgin haliyle *Bir Gün Mutlaka* (Olgaç, 1975), *İzin* (Gürsu, 1975), *Güneşli Bataklık* (Duru, 1975), *Maden* (Özkan, 1978), *Demir Yol* (Özkan, 1979) gibi filmlerde görülür. Turan, bu dönemi İlhan Tekeli ve Selim İlkin'in çalışmasından ödünç aldığı, 1950-80 arasına işaret eden "popülist modernite" kavramı eşliğinde ele almaktadır (Turan, 2013, s. 8; Tekeli & İlkin, 2010, s. x).[2] Turan'a göre "popülist modernite" döneminde "kitlelerin modernliteyi şekillendirme gücü artmış", hızlı toplumsal değişmenin dinamiği içerisinde insanların dünyayı dönüştürme tahayyülleri belirginleşmiş, "parlamenter/merkez sol CHP ile sendikalar, sosyalist sol ve formel siyaset alanının dışındaki örgütler" arasındaki bağın artması "solun güçlü" olmasına yol açmış, bu da "ortak bir tahayyülün farklı noktalarından tutmak" anlamında önem kazanmıştır. Necmi Erdoğan'ın (1998) merkez sol ile radikal solun buluştuğu ortak bir nokta olarak "popülist" niteliğe vurgu yapmasından yola çıkan Turan, bir önceki döneme göre daha "siyasal bir karakter taşıyan" bu dönemin temel çelişkisinin merkez sol için "halk" ile "halktan olmayanlar", radikal sol (Devrimci Yol örneğinden yola çıkarak) içinse "halk" ile "egemen sınıflar" ve "oligarşi" arasında olduğunu vurgular. Belirli oranlarda ortaklaşan bu ayrımların önemi ise, solun her iki cephesi için de "kapitalizmden kopuş hedefi"nin önem kazanmasıdır (s. 8-9). Bu dönem için "kapitalizmden kopuş" retoriğinin "yerelde üretim ve bölüşüm ilişkilerinin dönüştürülmesi" hedefini öncelediğini belirten Turan, bu yaklaşımın "1960'lara damga vuran kalkınmacılıktan ve sosyalizmi hızlı bir kalkınma yöntemi" olarak ele alan bakış açısından ayrıldığını ve bu çerçevede "planlama"nın çözüm olarak benimsenmesinin de belirli oranlarda "aşındığını" belirtir (2013, s. 10). "Popülist modernite" döneminde "kitleler daha fazla siyasallaşmış", "kapitalizmden kopuş" tahayyülü, "radikal dönüşümlerin hızla hayata geçirilebileceği beklentisi"ni hâkim kılmıştır –ki bu dönemde grevlerin artması bunun en önemli kanıtıdır (s. 11). "Popüler modernite" döneminde sorunların halkın ortaya koyduğu "formüllerle" çözümlenmesi öne çıkmış, bu etki

[2] Tekeli ve İlkin'e göre, 1839-1923 arasını kapsayan ve ana karakteristiğini modernleşme çabalarına eşlik eden, "tereddütler"in oluşturduğu 19. yüzyıl Osmanlı modernleşmesi "utangaç modernite projesi"dir; 1923-1950 arası dönemi "köktenci modernite projesi" olarak nitelendiren yazarlara göre, 1950-1980 arası "popülist modernite projesi"dir; bu dönemi izleyen 1980 sonrası dönem ise "modernite projesinin aşınması"dır (Tekeli & İlkin, 2010, s. x).

kendisini ilk olarak kentsel mekânda göstermiştir (konuya halkın çözümü ise bu dönemde yaygınlaşan gecekondular olmuştur). Turan'a göre "popülist modernite"nin popüler kültürle de ilişkisi önemlidir. "Köktenci modernite" döneminin "resmi" müzik perspektifine karşılık bu dönemde müzik üretimi çeşitlenmiş, müzik sadece devletin düzenlediği bir alan olmaktan uzaklaşmış, bu da devamında, bir yandan modernleşmeye "direnme"yi bir yandan da "kabullenme"yi içeren "arabesk" gibi melez müzik türlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Özbek, 1994, s. 211). Arabesk müzik, sinemada da etkisini göstermiş, 1971 yılında Lütfi Ömer Akad tarafından Orhan Gencebay'ın aynı adlı albümünden esinle çekilen *Bir Teselli Ver* filmi yeni bir yönelimin öncüsü olmuş, 1970'li yılların sonuna doğru ve 1980'lerde bu müzik türüyle ilişkili pek çok film yapılmıştır.[3] Zaman zaman gecekondu sorunuyla birlikte ele alınan bu müzik çoğunlukla halkın toplumsal sorunlarını dile getiren bir "isyanın" bireysel ifadesi olmuştur. En iyi örneklerinden biri *Derdim Dünyadan Büyük* (Şerif Gören, 1978) filmi olan bu eğilim, toplumsal sorunlardan uzak görülen arabeske, dönemin toplumsal tahayyülüne uygun olarak "toplumcu" bir kimlik kazandırma çabalarını da beraberinde getirmiştir. Gören'in bu filmdeki bakış açısının daha ahlaki bir boyutta ele alındığı *Kır Gönlünün Zincirini* ve "kitle toplumu"nu eleştirdiği *Feryada Gücüm Yok* filmleri (Karadoğan, 2005, s. 32) ise yine arabesk müzik ekseninde tasavvur edilen dünya tahayyülünün farklı görünümlerini "popülist modernite"nin özellikleri bağlamında ortaya koyar.[4]

Bu dönemin önemli bir diğer özelliği ise, edebiyatta da siyasal bir karakterin öne çıkmasıdır. A. Ömer Türkeş, siyasi düzeyin bilgisinin sanatsal olana tahvil edildiği bir sürecin sonunda, sosyalist veya muhalif hareketlerin siyasi alanda kitleselleştiği ve toplumsal olarak prestij kazandığı 60'ların ikinci yarısından itibaren, gençlikle birlikte edebiyat ve edebiyat eleştirisinin de siyasallaştığını belirtir (Türkeş, 2008, s. 1059). Bu dönemde

[3] Türkiye sinemasında arabesk filmler için bkz. (Evren, 1985; Kongar, 1985; Adanır, 1985; Yalvaç, 2013).

[4] Daha çok "halkçı" bir vurguyla ele alınan bu müziğin karşısında ise politik vurgusu daha yoğun Anadolu Rock olarak adlandırılan müzik yer almıştır. Bu müzik halkçı bir vurgudan ziyade başkaldırı ve isyan temalarının öne çıktığı "düzen ve kapitalizm eleştirisi"nin yoğun olarak yer aldığı bir yapı içerisinde ortaya konmuştur (Turan, 2013, s. 12).

siyasallaşan edebiyat içerisinde 50'lerden süregelen bir geleneğin devamı olarak köy romanları da vardır; ancak bu dönemde roman geçmişin ezen/ezilen çatışmasının ötesinde yeni temalarla varlığını sürdürmüştür. Bu dönemin romanı artık ağırlıklı olarak kenti kendisine mekân olarak almıştır (Turan, 2013, s. 14). Kentli insanların sorunları, eylemciler ve aydınlar bu romanlarda sıklıkla yer bulmuş; bireyin öne çıktığı, öznel anlatıların belirginleştiği bu yeni tarzda, siyaset de bu bireyin tanımlanmasında önemli bir özellik olarak görülmüştür. Moran'a göre dönemi karakterize eden 12 Mart Romanı[5] o dönemde yaşananları, hapis ve işkence konularını gerçekçi yöntemle ele alan siyasal, devrimci toplumsal yapıtlardan oluşur; ancak bu romanlarda yaşanmış eylemlerin, başkaldırı hareketlerinin "yenilgiden sonraki" aşamalarına odaklanılmıştır. Anadolu romanının "haksız düzen, sömürülen köylü ve kurtarıcı" temalarından oluşan formülünde, sömürülen köylünün yerini 12 Mart'tan önce "Türkiye halkı", sömüren toprak ağasının yerini de "kapitalist burjuva sınıfı" almıştır. Anadolu romanındaki başkaldıran kurtarıcı figürü bir köylü iken, 12 Mart öncesinde "devrimci gençlik" bu işlevi üstlenmiştir (1994, s. 9, s. 11-12). 12 Mart Romanı olarak anılan bir "türsel" adlandırmaya yol açacak kadar geniş bir üretim yelpazesine sahip olan bu roman geleneği her ne kadar dönemi itibariyle sinemaya yansımamış/uyarlanmamış olsa da sinemanın politik bir çehre kazanmasında etkili olmuştur.[6] 1970'li yıllardaki politik eylemlerin sinemaya yansımasında 12 Mart Romanı'nın bazı özelliklerinin izlerini görmek mümkündür. Her şeyden önce 12 Mart Romanı "içerdekiler/dışardakiler" ve ağırlıklı olarak "işkence" teması üzerinde yapılanırken (Belge, 1998a, s.115, s. 117) bu dönemdeki filmlerin anlatıları, "dışardakiler"in yürüttüğü toplumsal mücadele ve eylemler üzerine odaklanmıştır. *Bir Gün Mutlaka*, *Maden*, *Demir Yol*, *Güneşli Bataklık* gibi filmlerde sorun toplumsal eylemlerin kitlesel temsiline odaklanmış, bunu anti-emperyalist mücadelenin ve faşizme karşı

[5] 12 Mart Romanları arasında şunlar sayılabilir: *Büyük Gözaltı* (Çetin Altan, 1972); *Yaralısın* (Erdal Öz, 1974); *Bir Avuç Gökyüzü* (Çetin Altan, 1974); *47'liler* (Füruzan, 1974); *Gün Doğdu* (Tarık Dursun K., 1974); *Şafak* (Sevgi Soysal, 1975); *Tartışma* (Samim Kocagöz, 1976); *Bir Düğün Gecesi* (Adalet Ağaoğlu, 1979); *Yarın...Yarın* (Pınar Kür, 1976). 12 Mart Romanı için bkz. (Belge, 1998a, s. 114-134; 1998b, s. 135-150; Naci, 1990, s. 403-451; Moran, 1997, s. 11-47).

[6] 12 Eylül sonrasında, Türkiye sinemasında 68'liler ve 12 Mart konusunda yapılan filmlerle ilgili olarak bkz. (Maktav, 2000, s. 86-92).

savaşın parçası olarak perdeye aktarmıştır. Bir tek *İzin* filminde kahraman hapisten (içeriden) izinli çıkmış biridir, onun da dışarıdaki dört günlük yaşamı anlatılır, hapishane ise, pek çok kaybın bir metaforu olarak filmdeki yerini alır. Filmler "dışarı"yı anlattıklarından doğal olarak "işkence" konusu da belirgin biçimde dışarıda bırakılmıştır, –ki bunda sansürün etkisini de göz ardı etmemek gerekmektedir. Bu filmlerin kahramanları ise genellikle "devrimci" eylemcilerdir; ancak bu eylemciler anlatı içerisinde bireysel kahramanlar olarak yer almazlar, uğruna mücadele ettikleri siyası projenin bir parçası olarak, kendilerini değil, mücadeleyi ön plana çıkarırlar. Doğal olarak da "içerisini" anlatan 12 Mart Romanı'nın kahramanları gibi edilgen değil, etken bir konumda yer alırlar.[7] Bu dönemin filmlerine bakıldığında film metni sadece kurmaca bir dünya olarak kurulmamış, aynı zamanda onun gerçekçiliğini güçlendirecek bir öge olarak belgesel görüntülerden de yararlanılmıştır. Bunun en tipik örneği *Bir Gün Mutlaka*'dır. Sınıfsal farklılıkların belirginleştiği ve bunun bir mücadelenin temeli olarak görüldüğü bu filmler dönemin sinemasının modernist karakterini ortaya koymaktadır. Politik vurgunun bireysel kahramanlardan ziyade kitle/halk/işçi sınıfı üzerine olması, halkın dönüştürücü bir güç olarak, dahası yeni bir toplumun oluşturucu gücü olarak ele alınması bu filmlere modernist karakteri veren anlatısal değişimin de ortaya çıktığı yerdir. Önceki dönemin belirsiz politik argümanlarına sahip olan kahramanlarından farklı olarak "sosyalizm" ve "devrim" adına hareket eden bu yeni dönemin yeni kahramanları, bu filmlerde artık toplumsal bir sınıf olarak hareket etmenin bilincine erişmiş etkin güçler olarak var olmaya çalışırlar.

Politik bağlılıklarını ve yanlılıklarını ifade etmekten çekinmeyen bu filmlerin izdüşümünü 1960'ların sonlarından itibaren, sinema üzerine tartışmalarda ve yazılanlarda da görmek mümkündür. Bu politik bağlılığın en net ifadesinin ise 1968-1971 yılları arasında yayınlanan *Genç Sinema* dergisinde görüldüğünü belirtmiştik. 70'lerde ise bu eğilim daha da yaygınlık kazanarak bireysel olarak Yılmaz Güney gibi sinemacılarla birlikte, birçok dergi çevresini ve eleştirmeni de içine alarak daha ileri bir noktaya

[7] 1980 darbesinden sonra ise bu durum sinemada tersine dönmüş, 12 Eylül darbesini ve bunun bireyler üzerinde yarattığı etkileri konu alan film anlatıları çoğunlukla içeride yaşananları anlatmış ve işkenceye daha fazla vurgu yapar hale gelmiştir. Bu filmlerde "içeri" dışarıdaki yaşamın içinde temsil edilmiştir.

taşınmıştır. Bu tartışmalarda sinemanın "siyasi işlevi" ve "sosyo-ekonomik yapı ile ilişkisi" ve bu ikisinin toplumun dönüştürülmesinde "nasıl bir rol üstleneceği" üzerinde durulmuştur. Bu tartışmalar beraberinde var olan sinema düzeninin sorgulanmasına ve onun yerine nasıl bir yapının konulması gerektiğine ilişkin farklı bakış açılarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Buradaki temel tartışma *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı*na karşı bir sinemanın karakterinin ne olacağı üzerinde yoğunlaşmıştır.

*Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı*na karşı ortaya çıkacak "yeni sinema"nın bileşenlerinin neler olduğu bir yandan dönemin sol kültürel ve siyasal söylemin sinema alanına yansımasıyla ilgiliyken diğer yandan da sinema üzerine uluslararası anlamda dolaşımda olan söylemlerin etkisi altındadır. Bu dönemin sinema eleştirmenlerinin bir çoğunun yabancı dil bilmesi, yurtdışındaki festival ve dergileri takip edebiliyor olmaları bu söylemlerin zaman zaman adı verilerek bazen de hiç bir atıf yapılmadan yazılara ve değerlendirmelere sızmasına yol açmıştır. Türk sinemasının kimliği konusundaki tartışmalar, tıpkı ulusal kurtuluş mücadelesi veren ülkelerde ve emperyalizme karşıtlıkla kendisini tanımlayan siyasal ve kültürel düşüncelerde olduğu gibi, sinemaya bakış açısının da bu yönde biçimlenmesine neden olmuştur. Burada ilişki kurulabilen kullandığı siyasal dile aşina olunan sinema hareketi ise Üçüncü Sinema olmuştur.

a. Türkiye'de Üçüncü Sinema

Üçüncü Sinema kavramının tanımlanmasındaki farklılıklar, bu kavramla belirli sinemalara ve filmlere bakmak konusunda zorluklar doğurmakta, belirsizlikleri de beraberinde getirmektedir. Bu nedenle Üçüncü Sinema konusundaki pek çok yaklaşımı içerisinde barındıran eleştirel bir tutum kapsayıcı olmakla birlikte çeşitli yaklaşımların farklılıklarını uzlaştırma çabasını içermesi nedeniyle tehlikeli görünmektedir. Özellikle günümüzde Üçüncü Sinema'nın temellendiği toplumsal ve tarihsel koşullarda ortaya çıkmış olan devasa değişim, bu sinemanın çerçevesini de genişletmiş, kapsamına alınacak filmleri ve sinemaları çoğaltmıştır. Bu geniş evreni belirli ilkeler etrafında tanımlamak ve bunları açıklayacak argümanlar geliştirmek de belirli ölçülerde eklektik olma riski taşımaktadır. Üstelik bu konu hakkında üretilen söylemin eninde sonunda "ulusallık" ve "ye-

rellik" gibi konulara gelip dayanması bu sinemanın belirli ölçülerde eski kavramlarla tartışılmasını beraberinde getirmektedir. Ekonomik ve giderek de toplumsal olarak küreselleşen bir dünyada Üçüncü Sinema'nın kapsamının genişletilmesi bir zorunluluk olsa da bunun için verimli araçlar ortaya koymak, onun "saf" tanımını da gözden geçirmeyi gerekli kılmaktadır. Bu nedenle Üçüncü Sinema tanımlanırken bu sinemanın "saf" bir tanımı olamayacağı düşüncesinden hareketle, Üçüncü Sinema hakkında var olan söylemlerle, Türkiye'de bu konu hakkında yürütülen tartışmalardaki ortaklıklara bakılacaktır; çünkü 1970'lerde bu konuda Türkiye'de sürdürülen tartışmalar, her ne kadar geniş ve açıklayıcı kuramsal tartışmalar olmasalar da, Üçüncü Sinema tartışmalarında dile getirilen pek çok argümanı içermektedir. Türkiye'deki sinemanın modernizmi anlamında bir gelişim evresi olarak da görülebilecek bu tartışmalar çoğunlukla bu kapsamda, ama daha çok da "devrimci", "militan" ve "siyasi" sinema bağlamında (ki bu kavramlara atfedilen anlamlar "Üçüncü Sinema" kavramına atfedilen anlamlarla büyük benzerlikler taşır) yürütülmüştür. Kısaca Türk sinemasında Üçüncü Sinema'nın üzerinde durduğu yapım ve endüstri ilişkileri, izleyici deneyimi ve etkinliği, sanatsal eğilim ve sinematografi, temsil biçimleri, toplumsal ve ideolojik beklenti gibi konularda durumun ne olduğuna açıklamak Üçüncü Sinemanın Türkiye'deki serüvenini de anlamayı kolaylaştıracaktır.

Yapım Koşulları Endüstri İlişkileri

Üçüncü Sinema üzerine düşünürken her şeyden önce bu kapsamdaki filmlerin *yapım koşulları ve sinema endüstrisiyle olan ilişkisi*ne bakmak gerekmektedir.[8] Üçüncü Sinema özelliği taşıyan filmleri sadece metin temelli bir yaklaşımla ele almak, bu akımın bakış açısında bir kopukluk doğurmaktadır. Bu nedenle öncelikle, Üçüncü Sinema'nın Birinci Sinema ve İkinci Sinema'yla karşıtlığı temelinde bu filmlerin yapım olanakları üzerinde durulmalı ve bu filmleri bu iki tarzdan ayıran niteliklerin neler olduğuna bakılmalıdır. Her şeyden önce bağımsız, yani hâkim sinema endüstrisinin dışında ve bu sinemaya alternatif gibi görünen İkinci Sinema'nın (Avrupa sanat sineması) eğilimlerinin uzağında yapım koşullarında üretilmeleri

[8] Buradaki değerlendirmenin çerçevesinin çizilmesinde etkili olan, Teshome Gabriel'in önemli makalesi için bkz. (Gabriel, 2007, s. 19-50).

beklenmektedir. Türkiye'de bu kapsamda 1970'li yıllardaki filmlere bakıldığında Yeşilçam endüstrisinin dışında yapım olanaklarına sahip çok az film görülür. Her ne kadar bağımsız (devrimci, militan, ileriye dönük, materyalist sinema) olarak adlandırılsa ve *Yeşilçamdışı* film yapımı için çaba harcansa da, bu çabalar pek çok etken nedeniyle sonuç vermemiş ve bu konuda Yeşilçam'a alternatif olabilecek bir sistem oluşturulamamıştır.[9] Bağımsızlık en fazla yönetmenlerin kendi kaynaklarını filmlere yatırmaları sonucunda elde ettikleri bir özellik olarak ya da sinema endüstrisi içinde yer almayan, ancak sinema alanına dahil olmak isteyen "idealist" gönüllülerin yatırımlarıyla gerçekleşmiştir. Türkiye sinemasındaki ilk bağımsız yapımlardan olma özelliği taşıyan, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'nı kendi ekonomik kaynaklarını kullanarak yapması bunun en iyi örneklerinden biridir, ancak filmin yapımının bu yolla gerçekleştirilmiş olması yeterli olmamakta, onun dağıtımının da bağımsız kanallar aracılığıyla gerçekleştirilmesi gerekmektedir. *Sevmek Zamanı* örneğinde olduğu gibi film dağıtım kanalları bulunamadığı takdirde hiçbir zaman gösterime girmeme tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. 1970'lerde ise film yapımı konusunda bağımsız film yapma çabası biraz daha belirginleşmiştir. Sinemaya kendi ideolojik bakışlarını taşımaya çalışan, toplumsal eşitsizliklerin sinemada temsil edilmesine dönük bir sinema yapmayı amaçlayan, politik fikirlerinin de sinemada etkin olmasına çalışan yönetmenlerin sinema alanına dahil olması bu çabanın yeni bir

[9] Dönemi itibariyle *Yeşilçamdışı* sinema anlayışının temsilcilerinden biri olarak görülen Yılmaz Güney, dağıtım konusunun kendi (kendisi gibi film yapanları da kastederek) filmleriyle birlikte çözüleceğine inanmadığını, bir ihtimal olarak dış satım ve dağıtım konusunda bir şeylerin yapılabileceğini belirtir (Dorsay, 1989b, s. 168). Güney kendi üzerlerinde sinema alanının yarattığı etkiyi ise şöyle ifade eder: "Yani benim yönetmen olarak çalışmaya başlamam, içinde bulunduğum zinciri tamamen diyemiyorum ama, bir halkasından kırmam koparmamdır. Ama burada da halkalar vardır: Yeşilçam'ın şartlanması, işletmelerin şartlanması, halkla olan ilişkilerdeki şartlanmalar... Bunun örneğini *Seyyit Han*'da gördük. *Seyyit Han*'ın başında, aslında ne kavga, ne dövüş vardır. Adam geliyor, bir kızla evleniyor, kızı ona vurduruyorlar, adam bakıyor, gidiyordu, intikam bile almıyordu; çünkü adam yiğit değildi, kahraman değildi. Niye? Çünkü adam Keje (yani karısı) ölene kadar yiğitti, kahramandı. Keje'siz yiğit değildi. Film böyle olacaktı, ama ne yaptık? Adam geldi, film düz gidiyor hemen birkaç kovboy şapkalı adamla dövüştü, kavga etti ve yoluna devam etti. Ne oldu, film bozuldu, gitti" (Coş & Ayça, 1974, s. 10).

biçim almasına yol açmıştır. Siyasi iktidarların sansür uygulamaları bu yeni çabaları çoğunlukla kesintiye uğratmış, kesintinin sinema endüstrisi üzerindeki etkisi ise, bu filmlerin sansüre takılacağı endişesiyle, ekonomik kayıpları da düşünülerek, yapımcılar tarafından baştan sansürün dokunmayacağı biçime getirilmesine yol açmıştır. Yapımcıların filmler üzerindeki etkisi sadece bununla da sınırlı kalmamış, aynı zamanda anlatının akışı da, izleyici tarafından etkili bulunmayacağı ve filmin geniş bir izleyiciye ulaşamayacağı gerekçesiyle müdahaleye uğramıştır.[10] Bu sorunların karşısında filme finansman sağlamak için yerel endüstrinin içinde yapımcı olarak çalışan aktörlerin dışında arayışlara girilmiş ancak bu arayışlar bir eğilime yol açacak kadar genişlememiştir. Örneğin *Yatık Emine* filmi bir bankanın sermayesi ile film ithali yapan bir şirketin desteğiyle çekilmiş, Özcan Arca'nın *Merhaba* (1976) filmi yönetmenin kendi parasıyla çektiği bir film olmuş, *Maden* yönetmen ve oyuncuların filme maddi kaynak sağlamalarıyla ve gönüllü desteklerle çekilebilmiş (Dorsay, 1988, s. 131), Erden Kıral *Kanal*'ı (1978) reklam filmlerinden biriktirdiği parayla, *Bereketli Topraklar Üzerinde*'yi (1979) ise bir "imece" çalışması olarak oyuncuların desteğiyle (Kıral, 2005, s. 106-108), *Fırat'ın Cinleri* (1978) ise endüstrinin yerleşik yapımcılarının dışında kaynaklarla yapılmıştır. Bunların yanında bağımsız ve Yeşilçam'ın dışında film yapmanın en büyük temsilcisi olarak görülen Yılmaz Güney ise, oyunculuktan gelen popülerliğini kullanarak kurduğu film şirketi ara-

[10] Bu müdahaleler konusunda Güney şunları söylemektedir. *Umutsuzlar* filmi için "istediğim gibi çektim ancak prodüktör baskısıyla bitirmem söz konusu olmadı", *Baba* filmi için ise, "yarısından sonra tamamen prodüktör İrfan Ünal etkisiyle ve zorlamasıyla çekilmiştir. Biz de o zamanlar Güney Film olarak Beyoğlu sinemalarına mutlaka girmek zorunluluğunu duyduk. Bunun için verilmiş bir tavizdi, fakat yanlış bir tavizdi"; *Yarın Son Gündür* için de şunları söylemektedir: "Eğer çekimi sırasında sıkıyönetim beni içeri almasaydı, *Yarın Son Gündür* belki çok daha önemli bir film olabilirdi. Sıkıyönetimin beni almasından sonra ister istemez belli bir korkuya kapıldım. Bu bir takım insanlar için belki zaaftır, korkaklıktır. Benim de o andaki durumum buydu. Korktum yani, filmi tam anlamıyla çekemedim bu yüzden. Bir yerden sonra gangster filmi havasına sokmak zorunda kaldım. [...] Prodüktör İrfan Atasoy'un da zorlamasıyla bir takım şeyleri değiştirerek çektik sonunda. Ancak şart şu idi: Filme yönetmen olarak benim ismim konmayacaktı. Fakat adam, reklam uğruna bu şarta uymadı, üstelik filmi Adana Festivali'ne salmama kararı almışken, benim adımı kullanarak festivale de götürdü" (Coş & Ayça, 1974, s. 15-16).

cılığıyla filmlerini zaman zaman Yeşilçam yapım sistemine ve yapımcısına bağımlılığı olmadan çekme olanağına sahip olmuştur. Ancak Güney Film'in de yapımdaki bağımsızlığına rağmen dağıtım anlamında Yeşilçam endüstrisinin dağıtım ağına bağımlılığı vardır.[11] Bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda film ancak yerleşik endüstrinin yapım mantığının dışında koşullarda gerçekleştirilebilmiştir. 90'lı yıllarla birlikte yaygınlaşacak ve 2000'li yıllarla birlikte baskın hale gelecek olan; ancak bu dönem için gönüllü katılımlar ve bireysel desteklerle çözümlenmeye çalışılan endüstri dışı film yapımı, çoğunlukla teknik olanakların sınırlılığıyla karakterize olan bir film anlayışının gelişmesine yol açmıştır. Keza bu yapım koşullarından uzak durma stüdyo koşullarından vazgeçmeyi, gerçek mekânlarda, amatör oyuncularla ya da oyuncu olmayan, olayın geçtiği gerçek mekândaki halkın/kitlelerin kullanıldığı film yapma tarzını bir çözüm olarak ortaya çıkarmıştır (*Kanal*,

[11] Yılmaz Güney ve Güney Film'in yapımcı ve dağıtımcılarla olan ilişkilerine örnek olarak Onat Kutlar'ın şu tanıklığının akılda tutulmasında yarar vardır: "Evet *Umut* filmi başladı, bitti. Müthiş heyecanlandık. Ben ve Arif [Erkin] herkes öyle yapacak zannederek alkışladık. Ama sonra, ve sadece ikimizin alkışladığı görüldü. O anda sessizlik vardı, ama, o kadar heyecanlandık ki hemen Yılmaz'a sarıldım, öptüm, 'İşte beklediğimiz film bu' dedim. Arif de ona benzer şeyler söyledi. Fakat doğrusu Yılmaz'ın bizim bu söylediklerimizden pek heyecanlandığı görülmüyordu. Yılmaz'ın gözünün o arkadaki adamlarda olduğunu fark ettim. Sonra Yılmaz dönerek, 'Ee ağalar ne diyorsunuz' dedi. Adamlar kalkıp 'hayırlı olsun!' dediler ve çekip gittiler. Yılmaz'ın çok bozulduğunu hissettim. Sonra kim olduklarını sordum onların. 'Bölge işletmecileri' dedi (Onat Kutlar'dan aktaran Güzel, 2004, s. 58). Bu örneğin yanında *Arkadaş*'ın gişe rakamlarını akılda tutmak da endüstri ve Güney Film ilişkisi bağlamında bağımsız, devrimci sinema yaklaşımının bu endüstriye bakışı konusunda ip uçları verebilir. *Arkadaş* filmi 1974 yılında hem yılın en çok kâr getiren filmi olmuş hem de 1974'e kadar yapılan Türk filmleri içerisinde en çok iş yapan film durumuna gelmiştir. Film, İstanbul'un yabancı film oynatan sinemaları Yeni Melek (5 hafta), Reks (3 hafta), Şafak (2 hafta), Güneş'te (2 hafta) gösterilmiş, diğer sinema gelirleriyle birlikte 1.200.000 lira brüt gelir elde etmiştir. Bu gelir normal bir Türk filminin birinci vizyon normal İstanbul gelir toplamının 4 katını, iş yapan filmlerin gelirlerinin (örneğin *Salako*'nun 430.000 lira; *Karateciler İstanbul'da*'nın 450.000 lira) üç katını ve bu mevsim şimdiye kadar çok iş yapan filmlerin de (örneğin *Köyden İndim Şehire*, 675.000 lira) iki katını buluyor. *Arkadaş*'ın yalnızca Yeni Melek sinemasındaki 5 haftalık brüt geliri 350.000 olmuş, Trabzon'da 75.000 lira, Samsun'da 100.000 lira ve Gaziantep'te 155.000 lira brüt gelir ile rekor kırdığı gayri resmi olarak belirtilmiştir ("Arkadaş ve Gelir Rekoru", 1974/1975, s. 31).

Endişe, *Bereketli Topraklar Üzerinde* gibi). Bu tarzın 90'larla başlayarak 2000'li yıllardaki minimalist eğilime evrildiğini söylemek mümkündür.

Yapım koşullarının yanı sıra, bu yapımların izleyiciye ulaştırılmasında, filmlerin taşıdığı ideolojik karşıtlığın bir sonucu olarak hâkim endüstrinin dağıtım kanallarının dışında alternatif dağıtım olanaklarının bulunması gerekmiş, sansürün yanı sıra pratik pek çok engel ve baskıyla karşılaşan bu filmlerin gösterim olanaklarının da yine bu ağın dışında gerçekleştirilmesi bir zorunluluk halini almış; dağıtım sorunu çoğunlukla aşılamamış, ya Yeşilçam'ın dağıtım ağına dahil olmak ya da daha küçük salonlarda, kısa sürelerle gösterim yapılmasını zorunlu kılmış, bu şansı elde edemeyenler ise gösterilmeden kalmıştır. Yeşilçam'ın ayak ve kombin sisteminin yapısı gereği bu sisteme hâkim olan büyük yapımcı ve dağıtımcılar, hangi filmlerin gösterime girip girmeyeceğini de belirleme olanağına sahiptiler. Bağımsız yapımlar bu kombin ve ayak sisteminin dışında kalan sinemalarda ancak yer bulabiliyordu ki, bu da filmlerin zaten çok az izleyiciyle buluşacağı anlamına geliyordu. Üstelik yıldız sistemi de bağımsız yapımların önündeki en büyük engellerden biriydi. Yıldız oyuncuların yer almadığı bağımsız yapımlar gösterim şansı bulsa bile zorluklarla karşılaşmaktaydı. Bu nedenle bu dönemin bağımsız olarak nitelenecek yapımlarının bir çoğunda yıldız oyuncular yer almıştır (Yılmaz Güney *Arkadaş* ve *Umut*'ta, Cüneyt Arkın *Maden*'de, Tarık Akan, *Maden* ve *Kanal*'da, Fikret Hakan *Demir Yol*'da). Bu zorluk aşıldıktan sonra da kombin sinemalarda gösterim şansı bulabilmek için zaten öncelikle sansürden geçmiş olmak, sansür sakıncalı bulmuşsa da bu sahnelerin filmden çıkarılmış olması gerekmekteydi (*Bir Gün Mutlaka* örneğinde olduğu gibi). Dağıtım ağı yaratabilmek için başvurulan yollardan bir diğeri de politik örgütlerin olanaklarını kullanarak, belirli oranlarda hazır bir izleyiciye ulaşmak olmuştur. Buralardaki salonlarda yapılan gösterimlerle izleyiciye ulaşılmaya çalışılmıştır. Bütün bunların sonucunda bu tür sinema, yıldız sistemine dayanan klasik stüdyo sistemine ve onun yerel türevlerine de karşı çıkmak durumunda kalmış, bu yapının dışına çıkma ise beraberinde hiyerarşik yapım koşullarına ve işbölümüne dayalı organizasyonu ortadan kaldırmayı bir gereklilik haline getirmiş; bu durum küçük gönüllü grupların katılımıyla ve işbirliğiyle aşılmaya çalışılmıştır (*Maden* filmi bu tür çalışmanın en iyi örneklerinden biri

olmuştur). Bu bakış açısından Üçüncü Sinema'da olduğu gibi işbölümünün kolektif bir biçimde organize edilerek yönetmenin konumunun da sorgulanmasına yol açması beklenirken şaşırtıcı bir biçimde yönetmenin önderliğinde kolektif bir ürün olarak film üretimi düşüncesi bu dönemde yer bulmamıştır. Bir başka strateji ise, 1960'ların sonunda Genç Sinema hareketinin de özellikle üzerinde durduğu ve kısmen de olsa gerçekleştirdiği "gezginci" film gösterilerinin, 1970'lerde de devam ettirilmeye çalışılması olmuştur ("Devrimci Sinema", 74/75, s. 29).[12] Bunları destekleyecek başka bir yapılanma ise "Bağımsız Sinema Şenliği" adıyla festivallerin düzenlenmesi olmuştur. İlerici-Devrimci Sinema Platformu'na bağlı, İzmir Sinema ve Kültür Derneği (İSKD) ile Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü (BÜSK) tarafından, "Türkiye'de ticari sinema düzeninin dışında devrimci, materyalist bir sinema anlayışının yerleşmesi" amacıyla iki bağımsız film festivali düzenlenmiştir.[13] Gerek gezici film gösterileri, gerekse de çeşitli örgütlerin

[12] *Genç Sinema*'nın ilk gösterisi 15 Eylül 1968 tarihinde Halkalı'nın Aslan Turgut köyünde açık hava sinemasında gerçekleştirilmiştir. 400 kişilik sinemada Ahmet Soner'in sansüre uğrayan filmi *Asayiş Berkemal* (1968) gösterilmiş, filmi köylüler ve Pazar iznine çıkmış olan erler izlemiştir. Bu gösteriden önce ise, Artun Yeres'in *Çirkin Ares*'i İstanbul ve Ankara'da bazı derneklerde gösterilmiştir. Aslan Turgut köyünde yapılan gösteriden sonra Genç Sinemacılar filmlerini bazen kendi çabalarıyla bazen de davet edilmeleri üzerine devrimci örgütlere göstermişlerdir. Gösterilerden biri de Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde Komer'in arabasının yakılması sonrası öğrenciler tarafından düzenlenen forumda gerçekleştirilmiştir. Burada Artun Yeres'in *Çirkin Ares* filmi, Mutlu Parkan'ın *Genç Sinema*'nın öğrencileri desteklediğini belirten açıklamasının ardından üst üste iki defa gösterilmiştir. Ayrıca Devrim İçin Hareket Tiyatrosu da *Grev* adlı oyunlarında Artun Yeres'in *Onlar Ki...* filmini fon olarak kullanmıştır. *Genç Sinema*'nın yaptığı diğer gösterileri ise şu kurum ve kuruluşlarda gerçekleştirilmiştir: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü'nde (Genç Sinema Toplu Gösterisi), TİP Beşiktaş İlçe teşkilatında, Fikir Kulüpleri Federasyonu'nda, DİSK'te, Lastik-İş Sendikası'nda, Milli Demokratik Devrim Derneği'nin İstanbul ve Ankara şubelerinde, Gerze Şehir Kulübü'nde ("Genç Sinema Gösterileri", 1969, s. 10).

[13] I. İzmir Bağımsız Sinema Festivali (14-21 Nisan 1975) yöneticileri festivalin amacını şöyle açıklamışlardır: "Egemen ticari sinema düzeninin dışında, Materyalist Sinema örneklerinin hazırlanabilmesi, değerlendirilmesi, yapım olanaklarının araştırılıp örgütlenmesi, kuramsal çalışmaların gözden geçirilmesi ve tartışılması, sinemanın etkinliğinden yararlanarak emperyalist kültür ve diğer yoz-tutucu kültürlerle savaşılması için, Birinci İzmir Bağımsız Sinema Festivali ileri bir adımdır." Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü yöneticileri, 23-24 Mayıs 1975

konferans ve sinema salonlarında ya da açık havada yapılan gösterilerle bu zorluklar aşılmaya çalışılmıştır. Hâkim endüstri içerisinde kendini ifade etme koşullarına sahip olmayan bu film yapma biçiminin değişim talebi, zorunlu olarak var olan sinema alanının hem politik argümanlarına hem de endüstriyel işleyişine yönelmiştir.

İzleme Deneyimi ve İzleyici Etkinliği

İkinci olarak bu filmlerin *izlenme deneyimi ve izleyici etkinliği* konusunda nasıl bir tavır aldıklarına odaklanılmalıdır. Üçüncü Sinema her şeyden önce izleme deneyimini pasif bir konumdan uzaklaştırıp, aktif bir konuma yerleştirme çabasındadır. Bu çabanın en önemli yanı ise izleyiciyi filmin parçası kılma konusundaki ısrarıdır. Bu ısrarın temel amacı ise izleyicinin özdeşleşmesine olanak tanıyan yapının ve bunun olağanlığının kırılmasıdır. *Kızgın Fırınların Saati* örneğinde olduğu gibi, film sadece film olarak görülmemeli "film eylemi" olarak ele alınmalı, bu nedenle de film izleme, izleyiciyle etkileşime açık, izleme sırasında tartışmaya olanak veren bir yapı taşımalıdır (Solanas & Getino, 2004, s. 169). Film hem yapım hem de pratik olarak bir bütünlüğü ifade etmeli, izleyicinin duygusal ve entelektüel kapasitesinde bir dönüşüm yaratma talebinde bulunmalıdır.[14] *Kız-*

tarihinde ikincisini düzenledikleri festivalin amaçlarını şöyle belirtmişlerdir: "Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü Kısa Film Yarışmaları, Türkiye'de egemen sinema düzeninin dışında yapılan, mevcut kültürün etkinliğinden uzak özgün film çalışmalarını sergilemek, tartışmaya sunmak ve desteklemek amacını güder. Egemen sinema düzeni dışındaki yapımcıların karşılaştığı maddi koşullar, ancak kısa film yapımını mümkün kılmaktadır. Günümüz Türkiye'sinde kısıtlı olanaklarla çalışan yapımcıların tanıtılması ve desteklenmesi bir görevdir. İlerici, devrimci sinema güçleriyle işbirliği ve dayanışma içinde bu görevin yerine getirilmesi, Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü tarafından bir ilke olarak benimsenmiştir." Bu festivallerden İzmir'deki festivale bağımsız anlamda yapımların başvurusunun yetersiz olması nedeniyle yarışmalı bölümün iptal edildiğini, başvuran iki üç filmin de yarışma dışı olarak gösterildiğini belirtmek, bu alanda henüz yeterli bir film üretiminin olmadığını göstermesi açısından önemlidir ("İki Bağımsız Sinema Şenilği", 1975, s. 3-4).

[14] Güney, filmin etkisi konusunda şunları söylemektedir: "Benim için film nedir bırakın açıklayayım. Benim için film üç günlük sarsıntı taşısın yeter. Fazla taşıyamaz çünkü. Seyirci filmden çıksın, üç gün onun etkisini taşısın, belli birikimler, belli temellenmeler kazansın. Dördüncü gün ben yokum, film yok çünkü. Etki olarak 10 sene ben bir filmin etkisinde kalamam ki... Bilinçaltına bir şeyler yer-

gın Fırınların Saati'nde bu durum film izlenirken verilen aralarda yapılan tartışmalarla ve filmin izlenme deneyimiyle ilgili gösterimlerde kaydedilen görüntülerin daha sonra filme eklenerek, filmin sürekli bir biçimde yeniden oluşturulduğu bir yapı olarak ortaya çıkmıştır. Bu yapıyla amaçlanan, izleyiciyi kendi sorunlarına sahip çıkma konusunda harekete geçirme isteğidir.[15] Türkiye'de de bu mantığa uygun çabalar içerisine girilmiş olsa da çok fazla etkili olmamıştır. "Tartışmalı gösteri" mantığı zaman zaman eleştiri konusu olmuş ve programlı bir biçimde, bu tür film yapma mantığının bir gerekliliği olarak işletilememiştir ("Devrimci Sinema Cephesi", s. 29).

Sanatsal Eğilim ve Sinematografi

Üçüncü olarak bu filmlerin *sanatsal eğilimi ve sinematografik özellikleri* ele alınmalıdır. Birinci ve İkinci sinemayla karşıtlık sadece endüstriyel anlamda değil, aynı zamanda sinematografik araçların kullanımında da ortaya çıkmalı, geleneksel sinematografi yeni biçimlerde yeni anlatım olanakları yaratarak kullanılmalıdır. Özellikle özdeşleşme yaratacak[16] klasik

leşsin yeter. Biz de kendimizi fazla abartmayalım. Biz de nihayet sanatçıyız. Yani sanatçı dünyayı değiştiren adam değildir. Sadece dünyayı değiştirme mücadelesinin bir unsurudur. O kadar" (Coş & Ayça, 1974, s. 15). Güney ayrıca *Umut* filmi konusunda kendisine sorulan bir soruya da şu yanıtı verir: "Bu film eğer bir çıkış getirmiş olsaydı filim olmaktan çıkardı. Yol gösteren bir duruma gelirdi. Ayrıca devrimci sinema yol gösteren değil, onları düşünmeye sevk eden filmlerdir. İleride kuşkusuz baştan sona kadar birtakım şeylerin söylendiği filmler de yapılacaktır. Bu, dediğim gibi, devrimci sinemanın ilk noktalarından biridir. Düşünmeden bir insanın herhangi bir şey yapabilmesine imkân yoktur. Ben sadece düşündürmek istiyorum" (Ergün, 1978, s. 132-133).

[15] Üçüncü Sinema'nın ve filmin bu yönüne dikkat çeken bir yazı için bkz. (Temiztaş, 2002).

[16] Güney, Onat Kutlar'ın *Arkadaş* filmi için kendisine yönelttiği "filmde klasik anlamda dramatik bir yapı yok. Daha çok 'narratif', yani anlatıcı bir yapı var. Buna neden ihtiyaç duydun?" sorusuna, şöyle yanıt vermektedir: "İnsanlar genellikle yaşadıkları hayatla özdeşleşirler. En rahatsız edici en acı şeylerle karşılaşsalar bile bir süre sonra genel özdeşleşme eğiliminden ötürü o durumla da özdeşleşirler. Ve rahatsız edici niteliği yok olur. Oysa gerçekten rahatsız edicilik vardır. Fakat bunu yaşayan artık fark edemez. [...] Biz bu filmde özdeşleşmeye karşı bir tavır koyuyoruz. Bu film insanları bakıp görmeye ve gördükleri üzerinde düşünmeye çağırıyor. Filmin anlatıcı yapısı bu olguyla birlikte düşünülmelidir" (Kutlar, 1974b, s. 7-8).

anlamda sinematografi kullanımından uzak durulmalı ve bu araçlar klasik sinemanın özdeşleşme mekanizmasını, yani devrime zarar veren ideolojiyi taşıyan biçimi tersine çevirerek, izleyicilere "gerçekleri" gösterecek biçimde ele alınmalı; sinematografi de bu sinemanın temel amacına uygun olarak toplumsal çelişkileri, iktidar ilişkilerini ve ideolojik farklılıkları ortaya çıkaracak biçimde düzenlenmelidir (kamera konumları, alt açı, üst açı, yakın çekimler, çapraz kurgu). Teknik yetersizlik bir eksiklik olarak görülmemeli, "kusurlu bir sinema"[17] sinemasal bir tarz olarak değerlendirilmeli ve konunun önemi karşısında zaman zaman estetik ikinci plana atılabilmelidir.[18] Bu açıdan bu dönemde sanat sineması örneği olarak görülen yapımlar "soyut" ve burjuva düşüncesinin taşıyıcısı olarak ele alınmış ve filmlerde toplumsal içeriği, sınıfsal ilişkileri önemsemeyen endüstrinin bağımsız kanadı tarafından da kabul görünemiş, bu tür bir film yapma tarzından uzak durulmuştur. Filmin sanatsal kusursuzluğuna yönelik çabalar Birinci ve İkinci sinemanın bir özelliği olarak görülmüş, buna yönelik çabalar desteklenmemiştir. Türkiye'de daha önce bahsettiğimiz bu konudaki tartışmalar hatırlanacak olursa, filmlerin Yeşilçam sinemasındaki özdeşleşmenin dışında bir biçimde işlemesi konusuna yapılan vurguların yoğun olduğu görülür, ancak bu özdeşleşmeyi kırma konusu nispeten Yılmaz Güney'in *Umut* ve *Arkadaş* filmlerinde belirli ölçülerde başarılı olmuş gibidir. Bu filmlerde özdeşleşme geleneksel olarak filmin *diegetik* dünyasında kurulan olay örgüsünün yol açtığı güçlü duygusal bağlılığı yerleşik toplumsal ilişkileri görünür kılmak için kullanan bir mekanizma olmaktan uzaklaşarak, bu filmlerde var olan ilişkiler uzamının oluşturduğu iktidarın sınıfsal niteliğinin görünür kılın-

[17] Bkz. (Espinosa, 2003).

[18] Güney bu konuda Aldo Tassone'nin kendisine yönelttiği; "Mükemmeliyetçi olmadığınız kanısındayım, yani sinema yapmaya yarayabilecek her şeyi kullanıyorsunuz. Melodram da dahil olmak üzere... Melodramdan sakınmıyor musunuz? İtalya'da biri *Yol*'un bazen melodrama kaçtığını yazdı. Paylaşmadığım bu eleştiriyi yanıtlamanız beni sevindirecek" sorusuna; "Mükemmeliyetçi olmadığım doğrudur. Sinemamı etkili kılabilecek, anlatımı zenginleştirecek her şeyi kullanmaya açık olduğum da doğrudur. Melodrama gelince, eğer anlattığım hayat parçası içinde, melodramatik ögeler bile olsa, onu kullanmaktan çekinmem. *Yol*'da melodramatik ögeler mi? Bilemiyorum hangi bölümler için. Ancak, bir gerçektir ki, yoksul insanların hayatı bir çok yönüyle melodramatik yanlar taşır" (Güney, 1999, s. 149).

masına yönelik olarak düzenlenmiş ve hâkim toplumsal temsil biçimlerinin bu filmlerde aşınmasına yol açmıştır.

Temsil Biçimleri

Dördüncü özellik olarak bu filmlerin *temsil biçimleri* üzerinde durulmalıdır. Bu filmlerde temsil tarzları devrimci dönüşüme katkısı olacak biçimde kurulmalı ve eleştirel, yenilikçi kodlar aracılığıyla ifade edilmelidir. Özellikle halkı/kitleleri sömürgeleştiren ve yabancılaştıran temsil tarzlarına karşı çıkılmalı, gerçekçilikten uzak temsil tarzları dönüşüme uğratılmalı, görünenin ardındakine odaklanan bir temsil tarzı benimsenmelidir. Bu dönemin filmleri özellikle devrimci dönüşüm konusuna vurgu yaparak kahramanların bireysel eylemleri yerine kitlelerin eylemleri üzerinde durmuş, bu eylemler aracılığıyla kitleleri "bilinçlendirmeye" çalışmış ve değişmesi istenen toplumsal yapının ardında yatan sınıfsal çelişkileri göstermeye odaklanmış, sömürü mekanizmasının nasıl işlediğini açığa kavuşturmaya uğraşmıştır.

Toplumsal ve İdeolojik Beklenti

Beşinci özellik olarak da, *temsil biçimleri*yle ilişkili olarak bu filmlerdeki *toplumsal ve ideolojik beklenti*lerin neler olduğuna bakılmalıdır. Bu filmler toplumsal koşulların zorluğunu filmlerde görünür kılmaya çalışmış ve bunun değiştirilmesi gerektiği konusunda harekete geçilmesine ilişkin beklentiyi izleyiciye aktarmaya çalışmıştır. *Bir Gün Mutlaka*'da, *Maden*'de, *Demir Yol*'da, *Güneşli Bataklık*'ta bunu görmek mümkündür. Bu beklentinin ortaya konması var olan toplumsal muhalefetin bastırılmasına karşı çıkan, anti-emperyalist ve anti-kapitalist bir gereklilik etrafında değerlendirilmiştir. Filmin, bu mücadeleye destek vermesi gereken, ideolojik bir araç olarak ele alınması ve değişim için ona bir misyon yüklenmesi sonucunda bu filmlerdeki bakış açısı bireysel olanı aşıp, toplumla ilişkiye odaklanmış, ideolojik bir hal kazanmıştır. Bu misyon ise toplumsal mücadelelerle ilişkili olarak ütopyacı bir karakter kazanmış, bu özelliklerin doğal bir sonucu olarak da sanatsal bakış, toplumsal olanla kurduğu ilişki üzerinden tanımlanmıştır. 1960'ların sanatsal özerklik talebindeki modernizmi 1970'lerde bu talebini politik bir ifade biçimiyle destekleyerek genişletmiş,

yeni bir ifade biçimiyle derinleştirme çabasına girmiştir. Bu derinleştirme çabasının aynı zamanda Yeşilçam'ın yerleşik sisteminin "dağılmaya" başladığı bir zaman dilimiyle paralellik göstermesi de önemlidir. Bu sistemin dağılmaya başlaması bağımsız yapımcılık ve yönetmenlik konularının sonraki yıllarda belirgin hale gelmesine büyük bir katkıda bulunacaktır. İleride filmler üzerinden de göstermeye çalışacağım gibi 1970'lerin modernizminin, toplumsalın döngüsü, bireyin döngüsü ve kitlelerin döngüsünü içeren üçlü bir yörünge üzerine oturduğunu söyleyebiliriz.

—*Üçüncü Sinema ve Yılmaz Güney*

Türkiye'de Üçüncü Sinema bağlamında film yapımı üzerine düşünmenin getirdiği zorluklardan biri de bu sinemanın belirgin bir temsilcisinin olmaması ve bu durumun, tarzın tutarlı bir örneğini ortaya koymayı zorlaştırmasıdır. Bu kapsamda düşünülen en belirgin isim ise, Roy Armes'in *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* (2011) kitabında "Üçüncü Dünya'dan gelen kayda değer bir avuç yönetmenden" biri olarak gördüğü Yılmaz Güney'dir (Armes, 2011, 427). Güney'in Üçüncü Sinema içerisinde değerlendirilmesinin en büyük sebebi, "en azından dolaylı olarak, devletin baskısı ve toplumsal otoriteryanizme karşı sınıf mücadelesi ve karşıtlığını savunması" olmuştur. Filmlerinin zaman zaman alegorik bir yapı taşımaları onu bu sinemaya yakınlaştırsa da ikisi arasındaki ayrılıklar üzerinde durulması gerekmektedir. Her şeyden önce Güney metinlerinin alegorik yapısına bakarak, onu metinlerinin "ulusal alegori"yi[19] içerdiği yönünde yapılacak bir niteleme Güney sinemasını belirli oranlarda daraltma tehlikesi taşımaktadır (Kennedy, 2009, s. 121).

Türkiye'de Üçüncü Sinema'nın izlerini araştırdığı yazısında, Şükran Kuyucak Esen bu izleri, akımın ortaya çıkış tarihinden çok önceye, 1960 yılına çekerek, dönemin iktidarı tarafından ileri sürülen "her mahallede bir milyoner yaratma" felsefesini eleştirmek için *Gecelerin Ötesi*'ni çeken Metin Erksan'ın, "hükümetin kapitalist ve emperyalist ideolojisini" eleştirerek, Üçüncü Sinema'nın ilk yönetmeni "sıfatı"nı hak ettiğini belirtir ve bu örneğe *Karanlıkta Uyananlar*'la Ertem Göreç ve *Bitmeyen Yol*'la Duygu

[19] Ulusal alegori için bkz. (Jameson, 2008, s. 365-396); eleştirisi için (Ahmad, 1995, s. 112-141).

Sağıroğlu'nu dahil eder (Kuyucak Esen, 2007, s. 317). Bu açıdan bakıldığında dönemin *Toplumsal Gerçekçi* pek çok filmini bu kapsamda değerlendirmek mümkündür; çünkü bu dönemi karakterize eden alternatif sinemasal eğilim toplumcu bir perspektifle, toplumun çeşitli kesimlerinin sorunlarına eğilmeyi temel amaç edinmiştir (sendika sorunundan grev sorunlarına, yoksulluktan, mülkiyet meselesine kadar), ancak geniş bir perspektifte ele alındığında *Dolandırıcılar Şahı* (Yılmaz, 1960), *Şehirdeki Yabancı* (Refiğ, 1962), *Yılanların Öcü* (Erksan, 1962), *Acı Hayat* (Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Erksan, 1963), *Gurbet Kuşları* (Refiğ, 1964), *Muradın Türküsü* (Yılmaz, 1965), *Hududların Kanunu* (Akad, 1966), *Kozanoğlu* (Yılmaz, 1967), *Kızılırmak-Karakoyun* (Akad, 1967) gibi 1960'lı yıllarda çekilmiş akla ilk gelecek filmlerde Üçüncü Sinema'nın izleri rahatlıkla bulunabilir.[20] Böylesi bir perspektiften bu değerlendirmeyi yapmak olanaklı görünmektedir; ancak Üçüncü Sinema'nın temel belirleyici özelliğinin "devrim" düşüncesine bağlılık ve anti-emperyalist mücadeleye verilen destek olduğu göz önüne alınırsa Türkiye'deki Üçüncü Sinema'ya yakın filmlerin eksiklikleri de görünür hale gelir. Bu açıdan bakıldığında *toplumsal gerçekçilik* içerisindeki pek çok film toplumsal konuları ele almış, bu sorunlar karşısında insanların içine düştükleri çaresizlikleri göstermiş olsa da burada, toplumun toptan dönüştürülmesine dair Üçüncü Sinema'nın benimsediği temel inanç eksik gibidir. Bu eksikliği ise 1970'lerin politik modernizminin giderdiğini söylemek, Üçüncü Sinema ile Türkiye'deki sinema arasında bağ kurmayı kolaylaştırmaktadır. Üçüncü Sinema'yı geniş bir perspektifle ele alıp, onun çerçevesini

[20] Kuyucak Esen, Ali Özgentürk (*Ferhat*, 1974; *Yasak*, 1975; *Hazal*, 1979; *At*, 1981; *Su Da Yanar, 1987*), Erden Kıral (*Kumcu [Ali Yaşar]*, 1968; *Unutulmuşlar*, *Kanal*, 1978; *Bereketli Topraklar Üzerinde, 1979; Hakkari'de Bir Mevsim*, 1983; *Av Zamanı, 1988*), Yılmaz Güney (*Umut*, 1970; *Arkadaş*, 1974; *Duvar, 1984*), Zeki Ökten (*Sürü, 1978*), Şerif Gören (*Endişe*, 1974; *Yol*, 1981), Yavuz Özkan (*Maden, 1978; Demir Yol*, 1979), Muzaffer Hiçdurmaz (*Çark*, 1987), Kazım Öz (*Ax*, 1999, *Fotoğraf*, 2001), Yeşim Ustaoğlu (*Güneşe Yolculuk*, 1998), Handan İpekçi (*Büyük Adam Küçük Aşk*, 2001) gibi yönetmen ve filmlerini Türkiye'deki Üçüncü Sinema örnekleri arasında sayar (Kuyucak Esen, 2007). Bu listeye 12 Eylül filmleri olarak adlandırılan pek çok filmin yanı sıra Zeki Ökten'in *Düşman* ve belki de Türkiye'de Üçüncü Sinema'ya en yakın film olan Bilge Olgaç'ın *Bir Gün Mutlaka*'sını da eklemek gerekir. Ayrıca Yılmaz Güney'in *Acı*, *Ağıt*, *Aç Kurtlar* gibi filmlerine de Üçüncü Sinema'nın estetik özellikleri açısından mutlaka bakmak gerekir.

genişletmek pek çok kuramcının da üzerinde durduğu konulardan biridir. Bu açıdan bakıldığında Türkiye'deki filmleri bu başlık altında sınıflandırmak bir hayli zor görünmektedir; ancak Türkiye'de bu kategori altında alt kategoriler oluşturarak bu zorluk belirli ölçülerde aşılabilir görünmektedir. Bu genişletilmiş kategori içerisinde filmleri şu şekilde sınıflandırabiliriz.

Birinci grupta *dolaylı politik* filmler olarak adlandırılacak, toplumsal koşullarla çatışma yaşayan, bireysel kahramanlar etrafında temellenen filmler yer almaktadır. Bu filmlerde doğrudan politik göndermeler yoktur ancak toplumsal koşulların dayattığı töre, gelenek, zaman zaman modernleşmenin ve kentleşmenin getirdiği sorunlar gibi toplumsal koşullar karşısında yaşanan çıkışsızlık üzerinde belirgin bir vurgu vardır. Bu filmlerin temel bakış açısı var olan toplumsal/geleneksel koşulların yarattığı zorlukların ifade edilmesi ve yeni koşullara uyum sağlama konusunda yaşanan zorluklardır. Bu grup içerisinde *Gelin* (Akad, 1973), *Düğün* (Akad, 1973), *Zavallılar* (Güney ve Yılmaz, 1974), *Açlık* (Olgaç, 1974), *Bedrana* (Duru, 1974), *Yatık Emine* (Kavur, 1974), *Askerin Dönüşü* (Ökten, 1974), *Köprü* (Gören, 1976), *Derviş Bey* (Gören, 1978), *Yusuf ile Kenan* (Kavur, 1979), *Düşman* (Ökten, 1979) gibi filmler sayılabilir.

İkinci grupta ise, *mesafeli politik* filmler olarak tarif edilebilecek, politik referansları olan ancak doğrudan politik bağlılıklara dayanmayan, taraf olma konusunda bir mesafeyi korumaya çalışan filmler yer almaktadır. Bu filmler genel olarak sömürü ve haksızlığa karşı çıkışı ifade edip, sınıfsal konumlara doğrudan atıf yapmadan sınıfsal farklılıklardan kaynaklanan zorluklar üzerinde durur. Geleneksel hayatla modern hayat arasındaki bir sınır çizgisinde gidip gelen bu filmler, toplumsal koşulların doğurduğu hayat tarzlarının farklılığı üzerinden bir çatışmayı görünür kılarlar. Bu filmlerin köyle/kent arasında gidip gelen yapıları da bu çatışmanın en belirgin halini ortaya koyar; bu filmlerde sınıfsal farklılıklar kadar geleneksel değer yargılarının ortaya konması ve bunların yarattığı ahlaki çelişki de yer bulur. Bu grup içerisinde *Umut*, (Güney, 1970); *Kızgın Toprak*, (Tuna, 1973), *Endişe* (Gören, 1974), *Kara Çarşaflı Gelin* (Duru, 1975), *Merhaba* (Arca, 1976), *Kanal* (Kıral, 1978, *Sürü* (Ökten, 1978), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Kıral, 1979), *Adak* (Yılmaz, 1979) ve 80'lerin başında yapılmış olmasına rağmen *Yol* (Gören, 1981) gibi filmler yer alır.

Üçüncü grup ise, *doğrudan politik* film olarak adlandırılacak, doğrudan politik referansları olan ve politik olarak bağlı (angaje) filmlerdir. Siyasal farkındalığı olan ve sol bir perspektifle ele alınan bu filmler, toplumsal bir dönüşüme dair beklentinin yüksek olduğu devrim öncesinin koşullarını resmeder, ütopik ve gelecekçi bir yan taşırlar. Kahramanların bireysel bir bakış açısından çok toplumsal bir perspektifle ve misyonla hareket ettiği bu filmlerde kitleler kişilerden daha önemlidir. Bu grupta ise *Arkadaş* (Güney, 1974), *Diyet* (Akad, 1974), *Bir Gün Mutlaka* (Olgaç, 1975), *İzin* (Gürsu, 1975), *Güneşli Bataklık* (Duru, 1975), *Maden* (Özkan, 1978), *Demir Yol* (Özkan, 1979) gibi filmler yer alır.

Betimleyici *politik filmler* olarak adlandırdığımız grup ise, folklorik ögelere dayanan, geleneksel bir toplumsal yapıyı betimleyen, bir çözüm üretmek ve önermekten çok durumu tespit edip, göstermekle yetinen ve zaman zaman sembolik bir yan taşıyan, bu özellikleriyle geniş bir çağrışımsal evrene sahip ancak bu özelliğin yokluğu oranında da yoruma imkân vermeyen filmlerdir. Etnografik vurgusu itibariyle Türkiye sinemasında *Etnokurmaca* olarak da adlandırılabilecek bu tür içerisinde *Acı* (Yılmaz Güney, 1971), *Ağıt* (Yılmaz Güney, 1971), *Irmak* (Lütfi Ö. Akad, 1972), *Gökçe Çiçek* (Lütfi Ö. Akad, 1972), *Cemo* (Atıf Yılmaz, 1972), *Kuma* (Atıf Yılmaz, 1974), *Fırat'ın Cinleri* (Korhan Yurtsever, 1978) gibi filmler sayılabilir.

Popüler politik filmler olarak adlandırılabilecek beşinci grup ise, genellikle popüler sinema endüstrisinin ürünleri olarak yapılan; ancak ele aldıkları konuyu toplumsal bazı göndermeler eşliğinde işleyen, toplumsal eşitsizlik ve çelişkilerin belirli oranlarda öne çıkarılmalarına rağmen, film anlatısının merkezinde yer almadığı, melodram kalıplarını ya da dönemin popüler türü olan "erkek filmleri"nin[21] özelliklerini taşıyan ve toplumsal eleştiri için güldürüyü kullanan filmlerden oluşmaktadır. Popüler anlatı stratejileri üzerine temellenen bu filmler bir yandan eşitsizliklerin altını çizerken bir yandan da bu eşitsizlikleri klasik anlatı sinemasının bu stratejileri, ahlaki bir bakış açısı içerisine çekerek yumaşatma ve uzlaştırma gi-

[21] 1970'ler Yeşilçam filmlerinde erkeklik üzerine bir inceleme için bkz. (Arslan, 2005). Türkiye sinemasında 1990'lı yıllardaki erkek filmleriyle ilgili olarak bkz. (Ulusay, 2004), 2000'lerde Türkiye sinemasında erkeklik için bkz. (Yüksel, 2013).

rişiminde bulunur. *Yarın Son Gündür* (Güney, 1971), *Dayı* (Gülgen, 1971), *Canım Kardeşim* (Eğilmez, 1973), *Umut Dünyası* (Önal, 1973), *Babalık* (Gülgen, 1974), *Cemil* (Gülgen, 1975), *Deli Yusuf* (Yılmaz, 1975), *Bekçiler Kralı* (Seden, 1975), *Canavar Cafer* (Gürsu, 1975), *İki Arkadaş* (Gören, 1976), *Taksi Şoförü* (Gören, 1976), *Yarınsız Adam* (Jöntürk, 1976), *Babanın Suçu* (Gülgen, 1976), *Çöpçüler Kralı* (Ökten, 1977), *Cemil Dönüyor* (Gülgen, 1977), *Kan* (Jöntürk, 1977), *Akrep Yuvası* (Gülgen, 1977), *Kibar Feyzo* (Yılmaz, 1978), *Köşeyi Dönen Adam* (Yılmaz, 1978), *Derdim Dünyadan Büyük* (Gören, 1978), *Bizim Aile* (Orbey, 1978), *Mağlup Edilemeyenler* (Yılmaz, 1979), *Gazeteci* (Uçanoğlu, 1979) gibi filmler bu grupta değerlendirilebilir.

Yeşilçamdışı sinemanın 1970'lerde Türkiye'deki görünümü genel olarak Üçüncü Sinema'nın[22] topluma ve sinemaya bakışıyla bir çok paralellik göstermektedir. Bu nedenle bu dönemde ortaya çıkan farklı bir sinema arayışının temel gerekçelerini, arada büyük farklılıklar olmakla birlikte, 1960'ların sonunda tartışılmaya başlanan Üçüncü Sinema düşüncesiyle birlikte ele almak aydınlatıcı görünmektedir. Her ne kadar Türkiye'deki sinema tartışmaları genellikle kuramsal düzeyde kalıp, pratik olarak karşılığını çok az bulmuş olsa da bu tartışmanın izleri, sinemanın modernizmi konusunda bir aşama olarak görülebilir. Üçüncü sinema düşüncesiyle bu tartışmalar arasında; gerek var olan sinema alanının dışında yeni bir sinema isteğinin ortaya konması ve olanaklarının sorgulanması, gerek bu yeni sinemanın toplumda oynayacağı rolün ne olacağı, gerekse de var olan izleyici ile bu yeni sinemanın izleyicisi arasındaki niteliksel farklılıkların neler

[22] Üçüncü Sinema tartışması genellikle Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun 1969 yılında yazdıkları "Üçüncü Bir Sinema'ya Doğru" (2004) adlı manifestoyla başlatılır. Ancak Üçüncü Sinemanın her ne kadar kuramsal temelleri tanımlanmış bir sinema teorisi olarak ilk defa bu manifestoda çerçevesi çizilmeye çalışılmış olsa da, yaklaşımın başlangıcını aslında Solanas ve Gettino'dan önce; Che Guevara'nın düşüncelerinden ve Frantz Fanon 'un *Yeryüzünün Lanetlileri* ([1961] 2007) kitabından esinlenen Glauber Rocha'nın, 1965'deki "Açlığın Estetiği" adlı çalışmasına götürmek mümkündür. Glauber Rocha bu çalışmasında "sinemanın tarihsel çelişkileri soruşturmasına fırsat veren ve yazarı muhalif bir uygulamanın merkezine yerleştiren bir yazarlık siyasetini" –*politique des auteurs*'ün siyasallaşmasını– savunarak bu düşüncelerin temelini atmıştır. Bu çalışma Üçüncü Sinema'nın da üstleneceği temel ögelerden birini ortaya koymuştur (Chanan, 2003, s. 842).

olduğunun ortaya konmasına kadar pek çok konuda benzerlik gözlenebilmektedir. Üçüncü Sinema konusunda süregelen tartışmaların temel parametreleri şunlardır: Hem devrimin hem de sinemanın öznesi olarak "halka/kitleye" vurgu yapılması, sinemacıların politik olarak "bağlı" olması talebi, izleyicinin diyalektik bir deneyimin parçası olarak aktif bir nitelik taşıması, filmin izleyicisini harekete geçirecek, tartışma yaratan bir etki oluşturması, filmin anti-emperyalist bir karakter taşıması ve bunun devrime hazırlık olarak görülmesi, ulusal kültürü "bozan", "sömürgeleştiren" sinemalara karşı çıkılması, temel karşıtlığın Hollywood ve onun yerel türevlerine yönelik olması ve sanat sinemasının politik "özden" yoksun örneklerine karşı olumsuz bir tavır takınılması, üretim, dağıtım ve gösterim ağının yeniden yapılanması ve bağımsız film üretimi ve dağıtımına olanak tanınması.

Üçüncü sinemanın belirleyeni olan bu parametreler Türkiye'deki sinema tartışmalarını da etkilemiş ve dönemin *Yeşilçamdışı* sinemasının karakterinin ne olacağı konusundaki tartışmaların temel dayanak noktalarını oluşturmuştur. Bu açıdan bakılınca bu dönemin sinemasının modernist karakterini, Üçüncü Sinema'yla kurulan teorik ilişki ve benzerlikler ortaya konmadan anlamaya çalışmak eksiklik yaratacaktır. Bu dönemin farklılık peşinde olan sineması her şeyden daha çok Üçüncü Sinema'ya bağlı görünmektedir. 1960 başlarındaki *toplumsal gerçekçiliğin* İtalyan Yeni Gerçekçiliği'yle ilişkisi nasıl belirginse, 1960'ların *soyut modernist* örnekleri nasıl ki Fransız Yeni Dalgası'na daha yakın duruyorsa bu dönemin politik eğilimli sineması da Üçüncü Sinema'ya yakın durmaktadır.[23]

[23] Üçüncü Sinema'nın kaynaklarından bir diğeri de İtalyan Yeni Gerçekçiliği'dir. 1950'lerin başında Roma'da film eğitimi almış bir çok isim (Arjantinli Fernando Birri, Kübalı Thomas Guttierez Alea, Jose Garcia Espinosa İtalya'da sinema eğitimi almışlar; Brezilya'daki *Cinema Novo*'nun temsilcileri olan Nelson Pareira Dos Santos ve Ruy Guerra ise Fransa'daki IDHEC'te eğitim almışlardır) ülkelerine döndüklerinde, "durumlarına uygun tek pratik çözüm olarak amatör oyuncularla dış çekim belgesel üslubunun yeni-gerçekçi ilkelerini [...] eleştirel bir üslup olduğu için" benimsemişti (Chanan, 2003, s. 841). Gazetas ise, "tarihsel olarak Üçüncü Sinema'nın, Fransız Yeni Dalga'sının başarısından ve onun Yeni Gerçekçilik'in yerele ve doğaçlamaya dayanan, düşük bütçeli sinema pratiklerinden gücünü" aldığını belirtir ve bu "pratiklerin Louis Althusser, Brecht ve Sovyet biçimcilerinden postyapısalcı düşünürler Jacques Lacan, Michael Foucault ve Jean François Lyotard'a kadar uzanan yeni Marksist kültür teorilerinin bileşiminden" esinlendiğini söyler (Gazetas, 2003, s. 33).

Bu yakınlık sinemasal biçemden daha çok filmlerin işleviyle ilişkili olarak ortaya çıkmış ve tartışılmıştır. Üçüncü Sinema'nın filmin biçemi konusunda takındığı "esneklik" Türkiye'de belirli ölçülerde bir katılığa dönüşmüş ve film sadece toplumun dönüştürülmesinde yerine getireceği işleviyle tanımlanıp değer kazanır olmuştur.

Üçüncü Sinema'nın 70'li yıllardaki Türkiye sinemasında etkileri ve karşılığı olmuştur. Uzun yıllar boyunca Türkiye sinemasını "özgün bakış açılarıyla" ele almak gerektiği, Türk sinemasında sinemanın kimliği tartışmaları söz konusu olduğunda ileri sürülen temel argüman olagelmiştir. 1960'lı yıllarda Halit Refiğ, Metin Erksan gibi isimlerin sinema tartışmalarında sahiplendikleri bu argüman, benzer bir biçimde bu isimlerin karşısında yer alanlar tarafından da (TSD ve *Yeni Sinema* dergisi başta olmak üzere) dile getirilmiştir; ancak iki grup arasındaki tartışmaları farklı kılan nokta, gelenekçiler için bu "özel bakış açısı"nın geçmiş geleneksel kökenlere bağlılıkla ve sinema alanının gelişiminin var olan sinemasal düzenin kendi içinden değişmesiyle sağlanacağına duydukları inançla karakterize edilmesiyken; modernistler için bu "özel bakış açısı"nın yeni bir gelecek tasavvurunun parçası olarak, hem var olan toplumsal sistemin hem de bu sistemin ürünü olan sinema alanının radikal bir biçimde değişmesine duyulan beklentiyle tarif edilmesidir. Gelenekçiler sinema alanının kendi içindeki sanatsal gelişimini dönüşüm için yeterli görürken, modernistler bu alandaki sanatsal dönüşümün ancak toplumsal yapıdaki bütünsel değişimin bir parçası olarak gerçekleşebileceğine inanmışlardır. Gelenekçiler bu değişimde geleneksel kültürel değerlere açıkça bel bağlarken, modernistler geleneksel kültürün değişecek toplumsal yapıyla birlikte yeni bir biçim alacağı (ama özünü koruyarak) konusunda hem fikirdirler. Her iki grup da belirli ölçülerde "yerel duyarlık", "ulusal duyarlık" (Gevgilili, 1969, s. 361) gibi kavramlarla geleneksel kültürel değerleri öne çıkarma eğilimindedir, ancak bu "duyarlığı" tarif etme konusunda birbirlerinden ayrılırlar. Modernistler bu duyarlığı belirli ölçülerde Marksizmden gelen kavramlarla açıklarken, gelenekçiler bunu geleneksel kültüre ait nostaljik bir bakışla yeniden tanımlama eğilimindedir. Her iki grubun da temel aldığı "özne" "Türk halkı"dır; ancak bu özne gelenekçilerde bozulmamış bir geleneksel öze vurgu yapıp, dinamik olmayan geleneksel bir geriye dönüşe işaret

ederken, modernistlerde değişimin de aktörü olan dinamik ve ileriye dönük –belirli ölçülerde gelecekçi belirli ölçülerde ütopik– bir yapı taşır. Gelenekçiler var olan düzeni bu öznenin beğeni ve isteklerinin sonucu olarak görüp olumlarken, modernistler bunun sorumluluğunu toplumsal düzenin üretim ilişkilerinin sonucu olarak bu yapının değerlerini yaygınlaştırmaya çalışan burjuva sinemasına ait olduğunu iddia eder. 1970'lerde Brechtyen bir etkiyle birleşerek baskın hale gelecek olan politik vurgusu yoğun modernist bakış, 1960'ların sonundan itibaren sinemayı yeni bir biçimde kavramaya ve açıklamaya çalışan eğilimin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. 1960'ların sonu itibariyle sinemada üretilmiş film anlamında pek karşılık bulamamış olan bu eğilim, 70'lerde film olarak –sınırlı olsa da– karşılığını bulmuştur.

—Bir Çerçeveleme Denemesi: Ali Gevgilili ve Sanat Sineması

Bu yıllar itibariyle sanat sineması üzerine yazılmış çok fazla metne rastlamak mümkün değildir, bu anlamda belki de tek ayrıntılı metin Ali Gevgilili'nin (1969) "Türk Sineması" adıyla *Yeni Dergi*'de yazdığı metindir. Bu nedenle metne biraz yakından bakmakta fayda vardır. Daha önce bahsedilen Genç Sinema hareketinin başlattığı ve 70'lerde hâkim hale gelen bu bakışın habercilerinden biri olarak görülebilecek Gevgilili, yazdıklarıyla bu eğilimi açık bir biçimde ortaya koymuştur. Gevgilili'nin 70'ler için öncü ve haberci bir nitelik taşıyan makalesi daha 60'ların sonunda bir anlamda gelecek on yılı karakterize edecek tartışmaların çerçevesini ve içeriğini genel hatlarıyla çiziyor görünmektedir. Aynı zamanda makalenin yaklaşımı ve sinemayı sorunsallaştırma tarzı Üçüncü Sinema yaklaşımıyla da yoğun biçimde yakınlık göstermektedir. Bu nedenle söz konusu makalenin eleştirel okumasının ve değerlendirilmesinin 70'ler boyunca süren ve dönemi belirleyen çeşitli tartışma başlıklarını ve uğraklarını genel bir çerçevede değerlendirmeye imkan vermesi açısından yararlı olacağı kanısındayım.

Gevgilili, Metin Erksan'ın "Batılı sinemaları belirli yöntemlerle inceleyebilen Türk sinema yazarları, Türk sinemasını değerlendirirken acaba neden [bu yöntemi] aynı tutarlılıkla kullanamamışlardır?"[24] sorusuyla, yerli sinemaya; Türkiye'ye özgü, özel bir bakış açısıyla yaklaşma

[24] Erksan'ın bu soruya yanıt aradığı yazısı için bkz. (Erksan, 1968).

gerektiği saptamasıyla tartışmaya yeni bir boyut kattığını söylemektedir. Gevgilili'ye göre bu soruya verilecek ilk yanıt, "Türk sinemasına ait içerik ve yapı özelliklerinin", "şematik ve kalıpçı bir tavırla" açıklanamayacağı gerçeğidir; ancak bu nokta "Batı kapitalizminden çok ayrı bir sosyo/ekonomik düzenin ve dinamiklerin içindeki" Türkiye sinemasının Batılı "şemalar" ve "kalıplar"dan uzak durduğu ölçüde geçerlilik taşıyacaktır (s. 357-358). "Toplumsal bir belge" olarak Türk sinemasının değerinin bu belirlemenin doğruluğu oranında artacağını vurgulayan Gevgilili, sanatsal açıdan ise "bu toplumsal belge"nin içeriğiyle ("kendi özüyle") tutarlı biçimlerin ("özel formların") bulunup bulunmadığıyla ya da "kendine özgü" sanatsal bir yapıya ulaşıp ulaşmadığıyla bu değerin daha da belirginleşeceğini ifade eder (s. 358). Sanatsal alanın bu yapısını ortaya çıkarmak için benimsenecek yöntem ise –Erksan'ın yazısında belirttiği– Marksizmdir. Bu yöntemin "kalıp ve şematik" olmaktan kurtarıldığı, "ulusal ve yerel gerçeklik içinde" kendine ait bir bakış açısı edindiği oranda, sorunları açıklamak konusunda bir yarar sağlayacağını vurgulayan Gevgilili, Türk sinemasının kendisini etkileyen Batılı sinemalarla "yakınlaşma ve uzaklaşma" alanlarını tespit etmenin, bu sinemalara bağlılık anlamında "öz ve biçim" sorunlarını ortaya koymanın, "sınıfsal ve ideolojik eğilimlerini", "ekonomik yapısını" ve bu koşullarda "devrimci bir halk sinemasının" gelişimine yol açacak strateji ve ilkeleri değerlendirmenin bu yöntem aracılığıyla mümkün olacağını belirtir (357-358).

Gevgilili'ye göre, bu yöntem aracılığıyla sinemaya bakmak Türk sinemasında bazı eğilimlerin ortaya çıkmasına yol açacaktır. İlk olarak, soyutlama aracılığıyla yaratılan idealleştirme, Batılı sinemayı belirli bir bütünlüğe kavuşturmuşken, bu özellik Türk sinemasında aynı oranda belirginleşmemiştir. Üstelik soyutlama teknikleri Batılı sinemada sinemasal yapının kuruluşu aşamasında tasarlanıp düzenli bir yapıya kavuşturulduğu için bu bütünün açıklanmasında ve eleştirisinde belirli bir yöntemin kullanılmasına uygun bir zemin hazırlamaktadır; ancak bundan da önemlisi Batılı bir sanat olan sinemanın "içerik ile biçim" arasında kurulan bir "özdeşlik" üzerine inşa edilmiş olmasıdır. Gevgilili Batı sinemasında büyük ustaların dar kalıpları aşan, bazı kişisel filmleri dışında kalan ticari sinemanın "kurulu düzeni", "burjuva değerlerini savunduğu ve yaydığını" belirtir (1969, s.

359). Batı'daki bu ikili sinemasal çizgi (burjuva değerlerin taşıyıcısı olarak ticari sinema ile sanatsal değerlere zaman zaman ulaşan ve ticari sinemadan uzaklaşan sinema), Visconti, Pontecorvo, Pasolini gibi toplumcu bazı sanatçılar tarafından; "toplumsal gerçekliğin" "bireyden" daha fazla önem taşıdığı ve bireyin, toplumsal ve tarihsel gelişmeye katılımını "sınıfsal konumuyla" ilişkilendirerek gerçekleştiren yapıtlar ortaya konarak zorlanmıştır (s. 359-360).

İkinci olarak ise, Türk sineması Batılı anlamda bir soyutlama biçiminden uzak kalmasına rağmen, bu tercihleri bilinçli bir çabanın sonucu olarak gerçekleşmemiştir; çünkü her ne kadar Türk sineması Batı'ya "öykünse" de, her iki toplum arasındaki toplumsal gerçekliklerin ve yaşam biçimlerinin açık farklılığı bunun Batılı bir biçimde gerçekleşmesini engellemiştir (s. 360). Gevgilili'ye göre "aslında azgelişmiş bir kapitalizmin bütün yapısal hastalıklarını içinde barındıran bir üretim sürecinin, bu üretim ilişkilerinin şu anda çıkarına işlediği egemen sınıfların ideolojisiyle [...] geniş ölçüde kaynaşmış olduğu bir burjuva dünya görüşünün" ürünü olan bu filmler, Cumhuriyetin başından bu yana uygulanan sosyo-ekonomik politikalar sonucunda, bu tarihsel dönemde yükselmekte olan burjuvazi tarafından kullanılmaktadır. Burjuvazi artık "piyasa filmleri, şarkılar ve romanları"yla bütün bir topluma "kendi değerlerinin damgasını vuran bir sınıf olarak" etkin bir konumdadır. Gevgilili'ye göre egemen sınıflar (ulusallaşmamış sanayi burjuvazisi ile varlık nedenini dış kapitalizmle işbirliğinde bulan geniş bir dış ticaret ve toprak kapitalizminin koalisyonu) Batı kapitalizminin ürünü olan bütün üst yapı kurumlarını Türkiye'ye benimsetebilmek için bilinçli bir çaba içerisindedir (s. 360). Bu koşullar altında gelişen ticari Türk sineması Batılı burjuva sinemasının en kötü yanlarını (temalar, kavramlar, soyutlamalar, idealleştirmeler) kullanmak istemekte, hatta bu eğilim büyük oranda Batılı filmleri birebir "kopya etmeye" kadar varmakta; ancak bu birebir kopya etmede Türk toplumunun yabancı olduğu Batılı kültürel farklılıkların toplum tarafından benimsenmesi için bu farklılıklar kendi tarihsel ve toplumsal kökenlerinden uzaklaştırılıp bozulmaya uğratılmaktadır (s. 360-361). Bir yandan birebir kopya etme diğer yandan ise bu kopya etme ile taşınacak olan Batılı kültürel değerlerin özgünlüklerinin bozulması arasındaki ikilem, Gevgilili'ye göre, Batılı anlatı kalıpları

benimsenirken filmlerin yapısındaki "iç tutarlılığın" yok olmasının başlıca nedenidir. Yöntem karşısında Türk sinemasının içine düştüğü temel çıkmaz da buradan kaynaklanmaktadır; "doğrudan doğruya toplum gerçekliğinin ve halk duyarlığının karşı koyuşu" (s. 361).

Üçüncü olarak ise, "Batı sinemasında öz ile biçim arasındaki özdeşlik" Türk ticari sinemasındaki ikilemin sonucu olarak, parça-bütün ilişkisinde de bir kopukluğa neden olmaktadır; çünkü var olan toplumsal gerçekler ile bu gerçekleri "burjuva değerler sistemine" doğru geliştirmeye çabalayan "yabancı etki" ve kalıpların "düzensiz ve eklektik" yapısı, sinemada "yerli anlatım kalıplarının organik bir bütünlüğe erişmesini" engellediği gibi filmlerin kendine özgü bir sanatsal yapı kurmasını da olanaksızlaştırmaktadır (s. 361). Sonuç olarak "özünde yerel duyarlığın ürünü olmayan sinemasal içerik dış deneylerle elde edilmiş tekniklerin ya da biçimlerin aşılamamasıyla" sonuçlanmakta,"bir bütünlüğe kavuşup Türk yaşantısının mitosunu açığa" çıkaramamakta, "klişeci" ve "Türkiye'ye yabancılaşmış bir anlatım" tekrarlanmaktadır (s. 361). Gevgilili ticari sinemadaki bu "öz ve biçim yabancılaşması"nın getirdiği karmaşanın (kendi deyimiyle "anarşi"nin) "rasyonel bir çözümleme"yi zorlaştırdığını belirtip; günlük yaşantıyı "belirli toplumsal sınıfların ve onlar arasındaki gerçek ilişkilerle, ulusal bir duyarlık ve dünya görüşüyle kavramayan" bu sinemanın, "yerel ve dış ögelerin birbirine girdiği" yapıtlarla sinemasal bir eleştirinin ötesinde, "kültürel, toplumsal ve ideolojik" incelemelerin de alanı içine girmesi gerektiğini ifade eder (s. 361).

Ticari Türk sinemasının 1960'lardaki işlevinin "toplumun gelişme düzeyini ve yaşanan anın gerçekliğini" ortaya koymak yerine, "halkı sürekli bir biçimde burjuva ideolojisiyle koşullandırmak" olduğunu söyleyen Gevgilili, bu sinemanın geliştirdiği geniş "şema" yapılarıyla "Türk halkının sınıfsal sorunlarını" şimdiye kadar "ustalıkla gizlemeye" çalıştığını belirtir. Görünüşteki bu şematik ve klişe yapının yerine getirdiği görev, toplumda var olan sınıfsal çelişkilerin gerçek doğrultusunun kavranmasının engellenmesi olmuştur. Klişeler, artan ve keskinleşen sınıfsal karşıtlıklar yerine, aynı sınıf içinde çeşitlilik gösteren "*iyi burjuva-kötü burjuva* ya da *iyi zengin-kötü zengin*" ikiliğini geçirmiş, "kötülerin ve iyilerin içinde aynı anda bulunduğu ve en sonunda, iyi olanların kötü olanlara genellikle üstün

geldiği, göz alıcı, ahlakça seçilmeye değer bir sistem"i yani "burjuva dünyasını" Türk halkına "empoze" etmeye yaramıştır. Bunun sonucu olarak da Türk ticari sineması kalıcı ve sanatsal bir nitelik kazanamadığı gibi, yükselen burjuvazinin değerlerini halka taşımanın doğrudan doğruya "sinemasal aracı" haline gelmiştir (s. 362).

Gevgilili, ticari sinemanın alan üzerindeki bu hakimiyetinin dışında oluşan bir eğilimin daha sonra ticari sinema içerisine girerek, "onunla birlikte ama ona karşı" yeni bir bakış açısını zorladığını söyler (1969, s. 362). Ticari sinemadan kopan belirli ölçüdeki "*Türk sanat sineması*" olarak adlandırdığı bu eğilimin yarattığı değerlerin "bir azınlık eylemine ya da onların olumsuzu olumsuzlaması"na borçlu olduğunu belirten Gevgilili, bu eğilimin 1950'lere doğru Lütfi Ö. Akad, Şakir Sırmalı; 50 sonrasında Metin Erksan, Osman F. Seden, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Orhan Elmas; 60'larda ise Halit Refiğ, Tarık Kakınç, Atilla Tokatlı, Duygu Sağıroğlu gibi isimlerin eylemleriyle Türk sinemasında "nitel" bir değişimi gerçekleştirdiğini vurgular (1969, s. 362). Gevgilili, Türk sinemasında "geleneksel içerik ve biçim" karmaşasını bu tarihsel dönemde "ileriye" taşıyan bu atılımların, ticari sinemanın içinden önemli "kopuşlara" da yol açtığını ifade etmektedir (s. 362). Gevgilili'ye göre, bu tarihsel eylem Akad'ın *Kızılırmak Karakoyun* (1967) filmiyle "Türk halk yaşantısının en soylu, gerçek ve kalıcı değerlerini, kusursuz bir içerik ve biçim bütünlenişiyle" ortaya koyacak güce erişmiş (s. 362) ve Türk sanat sinemasına "burjuva olmayan bir içeriği" ve buna bağlı olarak "yeni anlatım özelliklerini" getirmiştir. Gevgilili, bu gelişmeye rağmen 60'ların sonu itibariyle hâlâ bu sinemanın bir "oluşum" halinde olduğunu vurgulayarak, bu sinemanın bazı önemli sorunlara bir açıklık getirmesi gerektiğini ifade etmektedir. Gevgilili'ye göre bu sorunlardan ilki "halk sorunu" ikincisi ise "düzen sorunu"dur (s. 363-364). Gevgilili "burjuva ticari sinemasının" hâlâ kesin hedeflerine ulaşamamış olmasının ve bu sinemayla "çelişen bir sanat sinemasının ayakta kalabilmiş olmasının" en önemli nedenlerinden birinin "Türk halkının sağduyusu, karşı koyması ya da desteği" olduğunu belirtmektedir; çünkü Gevgilili, kendi tarihsel bakış açısı içerisinde de çelişki taşıyan, değişmez bir öz olarak tanımladığı bu "halk duyarlığı"nın hiçbir güç tarafından alınamayacağı ve değiştirilemeyeceği "kendine özgü motifleri ya da *dünya görüşü*'nü" taşıdığına inan-

maktadır (s. 363). Bu değişmez öze karşı yine de üretim araçlarını ellerinde tutan "egemen sınıflar", üst yapı kurumlarını kendi çıkarlarına uygun olarak işlemesini sağladıkları için, "halkın özlemleri ile düzen arasında kesin bir özdeşliğe varılmasını engellemiş"lerdir (s. 363). Her ne kadar alt yapı ile üst yapı kurumları arasındaki dinamikler halkın "en derindeki dünya görüşünü" zedelemese de "tarihin çeşitli anlarında [halka] başka bazı görüntüleri de kendisininmiş gibi benimsetmekten geri kalmamıştır" (s. 363). Gevgilili bir yanlış bilinç nosyonundan hareket ederek "burjuva sineması" olarak tanımladığı ticari sinema ile bu "yanlış bilinç"te gedikler açan "sanat sineması" arasında bir hiyerarşi kurar ve "devrimci bir azgelişmiş ülke sinemasının," işleyişinin açığa kavuşturulması "halka kendisininmiş gibi benimsetilen ters görünümlerin" (yani yanlış bilincin) açıklanması ile mümkün olacağını söyler; çünkü,

> söz konusu olan, yüzeysel bir halkçılık ya da halk hayranlığı değil, halkın çıkarlarını ve özlemlerini, kendisiyle en tutarlı bir biçimde değerlendirerek çağdaş bir yorumla yeniden ortaya koymak ve onu, aldatıcı görünümleri aşarak, kendi kendisini daha ileriye doğru değiştirmeye çağırmak ya da *değiştirmek*'tir (Gevgilili, s. 363).

Bunların ışığında da Gevgilili için bir "halk sinemasının yolu, ancak *öğrenmek* ve *öğretmek* ikileminin bilincine varmakla" aydınlatılabilir. "Gerçek bir *halk sineması*", halkın kendi çıkarlarıyla kendisine ait olmayan değerler arasındaki uzlaşmaz çelişkinin örtüsünü kaldırarak, "devrimci değişiklik"lerle ilerletecek, "duru gerçekleri popüler bir biçimde ifşa eden sinemadır." "Halk duyarlığıyla" özdeşleşen "içerik ve form" özelliklerine yaklaşan böyle bir sinema "olağanüstü yapısıyla" propagandanın ötesine geçerek, "halk sanatının güçlü ürünleri katına" erişebilecektir (s. 363-364).

Sanat sinemasının açıklığa kavuşturması gereken ikinci sorun ise, "düzen sorunu"dur. Sinemanın içinde bulunduğu üretim ilişkileri ile sinemanın yansıttığı genel değerler sistemi arasında kaçınılmaz bir "bağlılık" olduğunu ifade eden Gevgilili, üretim ilişkileri ve teknolojinin belirli bir gelişim evresinde ortaya çıkmış ve bir sanayi haline gelmiş olan sinemanın bu "çok özel durumu"nun "yaratıcı sanatçıyı ister istemez" üretim güçlerinden biri haline getirdiğini ve bu ilişkilerin yaratıcı güçleri var olan sistemin gereklerine göre sınırlandırdığını ve koşullandırdığını belirtir (s.

363). Türkiye'de sinema açısından bu ilişkilerin yönü konusunun açıklığa kavuşturulması gerektiğini söyleyen Gevgilili, film sanayinin de ülkenin öteki sanayi kesimleri gibi "varolan azgelişmiş kapitalizmin" özelliklerini taşıdığını belirtir (s. 364). Gevgilili, yapımcı ve dağıtımcıya "artık değer" sağlayan "sömürü mekanizması"na dayanan Türk sinema sanayinin bir yandan "kapitalizme özgü bir değerler sistemini empoze" ederken bir yandan da "üretim güçlerinin özgürce yaratma potansiyelinin de gittikçe daha çok kısıtladığı"nı belirtir (s. 364) ve bu düzenin "üretim güçlerinin özgür gelişimini ve sanatçının yaratıcılığını önleyen" mantığının, *Halk Sineması* fikrini ortaya atıp savunanlar tarafından "filmlerin masrafını aslında halk finanse ediyor" denilerek savunulmasının bu düzenin sürmesine yol açtığını vurgulayarak, yapılması zorunlu olan şeyin bunun aksine, bu düzenin "*değiştirilmesi*" gereken bir yapı olarak kavranması olduğunu belirtir (s. 364). Ancak bu baskıcı ve engelleyici koşullara rağmen, bu sistem içerisinde hiçbir şey yapılamayacağını söylemek de doğru değildir Gevgilili'ye göre. Ticari bir sinema içerisinde yer alan yaratıcı bir sinemacı bundan dolayı her ne kadar suçlu ilan edilemezse de, bu sinemacıların yapması gereken, ticari sinemaya "öykünmek" yerine, onda "halk duyarlığının zorlamasıyla bilinçsizce" ortaya çıkan bazı değerleri daha "iyiye ve güzele", "yerele", "sanatsal" olana doğru aşmaktır (s. 365). Bu "açık bilinçle" davranıldığında ise, yaratıcı sanatçının sanat eserinin iç ve dış bütün özelliklerini birbiriyle ilişkili, "belirli değerler sisteminin yansıma biçimleri" olarak kavrayacağını ve bütün bunları, "kendi halkının gerçeklerini açıklamak ya da yeni bir dünyaya geçmesini sağlamak" adına "kendi devrimci yöntemi ve halkının dünya görüşü" paralelinde sürekli olarak "aşmak gerektiğini" anlayacak, bunu yaptığı oranda da "korkusuz, değerlendirici, hesaplaşan ve kişisel bir tavır alabilecek"tir (s. 365).

Gevgilili, "düzen" olarak da "sanat" bakımından da bir doğuşun sancılarını çeken Türk sinemasındaki "halk duyarlığının ve dünya görüşünün", var olan "burjuva sinemasıyla çelişmesi"nin yanında sinemanın içindeki ve dışındaki grupların da bu eyleme katılarak çelişkileri keskinleştirdiği ve bununla eş zamanlı olarak ticari sinemayı da kendi içinden ayrıştırdığını belirtir; ancak yine de "sinemanın kurtuluşu da *son çözümde*", tıpkı ülkenin genel kurtuluşu gibi, engelleri aşacak olan "halka dönük, ya-

ratıcı ve kesin bir devrime bağlıdır." Sinemanın sanatsal niteliği de ancak ekonomik yapısıyla birlikte bir devrim aracılığıyla bu yapı değiştiği oranda değişecektir (s. 365). Bu bakımdan bunu sağlayacak "devrimci bir sinemanın strateji ve ilkeleri"nin de ortaya konması gerekmektedir (s. 366). Öncelikle bu eylemin öznesi olan "Türk halkı"nın özelliklerini ortaya koyan Gevgilili, bu özelliklerin temeli olarak çağlar boyunca sürüp gelen sanat ürünlerinde de açıkça görüldüğünü belirttiği, "*gerçekçi ve o ölçüde de boyuneğmez* bir kişilik"e vurgu yapar. Anadolu halklarının "kolektifleşmiş" gibi görünen iradesinin gerçekte, "*rasyonel, gerçekçi ve maddi bir bireysel seçim*"in ürünü olduğunu, toplumla birey arasındaki iç dinamiklerin "özüne" inilmedikçe Türk halkına ait "mitos"un kavranamayacağını belirtir (s. 366). İkinci olarak, Türk halkının kendi gerçeğini ortaya koyup, açıklayacak ve bu evreni değiştirmeye çağıracak yapıtların, Batılı bir hümanizm yerine "toplumcu bir hümanizm"e yaslanması gerektiğini vurgular (s. 366). Üçüncü olarak, Türk insanının somut yaşantısının ve gelişme düzeyinin "idealleştirmeler" ya da "soyutlamalarla" değil, ancak içinde bulunduğu ilişkiler bütününün "*dolaysız*" açıklanmasıyla ortaya konabileceğini belirten Gevgilili, "burjuva sinemasının Türk halkına [vermeye] çalıştığı değerleri ve kalıpları aşabilmenin biricik yolunun, Türk yaşantısının büyüsünü, *yaşantının kendisi* olarak bilinçli bir biçimde halkın karşısına çıkarmak" olduğunu söyler (s. 366).

Gevgilili 60'ların sonunda yaptığı bu saptamalarla oldukça idealize edilmiş, pür ve homojen bir "halk"ın aktörü olduğu/olacağı devrimci dönüşümün araçlarından biri olması gereken bir sinemanın özelliklerini tanımlar. Kültür emperyalizminin ve burjuva egemenliğinin kültürel hegemonyasının aracı olan "ticari sinemadan" farklı olarak devrimci bir sinemanın, öncelikle manipüle edilmiş; ancak değerleri itibariyle bozulmamış, devrimci bir öz taşıyan, devrime yatkın halk kitlelerini devrimin eyleyenleri olarak bilinçlendirme, harekete geçirme işlevini yerine getirmesi gerekmektedir. Bunun için de sinemanın öncelikle kendi içinde bir takım işlevsel, niteliksel, ekonomik, sosyal ve yapısal dönüşümler, değişimler yaşaması zorunludur. Dönemin (60'ların sonu) iyimser siyasal ve toplumsal ortamının etkisinde "çok yakın bir devrim olasılığına" duyulan inançla kaleme alınmış bu metinde "iyimserlik" bir tarafa olmakla birlikte,

ticari sinema ve sanat sineması kavramlarına yüklenen anlamlar ve sinema alanına ilişkin belirlenen sorunların ana başlıkları tüm 70'ler boyunca farklı çerçevelerde hemen bütün tartışmaların ve düşünsel üretimin içinde tekrar tekrar dile getirilecektir.

—*Yeşilçamdışı Sinema (Devrimci, Militan, Materyalist, İleriye Dönük Sinema)*

1970'li yıllarda sinemaya ilişkin tartışmaların başlangıcını ticari bir sinema olarak Yeşilçam'a karşılık *Yeşilçamdışı* bir sinema arayışı oluşturur. Bu dönemde belirginleşen bu sinemadan ne anlaşıldığına bakmakta fayda vardır; çünkü bu *Yeşilçamdışı* sinema kavrayışı aynı zamanda modernist sinemasının yerleşik hale gelme çabasındaki önemli uğraklarından biridir. Bu dönemde sinema üzerine üretilen, sinemayı tanımlamaya çalışan yazılar ve yeni bir sinemanın nasıl olması gerektiğine ilişkin kurulmaya çalışılan söylem dikkate alındığında sinemaya atfedilen temel rolün araçsal bir karakter taşıdığı ve dönemin sinema dergilerinde bu araçsal rolün hangi çerçevede tanımlandığı rahatlıkla görülebilir. Bu tanımlama çabasını, diğer popüler sinema ve tanıtım dergilerinden bu özellikleriyle ayrılan *Yedinci Sanat*, *Gerçek Sinema* ve *Çağdaş Sinema*'da özellikle görmek mümkündür.[25] İlk sayısının, *"Başlarken..."* yazısında "Türkiye'de uzun bir süredir boşluğunun duyulduğuna inandığımız bir sinema dergisi doğdu" diyerek yayın hayatına başladığını duyuran *Yedinci Sanat,* amacını; Türkiye'deki sinema hareketinin, kültür hayatının neresinde olduğunu, bu sinema hareketinin "düşünce düzeyi, siyasal işlevi ve ekonomik yapısının niteliği"nin ne olduğunu saptamak olarak ifade etmiştir ("Başlarken", 1973, s. 3). *Yedinci Sanat* dergisi bu konuların tartışıldığı, cevaplarının araştırıldığı bir sinema dergisi olacaktır. Derginin temel yayın politikasını belirleyen ya da onun sinema alanına bakışını ifade eden asıl vurgu yukarıdaki ifadede görüldüğü gibi sinemanın "siyasal işlevi" ve "ekonomik yapısının niteliği" ve bu ikisinin toplumun dönüştürülmesinde "nasıl bir rol üstleneceği" üzerine-

[25] *Yedinci Sanat* dergisinin ilk sayısı Şubat/Mart 1973'te yayınlanmış, Haziran/Ağustos 1975'teki 24. sayıyla yayın hayatı sona ermiştir. *Gerçek Sinema* dergisinin ilk sayısı 1 Ekim 1973'te çıkmış 1975'teki 16. sayı derginin son sayısı olmuştur. Toplam 8 sayı çıkabilen *Çağdaş Sinema*'nın ilk sayısı Şubat/Mart 1974 tarihinde yayınlanmış, Mayıs/Ağustos 1975'teki sayı ile kapanmıştır.

dir. *Gerçek Sinema*'da ise "Çıkarken" adlı yazıda "günümüzde geri bıraktırılmış ülkelerde en gözde sanat"ın sinema olduğu belirtildikten sonra, "geri bıraktırılmış ülke sanatçıları için" sinemanın aynı zamanda "emperyalizmin bozduğu, yozlaştırdığı halk kültür ve sanatını yeniden güçlendirecek bir kurtarıcı" olduğu vurgulanır. *Gerçek Sinema* için bu belirlemenin anlamı "halk kültürü"nü "yozlaştıran" ve insanları "koyu bir yabancılaşmanın içine atmada" öncelikli bir niteliğe sahip olan sinemanın, bu işlemi tersine çevirebilecek bir eylem için "başarılı bir şekilde kullanılabileceği inancıdır" ("Çıkarken", 1973, s. 1). Daha çok çeviri yazılara[26] yer veren *Çağdaş Sinema* dergisi ise "Çağdaş Sinema'dan" adlı giriş yazısında Yeşilçam sinemasının geçirdiği değişimi "gazoz estetiği"nden "cola estetiğine" geçiş metaforuyla açıklamaya çalışarak, Yeşilçam sisteminin "yarı-feodal kültürü" yerleştirmeye çalışmakta olduğunu belirtir ve Yeşilçam dışında sürdürülen "film çalışmalarının" ise, sinemanın ekonomik ve politik sorunlarını çözümleyebilmek konusunda sınırlı olanaklara sahip olduğunu ve "sinemaya hiçbir zaman yakın plan"da bakmadığı için tükendiğini vurgular. Bu nedenle *Çağdaş Sinema* bu yetersizliklerin üstesinden gelmek için, sinemaya "yakın planda" bakacak ve "genel plan"da doğru değerlendirecek ve "yeni bir sinemanın oluşmasına çalışacak"tır ("Çağdaş Sinema'dan", 1974, s. 4). Bütün bunları yapabilmek için de dergi her sayısında belirli bir konu üzerine odaklanacaktır. Bu çerçevede sinemaya "bilimsel bir açıdan bakmayı" temel koşul olarak gören dergi ilk sayısını maddeci (özdekçi) sinema kuramlarına ayırmıştır. Bu üç derginin çıkış yazılarına bakmak bile dönemin sinema üzerine yürütülen tartışmalarının temel argümanlarının neler olduğunu açığa çıkarmaktadır. Her şeyden önce dönemin sosyo-ekonomik koşullarının hangi nitelikleri taşıdığı konusunda belirlemelerle yola çıkan dergiler, sinema ile bu koşullar arasındaki ilişkilerin nasıl işlediği üzerine odaklanmışlar, sinemanın bu ilişkide nasıl bir işlevi yerine getirdiğini çözümlemeye çalışmışlar, izleyicinin mevcut sinema alanı içerisinde "olumsuz" olarak gördükleri konumunu analiz ederek, bu seyircinin nasıl "değiş-

[26] *Çağdaş Sinema*'da çevirisi yapılan yazar ve yazılardan bazıları şunlardır: "Yakın Plan'da Bakmak" (S. M. Ayzenştayn); "Teknik ve İdeoloji" (J. L. Comolli); "Kusurlu Bir Söylev" (J. P. Oudart); "Film Bir Metadır, Sinema Bir Eğlencedir" (B. Brecht), "Kapitalist Toplumda Sinema" (*Cahiers du cinéma*); "Belirtme'nin Gerçekliği" (P. Bonitzer); "Tarih Dersleri" (J. M. Straub ve D. Huillet).

tirileceği" konusunda argümanlar ileri sürmüşler; ancak sinemanın sanat olarak sahip olması gereken nitelikleri genellikle geri planda tutmuşlardır. Dergilerde işlevsel yönüne vurgu yapılmış olmasının zorunlu bir sonucu olarak, sinema; politik vurgusu yoğun bir bakış açısıyla ele alınmış; Afrika, Şili, Arjantin, Çin, Vietnam, Mısır gibi ülkelerin sinemalarına odaklanılmış, bunu bütünleyen temalar olarak da Üçüncü Sinema, Brecht ve sinema ilişkisi, materyalist sinema, militan sinema, devrimci sinema, doğrudan sinema gibi konular öne çıkarılmıştır. Bu konulardan ilk beşine bu dönemin sinema alanı analiz edilirken sıkça başvurulmuştur. Bu yazılarda ileri sürülen argümanların özellikle Üçüncü Sinema'yla yakın ilişkisi göz ardı edilmeyecek kadar aşikardır.

Bu yazılarda Üçüncü Sinema kavramına doğrudan atıf yapılmadan ancak bu sinema anlayışının bakış açısı kullanılarak, Türkiye'de *Yeşilçamdışı* bir sinema anlayışının içeriğini yeniden tanımlama yoluna gidilmiştir. Bu yazıların temel ekseni sinemayı toplumun dönüştürülmesinde, dahası gerçekleşecek olası bir devrime katkısı ölçeğinde değerlendirmek olmuştur; bu nedenle sinema, "Türk halkının bütün olarak gerçekten özgür ve eşit olabileceği bir toplum yapısına kavuşması yolundaki mücadelelerin içinde olacak bir sinema" biçiminde tarif edilen "ileriye dönük" sinema olarak adlandırılmış, değişim ve dönüşüm potansiyeli öne çıkarılmıştır (Ayça, 1974, s. 9-10). Bu bakış açısının paralelinde, var olan sinema (Yeşilçam) "olması gereken" "ileriye dönük", "devrimci" bir sinemanın karşısında görülmüş, "düzen sineması" ("yoz sinema", "idealist sinema") olarak nitelendirilmiştir.[27] Yerleşik sinema düzenini eleştirel bir perspektifle yeniden değerlendirmeye çalışan bu bakış, bu dönemde sinemanın yeni bir yön almasına öncülük etmiştir. Bu konuda yazılarıyla etkin olmuş iki isim Nezih Çoş ve Engin Ayça'dır. Bu isimlerin yazılarında geleceğe dönük bir sinema düşüncesi temel motif olarak belirmekte, bunun paralelinde ise Yeşilçam sinemasının değişmesi gerektiğine dair bunu önceleyen ikinci bir motif, aynı zamanda var olan toplumsal düzenin de değişmesi gerektiğine dair bir inançla birleşerek varlığını sürdürmüştür. Bu motifler 1970'lerde sinema üzerine yürütülen "devrimci sinema", "militan sinema" tartışmalarının odağında yer almaktadır. Bir yandan siyasal alanın tartışmalarında

[27] Bkz. (Ayça, 1973a, 1973b, 1974; Coş, 1974a, 1974b, 1974/1975).

dile getirilen, Türkiye'nin toplumsal yapısının değişmesi gerektiğine duyulan inanç diğer yandan da kurumsal Yeşilçam sisteminin değişmesine dair beklenti bir bütün olarak ele alınmış ve sinemanın anlaşılmasında dayanak olarak kullanılmıştır. Sinemayla toplumsal yapı arasında kurulan bu doğrudan bağ, sinemanın "etki" gücü konusunda ona güçlü bir rol biçilmesine yol açmış; bu güçte sinemanın karakterinin belirlenmesinde her türlü argümanın altında yatan görünmez bir yetki halini almıştır.

Sinema alanını ve sorunlarını anlamaya ve açıklamaya Türkiye'nin toplumsal yapısının karakterinin ne olduğuyla başlayan bu yazarlardan Nezih Coş'a göre, Türkiye "emperyalizmin, tekelci yabancı sermayenin etkisi altında bulunan geri bıraktırılmış bir üçüncü dünya ülkesi"dir (Coş, 1974a, s. 11). Temel sorun olarak "emperyalizmin ve tekelci yabancı sermaye"nin geri bıraktıran karakterini gören bu bakış açısı, toplumun "dönüşmesi" ve "modernleşmesi" yönündeki mücadelenin ana eksenini "anti-emperyalist" bir çizgide tanımlar ve ülkedeki her kurum gibi sinemanın da bu "anti-emperyalist" mücadeleye katılmasını içerir. Benzer bir bakış açısıyla Ayça da, "konuya sömürülen ülkeler ve sömürülen sınıflar açısından yaklaşma"nın daha doğru olduğunu, "bütün dünyada sömürünün kalktığı bir düzen için" sinemanın kullanılması gerektiğini; çünkü sinemanın "özü ve işlevinin" bu olduğunu ifade eder (Ayça, 1974, s. 10). Nezih Coş içinse bu nitelikteki bir ülkede "ilerici" sinema her şeyden önce "emperyalizme ve onun işbirlikçisi durumundaki egemen sınıflara karşı ve emekçi sınıflardan yana", "ezilen kitleleri uyandırıcı", "devrimci bir sinema" olmalıdır; ancak var olan Türk sineması bu haliyle "egemen sınıfların çıkarlarına dönük bir çizgide yoz bir kültür düzeyini seyirciye, kitlelere benimsetme çabasındadır" (Coş, 1974a, s. 16: 13). Genç Sinema hareketinden bu yana var olan bu temel eleştiri, mevcut sinemayla gerilimin bu dönemde de hâlâ sürdüğünü ortaya koyar. Ancak Ayça Türkiye'de böyle bir sinemanın "soluğunun" cılız da olsa var olduğunu söyler. Ayça'ya göre bu "devrimci sinema/ileriye dönük sinema" Yeşilçam'ın yapısının, onun "mevcut tutucu kurumlarının zorunlu olarak dışında" oluşacaktır, ki bu da "ileriye dönük devrimci bir hareketin içinde onunla bütünleşmiş ve onun kurumlarıyla" ortaya çıkacak, "devrimci sınıf ve kesimlerle bütünleşerek var olacaktır" (Ayça, 1974, s. 10-11). Kapitalizmin içinde bu öncü rolü üstlenmiş olan işçi sınıfı olduğundan bu müca-

dele de işçi sınıfının öncülüğünde yapılmalıdır; "devrimci sinema, ileriye dönük sinema bu mücadelenin sinemasıdır, ürünüdür" (Ayça, 1974, s. 11). Nezih Coş ise, Ayça'nın tersine Yeşilçam koşulları içerisinde "ilerici bir sinema"nın ortaya çıkamayacağını belirtir; ancak Coş da Türk sinemasının içerisinde "emekçi sınıflardan yana bir sinemanın gerçekleştirilmesi yolunda" küçük de olsa çabalar olduğunu ekler. Bunlara örnek olarak *Karanlıkta Uyananlar*, *Bitmeyen Yol*, *Umut* gibi filmleri örnek gösterir. Ancak Coş'a göre "Yeşilçam'ın içerisindeki" bu "tekil" çabalarla, az sayıda seyirci kitlelerine ulaşacak yapıtlar ortaya konarak "ilerici", "toplumcu" sinema yapılamaz. Buna örnek olarak da Yılmaz Güney'i verir. Güney'in filmlerinin "açık belirgin toplumsal boyutlar taşımadıkça" piyasa tarafından benimseneceğini ancak emekçi sınıflardan yana sert toplumcu filmlere yöneldiği anda da engelleneceğini belirtir (Coş, 1974a, s. 13-15). Bu nedenle "ileriye dönük Türk sineması" ancak "belirli bir dünya görüşü asgari müştereğinde birleşerek sinema yapan kişilerin bir yapım ve dağıtım örgütü oluşturmaları"yla ve "Yeşilçam'ın heterojen seyirci potansiyelinden vazgeçip, yönelecekleri seyirciyi saptayarak, filmlerini onlara göre çevirmeleri" ile doğabilecektir. Toplumun değişiminde rol alan araçlardan biri olan sinema "ticari piyasa düzeninin" çarkları dışında işlemelidir. Bunun için bağımsızlık hem "fikri" hem de "ekonomik" olmalıdır. Coş'a göre Yeşilçam'ın yoz sinema mantığına "alternatif" olabilmek, kurulacak yeni bir yapım ve dağıtım mekanizması içinde yeni ve toplumcu bir sinema hareketini başlatmaktır[28] (Coş, 1974a, s. 16-17; 1974b, s. 3-6).

Coş'un kullandığı kavramlara bakıldığında Yeşilçam sinemasının her yönüyle ideolojik bir işlevi yerine getirdiği, burjuvaziye ait bir ideo-

[28] Nezih Coş bağımsız sinema konusunda *Genç Sinema*'nın başlattığı "bağımsız ve siyasal" kısa film hareketinin yeniden filizlenmesi gerektiğini belirtir. Coş'a göre kısa filmcinin yani bağımsız sinemacının [bu iki kavramı birbirinin yerine kullanmaktadır] temel amacı; Türkiye'de egemen sınıfların yoz kültür politikalarının geniş kitlelere benimsetilmesinde en kestirme ve belirgin bir görev yüklenmiş olan Yeşilçam sinemasının genel tavrına bir "alternatif" olabilmek, bir karşı-sinema'nın küçük de olsa deneylerine girişmek, ezilen kitleleri uyandırıcı, silkindirici, devrimci bir öze ulaşmaya çalışmaktır. En kısa deyişle kamera, bağımsız sinemacının elinde, geri bıraktırılmış Türkiye'mizde emperyalizme ve işbirlikçi burjuvaziye karşı emekçi sınıflardan yana bir mücadelenin aracı olmalıdır (Coş, 1974b, s. 3).

lojiyi "doğrudan" seyirciye taşıdığı ve empoze ettiği; bu nedenle de "alternatif" ve "karşı-sinema"nın bu doğrudan ideolojik etkinin hakimiyetini kıracak niteliklere sahip bir sinema olması gerektiği açıkça görülür. "Ezilen kitleleri uyandırıcı", "devrimci bir öze ulaşmayı" amaç edinmesi gereken bu yeni sinema biçimi, bütün bu ideolojik yapının kırılmasında verilmesi gereken mücadelenin "aracı" olmalıdır. Sinemaya biçilen bu işlevsel ve araçsal rol sinemanın bütün alanlarının da bu bakış açısıyla tanımlanmasına yol açmış, sinema araçsallığı ölçüsünde değer kazanan bir alan olarak algılanmıştır. Sinemanın maruz kaldığı bu ideolojik manipülasyon seyirciyi de bir yanlış bilinç içerisinde tutmakta ve onun gerçeği görmesini engellemektedir Coş'a göre. Türkiye'de "bağımsız sinema"dan henüz söz edilemeyeceğini belirten Coş, sinema yapmak isteyen herkesin, "toplumun sorunlarına yönelik, anti-emperyalist, devrimci, içerik düzeyinde 'saptayıcılık'tan, 'çözümleyicilik'e ulaşma çabasında, kısa ya da uzun filmini" gerçekleştirmeye çalışması gerektiğini belirtir. *Genç Sinema*'nın başlattığı kısa ve bağımsız film deneyiminin çeşitli nedenlerle kesintiye uğradığını belirten Coş, *Genç Sinema*'nın film yapma deneyiminin başarılı olamadığını, hatta pratik olarak sinema yapanların derginin teorik tartışmalarının ardında kaybolduğunu, bir sinema dili geliştirmek ve yerleştirmek konusunda başarılı olamadıklarını belirtir. *Genç Sinema*'nın karşı çıktığı "'apolitik' düzeydeki yapıtların" sinema dilinin "daha düzgün" olduğunu belirtir (1974b, s. 4).

Bu dönemin sinemasını tanımlamak konusunda yapılan yorumlarda üzerinde durulan konulardan bir diğeri de seyirci olmuştur. Engin Ayça "Yabancılaştıran Sinemamız" (1973b) adlı yazısında var olan sinema düzenin "duygusal düzeyi" öne çıkaran filmler yaptığını, bu sinema düzeni içerisinde seyirciyle ilişkinin "duygular düzeyi"nde kurulduğunu belirterek böylece sinemanın seyirciyi "rahatlatıcı, gevşetici" bir işlevi yerine getirdiğini vurgular. Ayça'ya göre bu durum seyirciyi "kendi gerçekleri"nden uzaklaştırarak, "sahte bir hayale" doğru yöneltmekte ve "yabancılaşması"na neden olmaktadır. Ayça, kendisine "çarpıtılmış gerçekler" sunulan seyircinin artık kendi durumunu kavrayamadığını ve "Türk filmlerinin ele aldığı temaları işlerken kurduğu hikâye çatıları bakımından yabancılaşmayı yarattığını" belirtir[29] (1973b, s. 16).

[29] Ayça bu "yabancılaşma" sorununun nasıl çözüleceği konusunu üç farklı mücade-

Nezih Coş ve Engin Ayça "ileriye dönük sinemayı" (aynı zamanda devrimci sinema, materyalist sinema) tanımlarken ağırlık noktası olarak, bu sinema faaliyetinin sosyo-ekonomik değişmeyi ne oranda harekete geçirdiği ve seyircileri ne oranda "devrim" mücadelesine hazırladığını alırlar; ancak Engin Ayça (1973a) bu ilişkiyi tanımlarken "seyirci"yi de önemli bir değişken olarak ele alır. Ayça'nın "devrimci sineması" seyirci ile kuracağı ilişki ile tanımlanır. Sermaye tarafından geliştirilip, denetimin altında tutulduğu için sinemanın sermayenin felsefesi ve siyasi görüşünün dışında işlemeyeceğini belirten Ayça, bu kontrol mekanizmasını "seyirci" konusuna dikkat çekerek açıklamaya çalışır. "Burjuva sineması"nın zamanla seyircinin, seyirci olma niteliğini değiştirdiğini ve böylece kurumsallaştığını belirtir (1973a, s. 6). Bu arz-talep ilişkisi içerisinde seyircinin çoğunlukla homojen bir topluluk olarak görüldüğünü ve bu topluluk içindeki daha "özel" seyircinin göz ardı edildiğini belirten Ayça'ya göre, "devrimci bir sinema" bu ortamda farklı filmler yapabilme kapasitesine sahiptir; ancak bunun için öncelikle seyirciyle kuracağı ilişkiyi "aydınlatması, saptaması" gerekmektedir. Ayça'ya göre devrimci sinema seyirciyi homojen bir tanımlama içerisinde ele almaz, onu ayırır ve kime ne vereceğini saptar, bu nedenle de seyircisini seçer ve kuracağı ilişkiyi "diyalektik" bir ilişki haline getirir. Ayça bu diyalektik ilişkiyi açıklığa kavuşturabilmek için sinemayı "mevcut düzen içinde yapılacak" ve "bunun dışında yapılacak" [devrimci sinema] olan sinema olmak üzere ikiye ayırır ve "devrimci örgütlerin desteğinden yoksun" olarak yapılamayacağını belirttiği, mevcut sinema düzeni dışındaki "devrimci sinema" üzerine yoğunlaşır.[30]

le alanıyla ilişkilendirerek yanıtlar. Bu alanlardan ilki, mevcut sinema düzeninin yasalarına uyularak ancak onları zorlayarak, bıraktığı açık kapılardan, zaaflardan, çelişkilerden yararlanarak sistemin içinden sürdürülecek bir mücadele alanıdır. İkincisi bunun tam karşısında yer alan mevcut sinema düzeninin dışında, kendi yasaları ve biçimi olan, kendi anlatımı, tanımları olan bir çalışma alanıdır. Üçüncü alan ise bu ikisine paralel olarak sürdürülecek olan yan çalışmalar, taktik anlaşmalar ve birleşmelerden oluşur (Ayça, 1973b, s. 19).

[30] Bu sinema seyirciyle şöyle ilişkiler kurmalıdır Ayça'ya göre; öncelikle bu sinema seyircinin "iç çelişkilerini" perdeye taşımalı, kendi durumlarını "nesne olarak" dışarıdan görmelerini sağlamalı ve eleştirel bir tutumla sonuçlar çıkarmalıdır; ikinci olarak seyirciye "kendi dışındaki sınıf ve kesimlerin niteliğini ve çelişkilerini" açıkça göstermeli ve "yargılamalı"dır; üçüncü olarak ise, seyirciye kendi dışın-

Nezih Coş ise "Materyalist Sinemadan Ne Anlıyoruz" adlı yazısında devrimci sinemanın iki anlama geldiğini belirtir; onun için devrimci sinema her şeyden önce "sosyalist bir devrime" katkısı olacak sinemadır; ikincisi "kurulu sinema düzeni"nin karşısında "alternatif bir sinema anlayışı"nı ifade eder (Coş, 1974/1975, s. 4). Bu ayrımdan sonra Coş "devrimci sinema" yerine "materyalist sinema" kavramını kullanacağını ve bu kavramı geliştireceğini belirtir. Coş'un "materyalist sinema" anlayışının referans olarak aldığı şey ise, Bertolt Brecht'in "epik tiyatro kuramı"dır. Ancak bundan önceki asıl referans noktası Marksizm ve Marksizmin felsefi ve ekonomi-politik bakış açısıdır. Marksist bakış açısıyla "dünyayı sadece açıklamayı değil, aynı zamanda değiştirme"yi amaçlayan materyalist sinemadan, "işçi sınıfının öncülüğünde sınıfsız toplumların kurulması yolunda mücadele etme amacı güden bir sinema kuramı"nın anlaşılması gerektiğini söyleyen Nezih Coş'a göre, bu kuram Marksist dünya görüşünün sinemaya "öz" ve "biçim" açısından uygulanmaya çalışılması ile ortaya çıkacaktır. "Sinema yapıtının Marksist materyalist özü[nün], yapıtta, bir sorunun ele alınışından onun ayrıntılı olarak sunuluşuna, seyirci ile oluşturacağı etki-tepki ilişkilerine kadar düşünülerek yapılacak çalışmalarla" (1974/1975, s. 5) belirleneceğini söyleyen Coş, bu sinemanın en önemli özelliğinin ise, filmi "ticari bir meta" sayan "düzen sineması"nın karşısında, "üretimi" esas alması, "seyircinin şartlanmış beğenisine bağlı" olmaması, hatta "bu şartlanmış beğeniyi eğitmeyi" amaçlaması olduğunu kaydeder (s. 10). Nezih Coş yazısında Brecht'in dramatik tiyatro ile epik tiyatroyu karşılaştırmasına gönderme yaparak materyalist sinemanın Brecht'in bu bakışından

daki insanların farklı hayatlarını göstererek, kendisiyle onlar arasındaki karşıtlığı görmesi sağlanmalı ve bunun giderilip giderilmemesi gerektiği sorulmalıdır; son olarak ise, bireyin kendi zihninde yapması gereken "durum muhakemesi"ni perdede "temsili olarak" canlandırıp doğru bir biçimde çözümlemelidir. Bütün bunlardan elde edilecek şey ise seyirciyle film arasında kurulacak ilişki sonucunda ortaya çıkacak durumun seyirciyi bir "oluşum" içine sokmasıdır. Bu "oluşum" elbette ki izleyicinin "bilinçlenmesini" devrimci hareket doğrultusunda gerçekleştirmeli ve seyirci "devrim süreci içinde yeni ve ileri" bir noktaya gelmelidir. Sinemacının buradaki işlevi ise ancak bir "katalizör" görevi üstlenmektir. Ayça'ya göre "devrim için yapılacak sinema devrimci sinemayı oluşturur", bunun için ise önemli olan perdede görülen şeylerin nitcliğinden çok, seyircinin filmle salonda kurdukları "devrimci oluşum"dur, ki bu durum burjuva sinemasıyla devrimci sinemayı birbirinden ayıran niteliktir (Ayça, 1973a, s. 7-9).

yola çıkması gerektiğini yazar. Temelde burjuva tiyatrosu ve bunun karşısında daha devrimci bir tiyatronun olması gerektiği inancından temellenen Brecht'in bu bakış açısından yola çıkan Coş, "idealist burjuva sineması"na karşılık neden materyalist bir sinemadan yana olmak gerektiğini, bu iki anlayışı karşılaştırarak açıklamaya çalışır. Bunları açıklamak Coş'un Yeşilçam'a nasıl baktığını ve neden "Yeşilçam-dışı" bir sinema istediğini daha da açıklığa kavuşturacaktır. Bu karşıtlığın "idealist sinema" (bu kavramla ifade edilenler popüler klasik anlatı sinemasının özelliklerine denk düşmektedir) tarafındaki özellikleri aynı zamanda "Yeşilçam sineması"nın da özellikleridir. Coş bu iki sinema arasındaki farklılıkları şöyle ifade eder: İdealist sinema; seyirciyi "toplumun gerçeklerinden" uzaklaştırır, "masallar anlatır", "uyuşturur", "boş vakti, eğlenilmiş boş vakit" olarak tutmayı, seyirciyi geliştirmemeyi amaçlar; toplumun sorunlarını ele alsa dahi bunları "çarpıtarak" verir, sınıf mücadelelerini "gizler", bu mücadeleyi üretim ilişkilerinden koparır; "toplumsal olguları kişisel bir düzeye indirger", her şeyi güçlü kahramanlara mal eder, bu nedenle toplumsal olguları da bu kişilerin bilinçleri belirler; sınıf ayırt etmeksizin her sınıftan insanı etkilemek, kitleleri etkisizleştirmek ister. Buna karşılık materyalist sinema, seyirciyi bilinçlendirir, ona öğretir, toplum gerçeklerini gösterir, onları değerlendirmesine ve çözüm yolları bulmasına yardımcı olur; toplumun sorunlarına "sınıfsal analizler" çerçevesinde bakar. Sorunları ekonomik temelinden, üretim ilişkilerinin belirleyici rolünden soyutlamadan anlatır ve Marksizmin bilimsel yöntemlerini kullanır; kişilerin önemlerini abartmaz, her şeyi toplumun "maddi koşullarının belirlediğini" göstermeye çalışır. Kahramanları idealize etmez, sınıfsal temellerine göre tanımlar; bu nedenle kişilere değil "kitlelere" dayanır; seyircisini sınıfsal olarak belirlemiş, bilinçlendirici bir sinemadır (Coş, 1974/1975, s. 6-7).

Coş'a göre, materyalist sinema anlayışının önemli bir özelliği daha vardır. Bu da "kime", "neyi", "nasıl" göstereceğinin yanında "nerede" göstereceği sorunudur. Yani hangi sınıftan gelen seyirciye, hangi içeriği, nasıl anlatacağını düşünen sinemacı bunların sonucu olarak filmin nasıl dağıtılacağını, nerelerde gösterileceğini de saptamak zorundadır. Bu noktada önerilen çözüm Yeşilçam sinemasının "dışında" örgütlenmiş bir üretim-dağıtım-gösterim ağıdır. Bu ise devrimci örgüt ve kurumlar aracılığıyla, de-

mokratik dernekler, sendikalar, işçi partisi şubeleri ve sinema kulüpleri gibi alternatif yollarla örgütlenecektir. Buralarda yapılacak "tartışmalı gösteriler" bu sinema anlayışının yerleşmesinde önemli bir adım olarak görülür. Bu çözüm yolunun temelinde yine Brecht'in düşünceleri vardır. Brecht'in "Halkın Beğenisi Eğitilebilir" (1974) yazısına gönderme yapan Coş, böyle bir çalışma ile idealist sinemanın "uyuşturduğu" seyircinin kendi sorunlarına duyarlı hale gelen bir seyirciye dönüşebileceğini vurgular (Coş, 1974/1975, s. 10-11). Ancak Coş'a göre idealist sinemayı bu ekonomik örgütlenmesiyle reddetmek yetmez, onun "betimleme anlayışı"nı da reddetmek ve yerine "yeni bir betimleme" anlayışı koymak gerekir. Örneğin idealist sinemanın dayandığı "saydamlık kuramı" reddedilmeli, film görüntüsünün doğrudan doğruya gerçeğin kendisini gösterdiğini savunan yansımacı anlayıştan vazgeçilmelidir. Film "gerçeğin kavranmasına" yardım eden bir "araç" olarak görülmeli, sanat yapıtı ile gerçek arasındaki ayrım seyirciye çeşitli yollarla hissettirilmelidir (konuşmalar, anlatıcı, yorumlama vb. gibi araçlarla). Ayrıca idealist sinemanın "doğrusal anlatımı" yıkılmalı, klasik dramatik yapının belirleyiciliğinden arındırılmalı, anlatım birbiriyle diyalektik olarak ilişkiye giren, birbirini etkileyen bir "bütünlük" içerisinde kavranmalıdır. Materyalist sinema, seyirci ile filmdeki kahraman arasındaki özdeşleşme üzerine temellenen idealist sinemayı reddetmeli ve bunun yerine "seyirciyi izlediği olgu ve durumlar karşısında bir takım duygulandırmalara götürmeli, o olgu ve durumlara yabancılaştırarak 'karar vermeye', 'doğru olanı görmeye', 'anlamaya' yöneltmeli yani seyirciyi 'değerlendirici' olarak tutmak için yabancılaştırma yöntemleri uygulamalıdır" (Coş, 1974/1975, s. 9-10).

1970'lerin politik modernizmi hem toplumsal yapı üzerine yürütülen tartışmalara hem izleyiciye atfedilen özel öneme hem de endüstrinin kuşatıcı yapısının değişmesine ilişkin vurgusuyla, sinemanın beklenen devrime katkısı ölçüsünde "yeni" bir sinema olacağını vurgularken; toplumsalı, bireyi ve kitleleri görselleştiren üçlü bir yörünge üzerine oturur. *Umut*'ta Cabbar'ın hayatını değiştirmek konusunda yaşadığı gelecek yönelimli hayal kırıklığı, *Arkadaş*'ta Azem'in geleceğe ertelenmiş umuduna dönüşürken, bunların üstesinden gelmek için geriye bir tek kitlenin içinde hareket etmek kalmıştır.

b. Toplumsalın Döngüsü: *Umut*

Altan Yalçın *Umut*'un, Türkiye sinemasında hâkim olmuş iki tür film yapma biçiminin; *Denize İnen Sokak*, *Sevmek Seni*, *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* gibi filmlerin oluşturduğu, Yeşilçam kalıplarını kırmaya çalışırken "gerçeklikten, inandırıcılıktan" uzaklaşan tarzla; gerçekliğe dönmek isterken Yeşilçam'ın isteklerine uygun kalıpları kabul eden, *Yılanların Öcü*, *Hududların Kanunu*, *Ölüm Tarlası* gibi filmlerin oluşturduğu tarzın "dışında" olduğunu belirtir (1970, s. 367). *Umut*'un var olan film yapma tarzlarından farklılığına vurgu yapmasına rağmen –her iki biçime örnek olarak sayılan filmlere bir kez daha büyük bir haksızlık atfetmiş olduğu unutulmadan– bu değerlendirme Türkiye sinemasında dönemin ön yargılarını açıkça ortaya koyar. Özellikle sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda, ortaya konan farklı örnekler gerçekçilik bağlamında değerlendirilmiş, "inandırıcılıktan" uzak bulunmuştur. Sinemanın modernist bir üslupla ele alınması her zaman için bir problem olarak görülmüş ve gerçekçiliği yok etme tehlikesi barındıran, kurtulunması gereken bir eğilim olarak algılanmıştır. Bu eğilimi ıslah etmenin yolu ise film metinlerinde eksikliği hissedilen gerçeğin paradoksal biçimde, görünür kılınmasına ilişkin talep olmuştur. Bu gerçeğin çıkarıldığı yere yeniden yerleştirilmesi ise, Yeşilçam kalıplarının dışında bir nitelik taşıdıkları ölçüde kabul edilebilir olan, gerçekçilikten uzaklaşma ve Yeşilçam'ın gerçekçiliğine yakınlaşma derecesine bağlı olarak olumsuz biçimde görülmüştür. Bu paradoksal karşıtlık arasında bir yol bulma çabası modernist Türkiye sineması söz konusu olduğunda temel konu olmuştur. Bu paradoksal yeni yol 1970'li yıllarda, *Umut*'un çekilmesiyle Türkiye sinemasının "yeni/genç" bir sinemaya evrilme sürecinin ilk noktası olarak ele alınmış ve Türkiye sinemasının geçmişle bağlarının büyük bir oranda koparıldığı yolunda bir işaret olarak belirginleşmiş, paradoksun çözümü olarak kabul görmüştür. Önceki dönemin sinemasından belirgin bir biçimde "kopuş" olarak görülen bu yeni/genç sinemanın temel karakteristiği ise toplumsal olanın sadece sosyolojik boyutuyla yetinmeyip, bu toplumsallığın zorunlu kıldığı politik taleplerin de sinemaya taşınması olmuştur. Bu politik taleplerin sinemaya taşınmasının belki de en önemli yanı, geçmişin kişisel olana ilişkin anlatılarını kamusal bir temsile dönüştürüp, politik olanı yeni bir bütünlük içinde tanımlamayı sinemanın alanına

sokmuş olmasıdır. Geçmişin kişisel kalan, bireysel anlamda harcanmamış çabalarının sonucu olarak görülen yoksulluk ve çaresizlik, bu dönemin politik film çabası içerisinde daha temsil edici olan bir bütünün; sınıfın, sonuçlarından biri olarak görülmüş, geçmişin bireysel çabaları bu dönemde kolektif bütünün parçalarından biri haline gelmiş, kişisel olan bu bütünün içerisinde politik kimliğe kavuşmuştur. Ulus Baker, Yılmaz Güney sinemasının ayırt edici özelliğinin "vurdulu kırdılı" ilk dönem filmleriyle, *Umut*, *Arkadaş* gibi filmlerle başlayan sonraki dönemi arasında bir ayrımdan çok "sürekliliğin" olduğunu vurgular. Baker, bu sürekliliğin aynı zamanda, "modern politik sinema adı verilebilecek ve Güney'in bir taraftan Latin Amerika sinemasıyla, öte yandan Rocha gibi etno-poetik belgeselcilerle paylaştığı bir filmografik tarza" da cevabı olduğunu belirtmektedir (Baker, 2011, s. 145). Burada sürekliliğin temel bileşeni ise "içerdiği romantizm etkisi, Yeşilçam klişelerinden pek de uzak" olmayan filmlerde bile "politik yaşam konusundaki güçlü içeriği hissetirebilmesi"dir (s. 146). Bu süreklilik; sinema politik konulara odaklandığında "kişisel, ailevi, özel meseleler ile kamusal, politik meseleler" arasındaki "ayrım"ı, "aradaki geçişler ne kadar yoğun olursa olsun" korumasına yol açmaktadır; çünkü, burada hep bir "sınır ya da eşik" söz konusudur (s. 146). Bu ayrım –politik olanla kişisel olan– zaman zaman "bilinçlenme" pratiği ile özel alandan politik alana geçer; zaman zaman da bireylerin kolektif bir biçimde siyasal alanı oluşturmasıyla bu iki alan arasındaki ayrımı silikleştirir. Bireyselle kolektif, kişiselle politik arasındaki ayrımın silindiği bu biçim, hem 1970'lerin gündelik hayatında hem de sinemasının bu hayatı temsil etme biçiminde kendini göstermiştir. Ulus Baker, Deleuze ve Guattari'den yola çıkarak "azınlık sineması"[31] olarak adlandırdığı bu sinemanın, "imajların kaynağı"ndan çok "etkilerinde" işlediğini (Baker, s. 149) belirterek, bu değişimin "başka bir politika ve başka bir iktidar mefhumu" üretimine bağlanması gerektiğini ifade eder (s. 149). Bu biçimde iktidar, artık "boyun eğenlerin oluşturduğu dayanaklarda aranabilir": "Küçük adamlar", kendi gündelik hayatlarını düzenleme yeteneğine sahip değilken, "dünyayı değiştirmeye" kalkanlar, karizmanın öne çıkardığı kişiliklerin rutinleşmesi, feodalitenin modern hayat içerisine dahil olduğunda büründüğü gülünç durum (s. 149). Baker'e göre

[31] Bkz. (Deleuze & Guattari, 2000, s. 25-42).

politik herhangi bir eserin "iktidara" ilişkin zorunlu olarak bir "tasavvura sahip olması" gerektiği oranda, "iktidarın bu yeni imajı modern politik sinemada esastır; özellikle de Yılmaz Güney sinemasında" (s. 149-150). "Hiçbir politik çözümleme, hiçbir slogan barındırmayan" *Yol* ya da *Sürü* filmlerinin[32] "sloganlarla ve burjuva yaşam biçimine yöneltilen tehditkâr saldırılarla bezenmiş" *Arkadaş*'tan "daha az politik olmadıklarını" belirtir (Baker, s. 151). Baker'e göre bu filmlerin esas olarak ürettikleri, "politik olanla kişisel olan arasındaki her türden ayrımı askıya alan genelleşmiş bir dumur, bir zıvanadan çıkma ve Deleuze'ün deyişiyle bir 'trans' halidir" (Baker, 2011, s. 151). Baker slogan barındırmamasına rağmen bu filmlerin "ajitasyon etkisini" neye borçlu olduklarını keşfetmek gerektiğini belirtir; bu keşfin ise ancak, "filmin bütününe içkin olan bir anlamlandırma düzlemi üzerinden" kavranarak mümkün olabileceğini vurgular (s. 151). Bu anlamlandırma düzleminin ilk görünür olduğu film ise *Umut*'tur. *Umut*'un politik olanla kişisel olan arasındaki her türden ayrımı askıya alan, bu ikisini bir bütünün parçası olarak ele alan yaklaşımı, Türkiye'de sinemaya modernist karakterini veren bir dayanak noktası olarak da ele alınabilir.

Yılmaz Güney'in kendisinin de Türkiye sinemasında bir "dönüm noktası" olarak nitelediği filmi *Umut*, Türkiye sinemasında belki de modernizmin politik karakterini ortaya çıkararak, gündelik hayatı ve onun politik olanla ilişkisini, bu politik olanın gündelik olan içerisine nasıl sindiğini ve onu fark edilmeden nasıl dönüştürdüğünü anlatmaya çalışan ilk filmlerden biridir. *Umut*'un modernizmi her şeyden önce, bulunamayan definenin boş pırıltısı etrafında dönüp duran Cabbar'ın (Yılmaz Güney) kendi dünyasını "dönüştürme" tahayyülünün de sona erdiğini ifade eden sonuyla belirginleşir. Yılmaz Güney'in yazdığı *Umut*'un öyküsünün son cümlesi bunu bütün açıklığıyla ortaya koyar: "Cabbar dünyanın bu ortalık yerinde belki hâlâ

[32] Baker, "*Yol* ve *Sürü* gibi filmlerin aslında Şerif Gören'e ait oldukları"nı söyler ve bu filmlerden *Sürü*'nün yönetmeninin Zeki Ökten olduğunu gözden kaçırır. Bu filmler üzerine yürütülen "kimin oldukları" tartışmalarını hatırlatarak, "bu filmler çok esaslı bir anlamda Yılmaz Güney'in hep yapmış olduğu bir sinemanın devamıdırlar ve çok belirgin bir ortak üslubu taşırlar" der. Baker, Şerif Gören'i (iki filmin de yönetmeni olduğunu varsayarak), bu filmlere "geniş plan imajlarındaki damıtılmış renkleri", "gündelik yaşam akışlarındaki yayılmış ritmleri" ve "doğal kadrajların dinamizmini kazandırmış kişi olarak" görmektedir (Baker, 2011, s. 150-151).

dönüp durmaktadır" (Güney, 1977, s. 70). Umut Tümay Arslan, "kahramanların maddi bir evren içinde, daha fazla yabancılaşmaya fırlatılması"nın perdeye gelmiş hali olarak nitelediği filmin bizi "mazlumluğun halesine çekip alarak *gerçeklik hükmü*yle[33] baş başa bıraktığı, organik cemaat perdesini ağır ağır kaldırarak kahramanını yalnızlık ve yoklukla karşı karşıya getirdiği için", "geleceğin hayaletini, maddi bir umudun bakışını" ürettiğini belirtir (Arslan, 2010, s. 346). *Umut*'un modernizmle buluştuğu bu nokta, biçimsel olarak bulamadığı definenin etrafındaki dönüşüyle –bu dönüş ebedi bir dönüştür, Cabbar'ın yokluğunu ve yoksunluğunu simgelemekten öte, Cabbar'ın görünür kıldığı toplumsallığın da içine düştüğü döngüyü ifade eder– birleştiğinde mahkum olduğumuz gerçekliği imgesel hale getirir. Gerçekle imgeselin bir araya geldiği ve bütünü ifade etmenin bir temsiline dönüştüğü bu tamlık durumu, modernizmin aynı zamanda bir yanılsamadan da mürekkep olduğunu ortaya koymaktadır. Cabbar'ın "daha iyi bir yaşam" hayaline rasyonel bir çözüm olarak gördüğü define arama, sonunda Cabbar'ın içinde sonsuza dek dönüp duracağı, gelecek hayalinin sonsuza dek mutlaklaşmasına yol açacak belirsiz bir yörüngenin, ait olduğu sınıfla birlikte onun yalnızlık ve yokluğunun ifadesi haline getirir. Modernist anlatının döngüselliği burada, anlatının başladığı noktaya geri dönmesi anlamında değil de, kahramanın içinde bulunduğu durumu değiştirme çabasının sonucunda, başarısız olarak başlangıçtaki gerçekliğe geri dönmesi anlamına gelir. Üçüncü Sinema'nın katı ve acımasız gerçekçiliğiyle karşılaştırıldığında, geleceğe ilişkin devrimci iyimserliğin bir ifadesi olarak Cabbar'ın tabi olduğu gerçeklik, Üçüncü Sinema'daki ütopyan niteliği tersine çevirir. Kitlelerin/halkın öne çıktığı bir sinemasal tarzdan farklı olarak burada farklılığı yaratan belki de; bireyin ön planda olmasına rağmen, onun kişisel hayalinin toplumsal bir düşün yıkılması olarak görünür kılınmasıdır. *Umut*'un gerçekle ve gerçekçilikle olan bu ilişkisi, Türkiye sinemasında onu benzerlerinden ayıran en önemli farklılıktır. Özellikle *toplumsal gerçekçilik* akımı içerisinde değerlendirilen filmlerden farklı bir biçimde, temsil ettiği yoksulluğu ve yoksunluğu bütün çıplaklığıyla perdeye taşırken, aynı zamanda bu yoksulluğun gerçekle olan bağlarının kırılganlığını da ortaya koyar. *Umut*'u Türkiye sineması içerisinde diğer filmlerden daha radikal anlamda biçim ve

[33] Vurgu bana ait.

içerik yetkinliğine ulaştıran nokta; bir yandan gerçeği katıksız bir biçimde filmsel dünyasına dahil edip içeriği haline getirirken, diğer yandan biçimsel yapısını bu içeriğin yok edilmesi üzerine kurmasıdır. *Umut* bunu Yeşilçamın tam tersi bir yolla gerçekleştirir: Yoksulluğu melodramatik özden yoksun olarak aşırılaştırarak. Belki de Erden Kıral'ın "kalıplaşmış, dar geometrisi içinde tutuklanan sinemamızdaki anlatımı parçalayıp dışarıya fırlatıyor" derken kastettiği tam olarak da budur (Kıral, 1974, s. 11). Güney'in öyküsündeki alt edilemeyecek tek gerçek, *Umut*'un öyküsünün ilk cümlesinde çok yalın ve çarpıcı bir biçimde ifade edilmiştir: "Yoksul bir arabacıdır Cabbar." Filmin modernist üslubunun üstesinden gelmeye çalıştığı, ancak daha baştan zaten aşılmaz bir çaba olarak gördüğü, ama yine de değiştirmekten vazgeçmediği bu gerçek, filmin sonunda Cabbar'ın hâlâ dünyanın ortalık yerinde dönüp durmasıyla her zaman içinde kalınacak bir hayat tasavvuru bırakır izleyiciye. *Umut* bu tasavvuruyla da "eskinin sürekli geri dönüşü"nü (Baker, 2011, s. 157) kesintiye uğratmış, izleyicisini bir özdeşleşme içerisinde perdedeki Cabbar'la bütünleşmesine olanak tanımamıştır; Cabbar filmin sonunda tıpkı başında olduğu gibi, hâlâ "yoksul bir arabacıdır"; ancak artık bir ata da sahip olmayan bir arabacı. *Umut*'un gücü belki de Ulus Baker'in Yılmaz Güney sineması için söylediği şu özellikle birlikte düşünüldüğünde çok daha anlaşılır olacaktır: Olay örgülerinin toplamı, anlaşılabilir, hakkında bilinçleneceğiniz politik ve sosyal bütünlükten çok, asla anlaşılmaz olanı, katlanılmaz bir gerçekliği, üstelik bu gerçekliği yaşamın en 'özel' meselelerinden türeterek ifade etmektedir (Baker, 2011, s. 155). Cabbar'ın bütün umudunu bağladığı, katlanılmaz bir gerçeği katlanılır kılan, kendisiyle zengin diğerleri arasındaki uçurumu yok etme vaadinin (Kennedy, 2009, s. 103) bir uzantısı olan piyango biletinin her seferinde yarattığı boşluk duygusu, filmin sonunda içinden habire yılanların ve suyun çıktığı bir kuyuya dönüşmüş, filmin modernist yanının bu boşluk üzerine kurulmasına olanak tanımıştır. Filmin açık uçlu anlatımı bir ölçüde, belirsizlik stratejisi yerine, bu belirsizliği ortadan kaldırarak, belirgin ve görünür olanı katı bir biçimde yeniden var kılarak, modern anlatıya ilişkin genel kanının aksine görünür ve belirli olanı, kayıp gidecek, uçucu bir öge olmaktan çıkararak modern anlatıyı temsil eden, yeni bir biçim haline getirmiştir. *Umut*'un başlangıçtaki vaadi ile filmin sonunda bu vaadi gerçekleştirme biçimi hemen hemen aynı

şeydir: Cabbar, atını kaybeden yoksul bir arabacıdır filmin sonunda. Peki ya umudunu? Filmin Marksist kavramlarla okunması bu soruya elbette ki bir yanıt verir. Cabbar'ı "marjinal kitlelerin kurgusal bir temsilcisi" olarak ele almak, endüstriyel devrimin getirdiği bir sonuç olarak yeni palazlanmaya başlayan kapitalist bir sınıf karşısında bir kurban, kendi yaşamını rekabet koşulları içerisinde iyileştirme becerisine sahip olmayan bir zavallı durumunda görmek (Giles ve Şahin, 1982) bu okumanın ögeleri olarak ortaya çıkar, üstelik arkadaşlarının yaptığı gösteriye katılmamasıyla[34] da bir "siyasal bilinç geliştirmediği" düşünülen Cabbar'ın yalnızlıktan başka bir seçeneği kalmamış gibidir; ancak bu yalnızlık Güney'in politik sinemasının bir zayıflığı olmaktan çok onun politik sinema konusunda hâkim yargıların dışına çıktığı nokta olarak kavranabilir. Wayne'in Üçüncü Sinema için incelenmesi gereken kilit ilgi alanlarından[35] biri olarak gördüğü "baskılanan ve sömürülen insanların bu durumun farkına vardıkları ve bununla ilgili bir şeyler yapmaya karar verdikleri" süreç olarak ele aldığı "politikleşme"nin (2011, s. 26) de tam karşısında yer alır bu özelliğiyle.[36] İzleyicide "politik bilinci uyandırmaya" çalışan devrimci sinemanın bu ilkesini daha sonraki filmlerinde çokça kullanacak olmasına rağmen *Umut*'ta görmek güçtür. *Umut*'u güçlü kılan yan da bu "bilinçlenme anları"na yer vermeden bilinci duyumsatıyor olmasıdır. Her ne kadar bu yalnızlık Marksist perspektif içerisinde "tek başına kurtuluş"un olmadığı biçiminde okunabilirse ve kolektif bir mücadeleye gönderme yapıyorsa da, Güney'in *Umut*'u ve *Umut*'un Cabbar'ı kolektif olanın bireyselle bir bütünlük içinde kavranması gerektiğinin altını

[34] "Sen yürüyüşe katılmıyor musun Cabbar" diye soran yaşlı faytoncuya; Cabbar, "benim atım yok Emmi, arabamı, atımı sattılar, ben de bu bayrakla katılıyorum" diye yanıt verir. "Bayram'ın da atı ölmüş, o da gelemiyormuş, sağlık olsun Cabbar" diyen yaşlı faytoncuya, "hepimiz için hayırlı olur inşallah" diyerek; kendisini, atını ve arabasını temsilen getirdiği Türk bayrağını yaşlı faytoncu arkadaşının arabasına takıp, göstericilerin arkasından bakar. Cabbar ve miting konusunda bkz. (Coş vd., 1974, s. 12-13).

[35] Wayne Üçüncü Sinema'nın kilit ilgi alanları olarak şunları sayar: *Tarihsellik, Politikleşme, Eleştirel Bağlanma, Kültürel Özgüllük* (2011, 25-36).

[36] Güney *Umut* filmindeki tavrı ve devrimci sinema için şunları söylemektedir. "Bu film eğer bir çıkış getirmiş olsaydı film olmaktan çıkardı. Yol gösteren bir duruma gelirdi. Ayrıca devrimci sinemayı da böyle almıyorum. Devrimci sinema yol gösteren değil, onlara düşünmeye sevk eden filmlerdir" (Coş, vd., 1974, s. 19).

çizer. Güney için Cabbar'ın trajedisi bir "yenilgi" değil, değişimin ve dönüşümün potansiyelinin nerede yattığını gösteren bir üst anlatıdır.

c. Bireyin Döngüsü: *Arkadaş*

Wayne'in baskılanan ve sömürülen insanların durumlarının farkına vardıkları süreci tanımlamak için kullandığı "politikleşme" (2011, s. 27) *Arkadaş* filmi söz konusu olduğunda daha baştan "atlanmış"tır. Film aslında iki arkadaşın bu sürecin sonrasında yeniden karşılaşmalarını ve bugünleriyle hesaplaşmalarını [Cemil (Kerim Afşar) örneği üzerinden] anlatır. Film, politik mücadele içerisinde gerçekleşen politikleşme süreci üzerine durmaktansa, bu sürecin tamamlanması; ancak Âzem'in (Yılmaz Güney) gelişiyle eksik yanları ortaya çıkan bu sürecin "geri dönme" anında ortaya çıkan kayıplar üzerine odaklanır. Bu noktada Wayne'in "eleştirel bağlanma" (2011, s. 28) olarak tarif ettiği şey film için daha önemli hale gelmektedir. Filmin ve yönetmeninin konusuna "bağlı" olması, bu konuda açıkça "taraf" olarak kendini konumlandırması, tarafsızlığı reddetmesi filmin eleştirel gücünün sorgulanmasına neden olmuştur. Yılmaz Güney'in sanat ve sanatçı konusunda söyledikleri filme bakışta önemli bir etken olmuş ve çoğunlukla bu çerçevede değerlendirilmiştir. Güney'in bu konuda söylediklerine bakıldığında, dönemin siyasal iklimi içerisinde solda devrimci sanat konusunda sürdürülen tartışmalarla olan ilişkisinin ne kadar dolaysız olduğu rahatlıkla görülebilir. Bu bağlantı Güney'in filmlerine bakışta da farklılıklar taşımakla birlikte belirleyici olmuştur.[37] Güney, filminde "özdeşleşmeye karşı bir

[37] Güney bu konuda şunları söylemektedir: Toplumsal harekete bakarken, hareketi var eden zıtlarıyla birlikte ele almalıyız. Çünkü toplumsal planda hareket, sınıfların amansız mücadeleleri sonucu meydana gelir. Sanatı ve sanatçıyı, bu mücadele içinde taşıdıkları görevler açısından değerlendirmek zorundayız. Her sanat eseri sınıfsal bir damga taşır. Gerici, tutucu sınıfların ideolojisini yansıtan eserler vardır... ilerici hareketlerle bağ kurmuş eserler vardır... ilerici görünen fakat özünde gerici, tutucu sınıflara hizmet eden eserler vardır... Bizim için (ben anlamındadır biz) sanat, dünyayı değiştirme mücadelesinin, sınıf mücadelesinin en önemli unsurlarından biridir. Ve ilerici sanat, ilerici hareketlerle diyalektik bir ilişki içindedir. Etkilenir ve etkiler... ve toplum hareketi sanat eserinin daima önünde gider... [...] Bizim yerimiz bellidir. Tekelci burjuvaziye, emperyalizme karşı, ondan zarar gören sınıf ve tabakalarla birlikte ve emekçi yoksul halkımızla iç içe olmayı seçiyoruz. Taraflar her geçen gün biraz daha berraklaşmaktadır. Bu berraklaşma toplumsal planda olduğu gibi, kültürel, sanatsal planda da kendini göstermektedir...

tavır" aldığını, filmin insanları "bakıp görmeye ve gördükleri üzerinde düşünmeye çağır"dığını ifade eder (Kutlar, 1974b, s. 7). Güney'in buradaki tavrı Üçüncü Sinema'nın "izleyicinin bilişsel ve entelektüel güçlerini harekete geçirmek" (Wayne, 2011, s. 29) biçimindeki tavrıyla paralellik taşır. Film, *Bir Gün Mutlaka*, *Demir Yol*, *Maden* gibi politik mücadelenin hali hazırda yürütüldüğü *an*'a odaklanmaktansa, bu *an*'ı geride bırakmış, bu değişimin sonrasında hayatın yeni bir mecraya aktığı karakterlerin karşılaşma *an*'ları üzerine temellenmiş olmasının sonucu olarak, devrimci politikalar ve stratejiler yerine, bu gelişimin gündelik hayat içerisinde aldığı biçimi öne çıkarır. Filmin gerçekleşmeyen bir devrim ve dönüşüm mücadelesinin aldığı yeni biçim üzerine kurulu yapısı, bu yenilginin hangi düzeyde gerçekleştiğinin sorgulanmasını, bireysel düzlemde gerçekleştirme çabasındadır; ancak burada politik olan gündelik olan içerisinde erimiş, ikisi arasında bir ayrım kalmamış gibidir, hayatı biçimlendiren, ancak politik stratejiler anlamında görünür olmayan bu gündelik-politik bakış filmin anlaşılmasındaki önemli noktalardan biridir. Güney'in politik alandan çekip çıkararak gündelik hayat içerisine yerleştirdiği dönemin slogancı dili, bireyle toplumsal bağlam arasındaki sınırı belirginleştiren bir işleve sahiptir. Klasik politik sinemanın bu dilinin iki alan arasındaki geçişle şiddetten de arındırılmış olması, "devrimci şiddetin" sadece sembolik anlamda, "çocukça" bir tavır olarak resmedilmesi de [Halil'in (Civan Canova) zenginlerin arabalarının tekerleklerini patlatması, camları kırması ancak nedenini bilmemesi] bu anlamda önemlidir. Filmin bu bütünlüğü parçalamaya çalıştığı anlardan biri de kentten köye uzanan ikili yapısıdır. Wayne'in Fanon'dan alıntılayarak ifade ettiği "karşılıklı dışlayıcı iki bölge" (2011, s. 31) belirlemesine denk düşen bir biçimde filmde; kentte, geçmişini ve bu geçmişin "erdemlerini" hatırlamak konusunda başarısız olan Cemil'i; Âzem'in "kendi özüne dönmesi için" köye götürmesiyle, bireysel olanla politik olan arasındaki birliktelik, köyle kent arasında farklılaştırılır. Cemil'in köyüne gittiğinde yaşadıkları ve bunun sonrasında köyün –aynı zamanda kendi geçmişinin– gerçeğiyle karşılaştığı an ("İçimde bir şeylerin yıkıldığını hissediyorum"

Tarafsızlık yoktur çünkü. Tarafsızlık da taraf tutmanın bir biçimidir. İşte bundan ötürüdür ki Yılmaz Güney sineması da tarafsız değildir (Güney, 1974, s. 3-4). Ayrıca Güney'in sanat konusundaki düşünceleri için bkz. (Ergün, 1976, s. 83-112).

der Cemil), Cemil'in yeniden "politikleşme"si konusunda bir vaat ortaya koyar. Ancak Cemil'in köydeki bu gerçeği onun nihai gerçeği değildir. Bu geçmişine ait gerçek, bugününe ait gerçekle karşılaştığında tuzla buz olur. Köye dönmekten bahseden Cemil'in bu isteğini "şehirli romantizmi" olarak gören ve "herkes şehre akmak isterken, sen ne yapacaksın köyde" diye karşı çıkan Âzem, "geriye dönüş yok, hep ileriye" diyerek artık gelişmenin geldiği noktadan sürdürülmesi gerektiğini belirtir. Onun için Cemil kendisini köyde kaybetmemiştir, bu yüzden de köyde değil kaybettiği yerde; şehirde, yeni hayatının (Cemil'in medeni olarak gördüğü, ancak Âzem'in "yozlaşmış", "dejenere" olarak değerlendirdiği) içinde bulacaktır. Cemil kendisini bulmak için geldiği evinde var olan hayatının gerçeğiyle yüz yüze geldiğinde bununla başa çıkması söylediği kadar kolay olmaz. Cemil için çözüm "belki kendim için kullanırım" dediği silahın sesiyle ortaya çıkar. Filmin açık uçlu bıraktığı final sahnesi film üzerine yorumlarımızı, daha geniş bir bağlama çekerek Cemil'in sonunun ne olduğundan filmin ileri sürdüğü argümanların gerçekliğine yönlendirir.

Kentle köy arasında kurulan bu ilişkiye rağmen, Türkiye sinemasında kente ilişkin olumsuz bakış belirli oranlarda burada da görülmektedir.[38] Buradaki olumsuzluk politik bir stratejinin de parçasıdır. Devrimi önceleyen koşulların temel düşüncesi olarak, bireyin kendini ve yaşamını dö-

[38] Bu olumsuzluk daha filmin başında Cemil'le buluşmayı bekleyen Âzem, eskiden sık oturdukları yerin sahibi Remzi'yle konuşurken Remzi tarafından da dile getirilir: "İstanbul artık eski İstanbul değil, her şey bozuldu. Kokoreçler, biralar, karidesler her şey bozuldu. Sen bilirsin Âzem niye bozuldu her şey." Kentle köy arasındaki farklılıkların belirginleşmesi köy sekansında ise kente özenmeyi de içinde barındıran bir memnuniyetle birlikte ifade edilir. Köy, iki hayat tarzı arasındaki farkların bize gösterildiği bir galeriye dönüşür: Çocukların gelen arabanın peşinden koşmasıyla başlayan galeri, el öpme ile kurban kesilmesine, kanın Cemil ve Âzem'in alnına sürülmesine, oradan da yemek yerken çocukların ve kadınların yememesine, "sonra yerler" denmesine ve motorla su çıkarılmasına, elektrik elde edilmesine kadar uzanır. Bütün bunların hepsi kentle köy arasında kurulan karşıtlıkların görsel olarak ifadesine dönüşür. Bu sahnelere bir de turistlerin köydekilerin fotoğraflarını çektiği sahneler eklenir. "Ne yapıyorlar?" diye şaşırıp, soran Cemil'e; Âzem, "sefaletimizin fotoğrafını çekiyorlar" diyerek yanıt verir. Buna izin vermek istemeyen Cemil'e engel olarak, "sefaletimize mani olacağız" der. Aslında köylc ilgili bu görüntüleri Cemil'in arkadaşlarıyla birlikte köy, köylüler ve işçiler üzerine konuştukları sahnelerle birlikte düşünmek gerekmektedir.

nüştürme konusundaki inancı Cemil "kaybetmiş"tir, doğal olarak bu kayıp onun eskiden sahip olduğu devrimci kapasitesini de yok etmiştir (bu kapasite kaybını en açık ifade eden şey ise, Cemil'in bir zamanlar beş yüz metreden yanındaki kıza bakıldığında bozulan biriyken, şimdi "baldızı güzel olanların baldızını, karısı güzel olanların karısını öpmeye" davet eden birine dönüşmüş olmasıdır). Film politik argümanlarını gündelik hayatın söylemi içerisine yerleştirerek kaybın telafisine çalışmaktadır. Burada Âzem'in amacı eski arkadaşını yeniden devrimin bir neferi haline getirmekten çok, bu düşünceyi kaybetmiş olmasının sonucunda yok olan "ahlakı", "erdemleri" yeniden kazanmasını sağlamaktır: "Medeniyet" olarak gördüğü şey, "dejenere olmak, yozlaşmaktır" Âzem'e göre. Sınıfsal ayrımların keskin bir biçimde vurgulandığı ancak bu ayrımları radikal politik bir müdahale ile değiştirme çabası yerine, politik mücadeleyi başka bir düzleme çekerek, gündelik hayatın davranış biçimlerine içkin, daha geniş bir bağlam içerisine yerleştirmeye çalışır. Film aslında sadece politik alanda sürdürülen bir dönüşüm çabasının eksiklerini vurgulayıp, bu eksikleri başka bir alanın politik olandan koparılmış olmasında gördüğü için, bu eksikliği telafi etme konusunda modern hayatın içinde devrimci bir düşüncenin potansiyellerini bulup, değişimi yeni bir boyuta taşıma kapasitesine vurgu yapan bir dizi kültürel olanak ve stratejiyi görünür kılmaya çalışır. Filmde politik mücadele anlamında görünür olan tek şey Âzem'in zaman zaman çevredeki yoksul insanlarla, çalışanlarla, işçilerle konuşmasıdır, ki bu konuşmaların izleyici tarafından duyulması da engellenmiştir. Film, Üçüncü Sinema perspektifinden izleyicilerin duygusal ve entelektüel kapasiteleri arasında bir senteze ulaşmaya çalışırken, bu sentez çabasını aynı zamanda filmsel anlatının politik olanı temsil etme biçiminde ve bu biçimin kapsadığı politik içerikte de gerçekleştirmeye çalışır.

Filmin politik argümanlarla belirtmediği ancak hissettirdiği toplumsal huzursuzluk, politik tıkanıklığın da göstergelerinden biri olarak insani ilişkilerin gerilimleriyle ortaya çıkar. Brecht'in *gestus*[39] kavramıyla ifade ettiği toplumsal olarak var olan bir anlamı ileten hareketleri içeren, ötekine karşı takınılan tavır ve davranışları gösteren, bu nedenle de toplumsal bir yargıyı dile getiren hareketler filmin anlatımını, politik argümanlardan daha

[39] Bkz. (Brecht, 2011, s. 154-157; Wright, 1998).

güçlü bir hale getirmektedir. Filmin politik bildirisi çoğunlukla *gestus* olarak adlandırılan bu tepkiler aracılığıyla verilir. Âzem'in politikaya ya da toplumsal bir soruna ilişkin fikirlerini açıklaması gerektiğinde bu durum çoğunlukla araya giren başka şeylerle kesilir ve burada söylenecekler daha çok *gestus* aracılığıyla ifade edilir. Âzem'in yüz yüze geldiği durumlar karşısında söz yerine olumlu ya da olumsuz gösterdiği bu tepkiler, sıradan fiziksel tepkiler olmanın ötesinde toplumsal olarak da koşullanmıştır. "*Gestus* abartılmış bir ideolojik tavırdır" diyen Elizabeth Wright, bu yolla *gestus*un "üretim ilişkilerinin, 'doğal' olduğuna inandığımız toplumsal ilişkilerimizi" nasıl "belirlediğini" gösteren bir tavıra dönüştüğünü belirtir (1998, s. 39). İnsanların birbirleriyle olan ilişkilerini gösteren *gestus*, "toplumsal sınıf tarafından sınırlandırılan içgüdü olarak ortaya çıkar" (s. 75), "kişisel ve politik baskının derecesini açığa çıkarır" (s. 50). Âzem'in bu tepkileri daha filmin başında, doldurulan biraları, pişen kokoreçleri, karidesleri, bunlara eşlik eden kokoreç satıcısının sesini, masaları toplayan garsonu, çiğ köfte satıcısını, sigara için tombala çekenleri, akordeon çalan yaşlı kadını seyrederken açı karşı açı aracılığıyla kurulan farklılık ve ötekiliğin olumlanmasına yol açan, Âzem'in gülümsemesiyle hayatın olağan akışına rıza gösteren bir karakter kazanır. Âzem'in açı karşı açı aracılığıyla kendisi ve seyrettiği (Âzem'in gözünden görürüz bütün bu olup bitenleri aslında) dünya arasında kurduğu özdeşlik (çalışan insanları görürüz hep) *gestus* aracılığıyla etkili kılınır. Bu sahnedeki benimseyici ve iyimser tavrının tam tersi ise Cemil'in Âzem'i eğlenmek için Sulukule'ye götürdüğü sahnelerde yer alır. Cemil'le Âzem arasındaki farklılığı belirginleştiren bu sahnelerde Âzem olumsuzluk bildiren hiçbir şey söylemez, ancak dans edip, şarkı söyleyen çıplak kadınlara bakarken sıkılgan, utangaç, mahcup, düşünceli, şaşkın ve mutsuz Âzem'in rahatsızlığı her halinden bellidir; elleriyle gözlerini kapatır, alnını ovar, kişisel bir utanç duygusundan çok varlığıyla ve bulunduğu uzamın varlığıyla ilgili bir utançtır bu. Buradaki toplumsallık konusunda yargıya varmamıza yarayan, Âzem'in tepkilerine karşılık açı karşı açının gücünden yararlanan bir çapraz kurgudur. Âzem'le çıplak dansçılar arasında ve Cemil'in dansçılarla oynaması arasında gidip gelen bu kurgu, burada kurulan toplumsal ilişkinin niteliğini belli eder. Anlatımın *gestus* aracılığıyla etkili kılındığı, bir olumsuzlama biçiminde ortaya çıktığı bir

diğer yer ise turistlerin köyde fotoğraf çektikleri sahnelerdir. Âzem, öfkeli, düşünceli, çaresiz ve kabullenmiş görünür; ancak burada *gestus*un yarattığı etkiyi sözle de desteklemek gereği duyulur, "bir gün gelecek sefaletimizin resmini çekemeyecekler" der. Bunlara karşılık onaylamanın ortaya çıktığı ve filmin "yarın" inancına destekleyen bir etki yaratmak için kullanılan *gestus*, köydeki sahnelerde yer alır. Muhittin (Nizam Ergüden) Âzem'in yardımıyla bahçesinde yarattığı değişimi anlatırken, aslında filmin ekonomik ve toplumsal "ilerlemeye" ilişkin bildirisini de ifşa eder, Âzem'in tavırları bu değişimin olması gerektiğini onaylar niteliktedir.

Filmin modernizminin ortaya çıktığı yer belki de filmin ilerlemeye / geleceğe, "yarın"a olan inancıdır. Ancak buradaki "yarın"a olan inanç melodramatik özü aşırılaştırarak kullanan klasik Yeşilçam anlatısının "yarın"a yaptığı vurgudan bir farklılık taşımaktadır. Yeşilçam anlatısının melodramatik aksanı yoğun "iyimser", siyasal perspektifi belirsiz vurgusu yerine burada politik vurgusu ve yönü belirli bir gelecek tasavvuru vardır. Âzem'in "geleceğe" olan inancı ve umudu filmin daha başında Cemil'le karşılaştıklarında birlikte bira içerken ortaya konur. Âzem'in gelecek beklentisi filmin de gelişimini koşullayan şeydir. Âzem, "eski günlerimiz için" diyen Cemil'e "hayır, yarınlarımız için, yarının güzel günleri için" diyerek yanıt verir. Cemil, "ne güzel şey insanın yarını olması, benim için yarın hep karanlıktır Âzem, ama senin için hep bugünden güzeldir. Senin yarının için" diyerek Âzem'le kendisi arasındaki farklılığı da belirginleştirir. Bu geleceğe ilişkin bakış filmin finalinde de varlığını korur; Cemil'le silah konusunda yaptıkları konuşmanın; diegetik ancak eşlemeli olmayan dış ses olarak görüntülere eşlik ettiği sahnede, silah sesini duyan Âzem, dönüp arkasına baktıktan sonra elinde valiziyle gülümseyerek, kendisine yaklaşmakta olan Halil'e doğru yönelir. Filmin politik anlamda "bilinçlenen" tek karakteri olan Halil, Âzem'in istediği gibi uzun saçlarını kestirmiştir. Burada "politikleşme" süreci "bireysel" bir düzeyde ele alınmış (Wayne, 2011, s. 27), politik eylem iması olmaksızın günlük hayata ilişkin sıradan bir eylem aracılığıyla temsil edilmiştir.

Görevini yaparken ciddi, pırasa bıyıklı, kızlardan utandığı için denize girmeyen, üstelik yüzme de bilmeyen, bir bardak suda boğulacağını söyleyen, ama inandığı bir davası da olan, bazı insanların arkadaşı

Âzem, filmin finalinde Necibe'nin (Azra Balkan) kendisine attığı tokadı, yumruklarını sıkarak ve gülümseyerek karşılar. Semra'nın (Semra Özdamar) kendisine söylediği gibi gerçekçi olamayan, eski alışkanlıklarından da kurtulamayan, ama arkadaşını bataklıktan kurtarmak isteyen ve olaya sınıf açısından bakamayan şapkalı Âzem, gerçekle karşılaştığında, sadece "bu tokadın hesabını bir gün mutlaka soracağız, mutlaka..." diyebilen Âzem, geleceğe hapsettiği bir toplumsal *biz*'in içinde kaybolur. *Âzem*'in geleceğe hapsettiği bu toplumsal *biz*'in yolu Güney'in "siyaset olarak yanlış" bulduğu *Bir Gün Mutlaka*'ya kadar uzanır. *Umut*'un Cabbar'ının kendi etrafında dönüp durarak kaybolduğu boşlukta Âzem kendisine peşinden gidilecek bir yarın inşa etmiştir; aslında, her ne kadar kendisinin, arabasının ve atının yerine bayrak bırakmış olsa da "katılmadığı" eylem sonrası içinde oluşan, idrak edemediği boşluğu bir define ile doldurmak isteyen Cabbar da, yediği tokat sonrası oluşan boşluğu geleceğe havale edip *biz*'le doldurmak isteyen Âzem de bir arada olabilecekleri yeni bir uzama doğru gözden kaybolurlar. Cabbar'la Âzem'i birleştirecek olan bu uzamı betimleyen şey ise, ikisinin de hissettiği "zulme uğramış olma duygusu"dur (Canetti, 1998, s. 23). Cabbar'ın henüz farkına varmadığı Âzem'in ise farkında olduğu ama önüne geçemediği bu duyguyla başa çıkabilmek, kuşatılmışlıklarının üstesinden gelebilmek için ihtiyaç duydukları şey ise çok sürmeden ortaya çıkacaktır. Âzem'in Necibe'nin tokadından duyduğu korku ile Cabbar'ın yılanlardan duyduğu korku belki de Canetti'nin "dokunulma korkusu" olarak tarif ettiği ve insanın "yalnızca kitle içinde" kurtulabileceğini söylediği şeyin ta kendisidir. Cabbar'ın da Âzem'in de "korkuyu karşıtına dönüştürebilmek için" bir adım daha atmaları ve "kitle"nin (Canetti, s. 16) içinde imgelerine bakabilmeleri gerekmektedir.

d. Kitlelerin Döngüsü: *Bir Gün Mutlaka, Maden, Demir Yol*

András Bálint Kovács modern Avrupa sinemasının 1967 sonrası döneminin temel eğilimlerini biçimlendiren birbiriyle ilişkili, ancak tamamen farklı dört önemli noktanın olduğunu belirtir. Bunlardan ilki, sinemanın "gerçeklik anlayışı"nı yeniden oluşturmak zorunda olduğu; ikincisi, sinemanın doğrudan eylem aracı olarak kullanılabileceği ve filmlerin

toplumsal, politik ya da ideolojik mücadelelerde doğrudan bir etkide bulunmaları gerektiği; üçüncüsü, sinemasal anlatımın doğrudan *auteur*e ait ve kavramsal olan söylemin bir biçimi olduğu; sonuncusu ise, sanatçının kendi içinde yeterli ideolojik ve mitolojik evreni yaratmak zorunda olduğu düşüncesidir. Kovács'a göre, bu dönemdeki *auteur*ün özelliği yalnızca bir sanat yapıtının sahibi olması değil, aynı zamanda gerçekliğe dair belirli ve tutarlı bir görüşün yaratıcısı olmasıdır. Bu düşünce içerisinde *auteur* artık filmin merkezi olmaktan çıkmış, filmde canlandırılan gerçekliğin odağı haline gelmiştir (2010, s. 376). Kovács'ın bu belirlemelerinden yola çıkılarak Türkiye'de 1970'li yıllarda bu eğilimlerin belirsiz bir biçimde iç içe geçtiği ve yeni bir sinema anlayışına yönelik özgül bir düşüncenin oluşmakta olduğu söylenebilir. Her şeyden önce 1960'larla başlayan sinemanın yeni bir "gerçekçilik" anlayışı oluşturma çabası (bunun ilk önemli örneği *toplumsal gerçekçilik*tir, ikinci önemli eğilim ise bu gerçekçilik çabasını biçimsel açıdan daha soyut bir düzeye taşıyan, *Denize İnen Sokak*, *Sevmek Seni* gibi filmlerden yola çıkarak adlandırılabilecek bireysel çabaların sonucu olarak gelişen *yeni* modernist çabadır), bu dönemde politik bir nitelik kazanmıştır. İkinci olarak da bu politik niteliğin bir devamı olarak sinema "toplumsal, politik ya da ideolojik mücadelede" doğrudan kullanılabilecek "bir eylem aracı" olarak görülmüştür. Bu iki bakış açısısı ise sinemada daha öncesinin Lütfi Ö. Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi klasik *auteur*lerin yanı sıra yeni bir *auteur*ün ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sinemayı politik eylemin bir parçası olarak ele alan ve bu açıdan da kendisine ait yeni kavramsal araçlar oluşturmaya çalışan bir yönetmenler kuşağı gelişmeye başlamıştır.[40] Birbirlerinden farklı biçimlerde olmakla birlikte, bu yönetmenlerin oluşumuna katkıda bulundukları bu kavramsal araçlar aynı zamanda sinemasal anlatımı bu yönetmenlere ait kavramsal söylemin bir biçimi olarak anlaşılmasının önünü de açmış ve sanatçının kurduğu filmsel evren içerisine kendisine ait düşünsel ve ideolojik yapının da taşındığı "kendi içinde yeterli" politik içerimleri aşikar bir filmsel evrenin sinemada öne çıkmasına yol açmıştır. *Auteur* artık sadece tutarlı, belirli temaları yine-

[40] Bu yönetmenler arasında Yılmaz Güney, Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kıral, Bilge Olgaç, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan ve politik bağlılığı daha az olan Ömer Kavur gibi isimler sayılabilir.

leyen bir sanat yapıtının oluşturucu ögesi olmaktan uzaklaşmış, "gerçekliği belirli ve tutarlı bir görüşün" parçası olarak "yaratan" biri haline gelmiştir. Ancak Türkiye sinemasında bu bakış açısının bu anlamıyla berraklaşması bu yıllardan çok sonraki yıllarda gerçekleşmiş olsa da; bu yıllarda bu düşüncenin ilk örnekleri ortaya çıkmıştır. Bu yönetmenler çabalarıyla hali hazırda var olan deneyim anlamında gerçekliğin ötesine geçmeye çalışmış, yarattıkları kurmaca evrenin "gerçek" olarak algılanmasına katkıda bulunmuşlardır. Bu dönem için söylenebilecek en net şey ise, –her ne kadar Kovács'ın da belirttiği "eleştirel" nitelikleri henüz olgunlaşmamış olsa da– "gerçekliğe ilişkin *auteur*ün politik ve ideolojik eğiliminin net olarak ortaya konduğu" bir eğilimin filizlenmesidir (Kovács, 2010, s. 377). Burada artık gerçekliğin "temsil edilmekten ya da keşfedilmekten çok ideolojik bir tutuma uygun olarak yeniden oluşturulmaya" (s. 377) çalışıldığı söylenebilir. Bu çabanın en iyi örneklerini *Bir Gün Mutlaka*, *Maden* ve *Demir Yol, Arkadaş* filmlerinde görmek mümkündür. Ancak bu oluşturma işleminin politik bağlılığın yoğun olduğu yönetmen ve filmlerde, bu bağlılıktan belirli oranlarda uzaklaşanlar arasında farklılık gösterdiğini de belirtmek gerekmektedir.[41] 1970'lerin, politika, kitleler ve birey ekseninde biçimlenen

[41] Yılmaz Güney'in *Arkadaş* filminin gerçeklikle ilişkisi ile Ömer Kavur gibi yönetmenlerin politik bağlanmadan uzak ilk filmleri *Yatık Emine* (1974) ve *Yusuf ile Kenan*'ın (1979) gerçeklikle ilişkisi arasında belirgin farklılıklar vardır. Ömer Kavur belirgin politik bağlılıklardan uzaklığı ölçüsünde kendi sinemasal evrenini daha kişisel olarak kurarken Güney, bağlılıkları nedeniyle bu kişisel evreni politik argümanlarıyla iç içe geçirerek, gündelik hayatın içinde kurmaktan yanadır. Güney'in tavrı net bir şekilde "işçi sınıfı"ndan yana ve burjuvazi karşıtlığı üzerinde yürürken, Kavur'un tavrı toplumsal eşitsizliklerin ve ön yargıların yarattığı bir evreni tanımlamaktadır. Bu anlamıyla Güney'in politik modernizmi *Arkadaş* filmi örneğinde mücadeleyi belirli bir toplumsal sınıfın, gündelik ilişkileri ekseninde hayat tarzının bütününe yöneltirken, Kavur'un yaklaşımı daha bireysel bir auteur düşüncesine yakındır. Ancak Güney'in 1970 yılında yaptığı *Umut* filminde değişen toplumsal ilişkilerin gerçekliğini ortaya koyma biçimi ise hem politik hem de bireysel bir auteur düşüncesinin yetkin bir örneği olarak ortaya çıkmıştır. Filmsel dünya içerisinde kendine yeten ve gerçekliği kendi içinde yeniden kuran bu tavır daha sonra ise belirli ölçülerde gerçekliğin oluşturulmasında politik referanslara daha fazla bağlılıkla tanımlandığı bir dönüşüm geçirmiştir. Güney'deki, daha yetkin bir politik auteur düşüncesi (*Umut*) ile sonrasındaki bireyselliği olabildiğince azaltılmış ve sol/devrimci ilkeler doğrultusunda oluşturulmuş bir toplumsal düzene doğrudan gönderme yapan tavrı (*Arkadaş*) arasındaki bu belirgin değişimin

modernist eğilimli sinemasının "yeni dili", bu eksenlerin farklı gerçeklikler olarak kurgulandığı bir düzlemden, iç içe geçtikleri ve birlikte anlam kazandıkları yeni bir gerçeklik düzlemine geçişle tanımlanabilir. Bu yeni dilin yaratılmasının bir başka boyutu ise, politik bağlanımı sanatsal üretimin belirleyici bir ögesi olarak gören ve "başka toplumsal rüya"ları doğrudan politik referanslarla ortaya koymaya çalışan ve bu dilin araçsal bir yanını da öne çıkaran yaklaşım olmuştur. Bu yeni dilin yaratılması süreci beraberinde 1960'ların Yeşilçam eleştirisinde örtük olarak var olan, 70'lerde ise aşikar hale gelen *Yeşilçamdışı* bir sinema anlayışının sinemacılar tarafından belirli oranlarda hayata geçirilmesine olanak tanımıştır.

Bu olanaklılığın en radikal yorumlarını sağlayan ise radikal solun perspektifinden, kitleleri ve eylemlerini sinemaya taşıyan filmler olmuştur. Sinemanın doğrudan eylem aracı olabileceği düşüncesine bağlı yönetmenler kendilerine ait düşünsel bir evreni oluşturma ve ifade etme olanağı bulmuşlardır. Kitlelerin devrim mücadelesi içindeki rolü üzerinde duran bu filmler, politik olanı gündelik olandan da belirli oranlarda ayrı tutan eski düşüncenin devamcısı gibi görülebilir. *Mesafeli politik* film *Umut*'ta politik düşünce ve politik eylem anlamında "edilgen" olan anlatının, *doğrudan politik* film *Arkadaş*'ta politik düşünce olarak etkin bir yapıya bürünmesi, ancak bunun politik bir eylemle bağlantılandırılmadan ifade edilmesi ekseninde ortaya çıkan bu tarz sinemayı *edilgen politik sinema* adıyla ifade edebiliriz. Bu yapı aynı zamanda bu sinemanın anlatı yapısının çelişkili doğasını da ortaya koymuş, bu çelişkili doğayı aşmanın yolu ise 1970'lerdeki politik bir düşünceyi içermesinin yanı sıra bunu eylem aracılığıyla da ifade etmeye çalışan film anlatılarında bulunmuştur. Öncesinin öngörülebilir anlatı yapısına sahip filmleri, kitlelerin filmin temelinde yer aldığı bu sinema tarzında, öngörülebilirliği sürdürmüş; ancak bunu filmsel alana yeni bir *özne*yi sokarak gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu yeni özne öncesinin bireysel öznesini kapsayan ancak onu aşan ve sarmalayan yeni bir biçim olarak sinemada yer edinmiş, öncesinin tanınabilir modellerinin aksine

nedenini ise hem dönemin sinemayı politik bir araç olarak kullanma düşüncesinin yaygınlık kazanmasının bir sonucu olarak hem de onun politik bağlılığında bulmak mümkündür. Güney filmlerinin alımlanmasında ikili bir bakış açısı benimsenmesi ("halkın tuttuğu filmler" ile "aydınların tuttuğu filmler" arasında) de bu çerçevede düşünülebilir. Bu konuda bkz. (Kayalı, 2006, s. 162-180).

az bilinen yeni bir modeli sinemanın alanına sokmuştur. Ellerindeki aracın olanaklarını yeni bir film yapma biçimi için kullanıma sokmayı amaçlayan ve güncel politik olaylardan beslenen bu yeni film yapma tarzının temsilcileri bu olaylar etrafında geliştirdiği tema ve anlatı yapıları ile kendi sinemasal üsluplarını belirginleştirmeye çalışmışlardır. Bu tarz kitlelerin sinema perdesinde yerini aldığı, kameranın bir şekilde halihazırda işleyen gerçek hayatla ilişki kurduğu, profesyonel oyuncuların yanında profesyonel olmayan oyuncuların da kullanıldığı, politik ve ekonomik olarak belirlenmiş koşullar altındaki ezilen sınıfların mücadelesiyle ilgilenerek bu sinema tarzını dönemin hâkim sinema tarzından ayrıştırarak, yeni bir sinema üslubunu doğurmuştur; dönemin hâkim sinemasal tarzını ve onun ulusal bir sinema olarak kendini var etme çabasını düşündüğümüzde, bu yeni tarzın ulusallık karşıtı bir sinemasal yol izlediğini de söyleyebiliriz.

Bu üslup bir yandan geleneksel sinemaya yönelirken diğer yandan da "yabancı" sinemaların anlatı kalıplarına da yönelik olarak kendisini konumlandırmaya çalışmıştır. Hâkim sinemanın her türlü tema ve tezlerine, ele aldıkları konuyu filmleştirme biçimlerine karşıt bir biçimde kendisini konumlandırmaya uğraşan bu sinema, bu hâkim geleneğin pek çok ögesinin yerine yenilerini koyma çabasında olmuştur. Hâkim sinemanın kahraman temelli ve amaç yönelimli sinemasının karşısına; yaşam koşulları için toplumsal bir değişimin peşinde koşan kitlelerin konması bile bu yeni sinema tarzının değişimi hangi boyutlarda kavradığını göstermektedir. Her şeyden önce bu sinema her türlü toplumsal eşitsizliği mutluluğun önünde bir engel olarak görmeyen hâkim sinema anlatısı yerine (en aşikar haliyle Arzu Film komedilerinde), bu eşitsizliklerin mutluluğun önünde bir engele dönüştüğü yeni bir anlatı kurgulamaya başlamıştır. Sinema karakterlerini ıslah eden bir anlatı olmaktan uzaklaşıp, filmin kahramanlarının ahlak anlayışının (*İzin*, *Arkadaş*, *Bir Gün Mutlaka*, *Güneşli Bataklık*), önyargılarının (*Bir Gün Mutlaka*, *Arkadaş*), geleneksel değer yargılarının (*Yol*, *Kara Çarşaflı Gelin*, *Adak*, *Endişe*) sorgulandığı, eşitsizliklerin altının belirgin bir biçimde çizildiği (*Demiryol*, *Maden*, *Bir Gün Mutlaka*, *Güneşli Bataklık*) ve çözümün çoğunlukla hâkim sinemanın anlatı kalıplarının beklentilerinin dışında bir biçimde çözülmeye çalışıldığı bir sinema tarzına yol açmış; karakterlerin kitleler içerisinde yönlendirici etkileri olsa bile, haklarını savundukları ve iyi yaşam koşullarına sahip olmaları gerektiğine inandıkları

bu kitleler yararına, *iyi, adil ve eşit bir dünya* (*Bir Gün Mutlaka*'da ifade edildiği biçimiyle "halkın demokratik iktidarı") için kendi hayatlarından feragat ettikleri anlatı modellerinin sinemada görünür hale gelmesine ön ayak olmuştur. Bu *tersine çevirme* çabasının, her ne kadar sinemanın büyük bir alanını kapsamasa da, daha sonraki film yapma biçimlerini etkilediği aşikardır. Fakat bu üslup sinema alanında yabancı olarak kalmış, kendisine yerleşik sinema alanı içerisinde geniş bir alan açamamıştır. Filmin toplumsal deneyimin bir tanığı ve aktörü olarak konumlandırılması, güncel toplumsal belleğin görsel olarak kodlanmasını gerektirmiş, bu yeni sinema da bu toplumsal bellek üzerine bir anlatı inşa etme yolunu seçmiştir; ancak bu inşa imgelerin gücünden çok kitlesel gösterilerin, eylemlerin kolektif yönüne vurguyu öne çıkarmıştır. Karakterlerin içinde yaşadıkları toplumsal koşullar, buna bağlı olarak toplumsal konumları ve sınıfsal ilişkileri verili kabul edilmiş bunların hangi ilişkiler sonucunda ortaya çıktıklarından çok bu durumun nasıl değiştirilebileceği üzerine eğilmiştir bu politik sinema biçimi. Bu anlamıyla bu sinema, kendisini değişim talep eden ve dayatan bir sinemasal tarz olarak görünür kılmıştır.

Bu sinemanın güncel politik dili kendi bünyesine doğrudan almasıyla ilişkili olarak gelişen bu görünür olma çabası, gerçeğin ifşa edilmesinde kitlelerin eylem içerisinde gösterilmesine bağlı olarak geliştirmeye çalıştığı dil, anlatı uzamının yeni bir alan kazanmasına ve izleyicinin de bu uzam içerisinde aktif katılımını beklemiştir. Bu aktif katılımın filmin anlamının oluşturulması sürecinin tamamlayıcı bir öge olarak ele alınmaktan çok filmin yerine getirmesi beklenen harekete geçirme işleviyle ilgili olması, bu sinema tarzında *görsel* ve *anlatısal alan*ın belirli oranlarda birbirinden *bağımsız* bir yapı göstermesine yol açmıştır. Hâkim olarak kitlelerin temsil edildiği *görsel alan*ın karşısında çoğunlukla politik argümanların ifade edildiği *anlatısal alan* konmuş, bu ikisi arasında –bu sinemanın temel belirleyicisi olarak görülebilecek– bir *boşluk* doğmasına yol açmıştır. Politik sinemayı politik sinema yapanın bu iki alan arasındaki *boşluğu doldurma kabiliyeti* olduğu göz önüne alındığında, rahatlıkla bu sinemanın çok da başarılı olmadığı söylenebilir. Bu boşluk hali bu sinema yapma tarzında *Bir Gün Mutlaka*, *Demir Yol*, *Maden* gibi filmlerde belirli ölçülerde –*Bir Gün Mutlaka*'da daha fazla olmak kaydıyla– belgesel bir üslubun film anlatı-

sı içerisine alınmasıyla aşılmaya çalışılmıştır. Hem *Bir Gün Mutlaka*'daki gerçek kitlesel eylem, grev, cenaze görüntüleri hem de *Maden* ve *Demir Yol*'daki kurmaca kitlesel eylemler belgesel geleneğinin pek çok özelliğini içerir. Bu filmlerin üzerinde durulması gereken özelliklerinden bir diğeri de önceden kararlaştırılmış bir argümanı içeriyor olmalarıdır, düşünce bu filmlerde filmin içindeki konudan doğmaz, zaten önceden, tanımlanmış bir biçimde vardır. Film bu düşünceyi daha büyük bir kitleye ulaştırmak için görselleştirme peşindedir. Yarattığı imgeleri aracı yokmuş gibi sunan bu tarz, yaşanan dünya ile sunulan dünya arasında bir aykırılık olmadığı iddiasındadır; sadece gizlenen (hâkim sinemanın yok saydığı, üstünü örttüğü) bu gerçeği ortaya çıkarma amacındadır. Bu tarz sinema bu nedenle hem biçimsel olarak hem de içerik olarak belirli ölçülerde didaktik olmaktan kurtulamamış, tezlerini net ve anlaşılır bir bildiri olarak film metni içerisine yerleştirmiş ve bu anlamıyla da hâkim sinemasının sığınağı olan "tarafsız olma" iddiasından uzaklaşmıştır. *Bir Gün Mutlaka*'daki uzun uzun okunan bildiriler, gazete satarken söylenenler, dolmuşta halkı bilinçlendirmek için "artık değer" üzerine yapılan konuşmalar, filmin içerisinde gösterilen, Türkiye'deki eşitsizliklerin ve sömürünün altını çizen belgesel; *Maden*'de grev kararı için yapılan toplantılarda dile getirilenler, *Demir Yol*'da sendikalaşmanın kontrol edilmesi ve denetim altına alınması konusunda yabancılarla yapılan konuşmalar, "dış destekli" darbe vurgusu, "halkın objektif gereksinimini dile getirmek" için Migro[s] kamyonunun gecekondu mahallesine götürülüp yiyeceklerin halka dağıtılması gibi sahne ve sekanslarda bu en açık biçimiyle ifade edilir

Bu uzaklaşma da devamlılığın önemli bir öge olarak bu filmlerde varlığını sürdürmesini zorunlu kılmış, imge belirli oranlarda bu devamlılığın gerisinde kalmıştır. Bu geride kalma hali bu sinemaya ait bir özellik olması gereken öznel düşünmeyi de geriye itmiş, *estetik müdahale*yi büyük ölçüde belirsiz ve *kararsız* kılmıştır. Bu belirsizlik ve *kararsızlık* da anlatının ögelerinin yeni bir anlam kazanmasını engellemiş ve bu sinemanın içeriği itibariyle yapmaya çalıştığı şeyi biçimsel anlamda baskılamıştır. Bu baskılama modernist olma potansiyeli taşıyan bu eğilimin modernizmden uzaklaşmasına –dahası modernizmin belirli özellikler dışarıda bırakarak sürdürülmesine– yol açmıştır. Bu noktada Robert Kolker'in, modernist

hareket içerisinde "sanatlarının biçimsel olanaklarıyla ilgilenenler ile bu olanakları hem sanatı hem de izleyicisini sosyo-politik gerçekliklerle yüzleşmeye yöneltmek için kullananlar arasındaki yarık" (2010, s. 109) olarak tarif ettiği farklılığın gün yüzüne çıktığı nokta olduğunu söyleyebiliriz. 1970'lerin bu sinemasal tavrı, "hem sanatı hem de izleyicisini sosyo-politik gerçekliklerle yüzleşmeye" yöneltmek için kullanan eğilmin benimsenmesine yol açmıştır. Bu dönemin politik ve kültürel hayatındaki karmaşaya da bir tepki olarak görülebilecek bu bakış açısı karakterlerinin hayatlarını toplumsal gerçekle ve gerçeklikle bütünleştirme çabasının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu sinema "özellikle [...] bireyin kolektif [ve] politik eylemi olanaksızlaştıran umutsuzluğu / çıkışsızlığı nedeniyle [bu bireyin] aşırı bunalımıyla ilgili" (Kolker, 2010, s. 124) olmaktan çok bireyin kitle içerisindeki eyleminin vadettiği iyimserlik ve umutlu tavırla karakterize edilebilir. Kolektif eylem bu filmlerde kendisine her türlü eksikliğin yerini alan kapsayıcı ve yol gösterici bir öge olarak yer bulur. *Umut*'un toplumsal, *Arkadaş*'ın bireysel anlamda başarısız kaldığı noktaları *Bir Gün Mutlaka*, *Demir Yol*, *Maden* gibi filmler kitlesel eylem aracılığıyla aşmaya çalışırlar. Bu filmlerde kitlenin ve kitlesel eylemlerin dokunulmamış bir imgeyi temsil ettikleri yönündeki belirsiz talep, bu sinemanın gerçekle kurduğu ilişkiyi de tanımlayan bir yön taşır. Kuram ve uygulamanın yakınlaşması anlamında önemli olabilecek bu sinema yapma tarzı pratik olarak yerleşik sinemasal gelenek karşısında başarılı bir yer edinememiştir. Tarafsızlık iddiasında olmayan bu filmler, yönetmenlerinin bir yanılsamadan da uzakta kalmasına yol açmıştır. Sol bir perspektiften sinemaya bakan ve solun sınıf ayrımına yaptığı vurguyu, toplumsal mücadeleler ekseninde görünür kılmaya çalışan bu filmler, yerleşik sinemanın yinelediği ideolojinin de karşısında konumlanmışlardır.

Bu özellikleri itibariyle bu sinema tarzının özellikle *Bir Gün Mutlaka* örneğinden yola çıkarak, "deneme filmi"ne[42] yakın durduğunu söyleyebiliriz. Kovács'a göre bu film türünün en büyük özelliği bir "argümanlar sistemi" oluşturmaktır (Kovács, 2010, s. 126). Bu argümanlar sistemi oluşturma bu türün yetkin örneklerinde hem biçimsel yenilikler hem de içerik

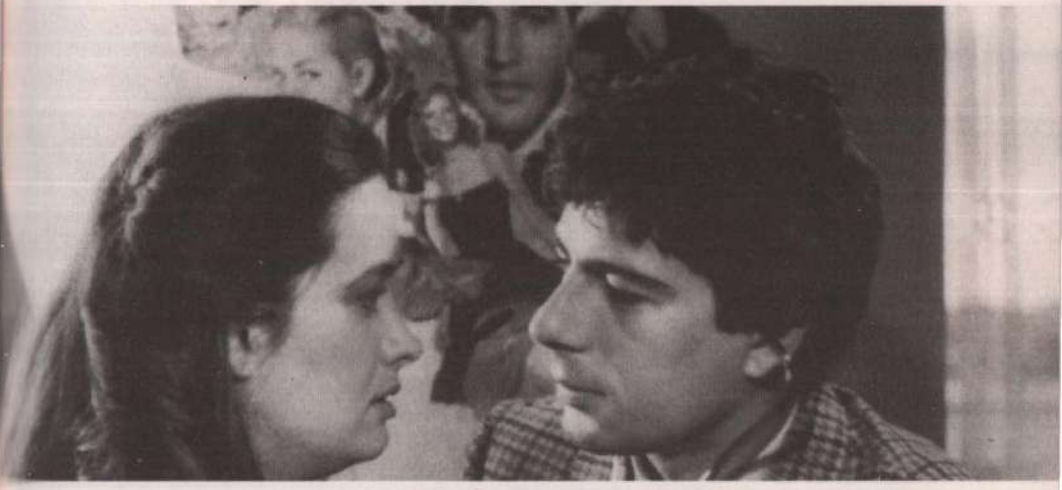
[42] Deneme filmi konusunda bkz. (Rascaroli, 2008; Giannetti, 1975; Arthur, 2003; Alter, 1996; Lopate, 1998; Corrigan, 2010, 2011).

anlamında görülürken, Türkiye söz konusu olduğunda bu argüman oluşturma sadece içerik düzeyinde gerçekleşmiş, biçemsel olarak sadece belgesel filmin bazı olanaklarından yararlanmak bu tarzın kullandığı biçimsel yenilik olmuştur. Türkiye sinemasının biçim söz konusu olduğunda takındığı muhafazakâr tavır burada da devreye girmiş bu türü biçimsel farklılıklarından arındırıp içeriği ile öne çıkarmıştır.

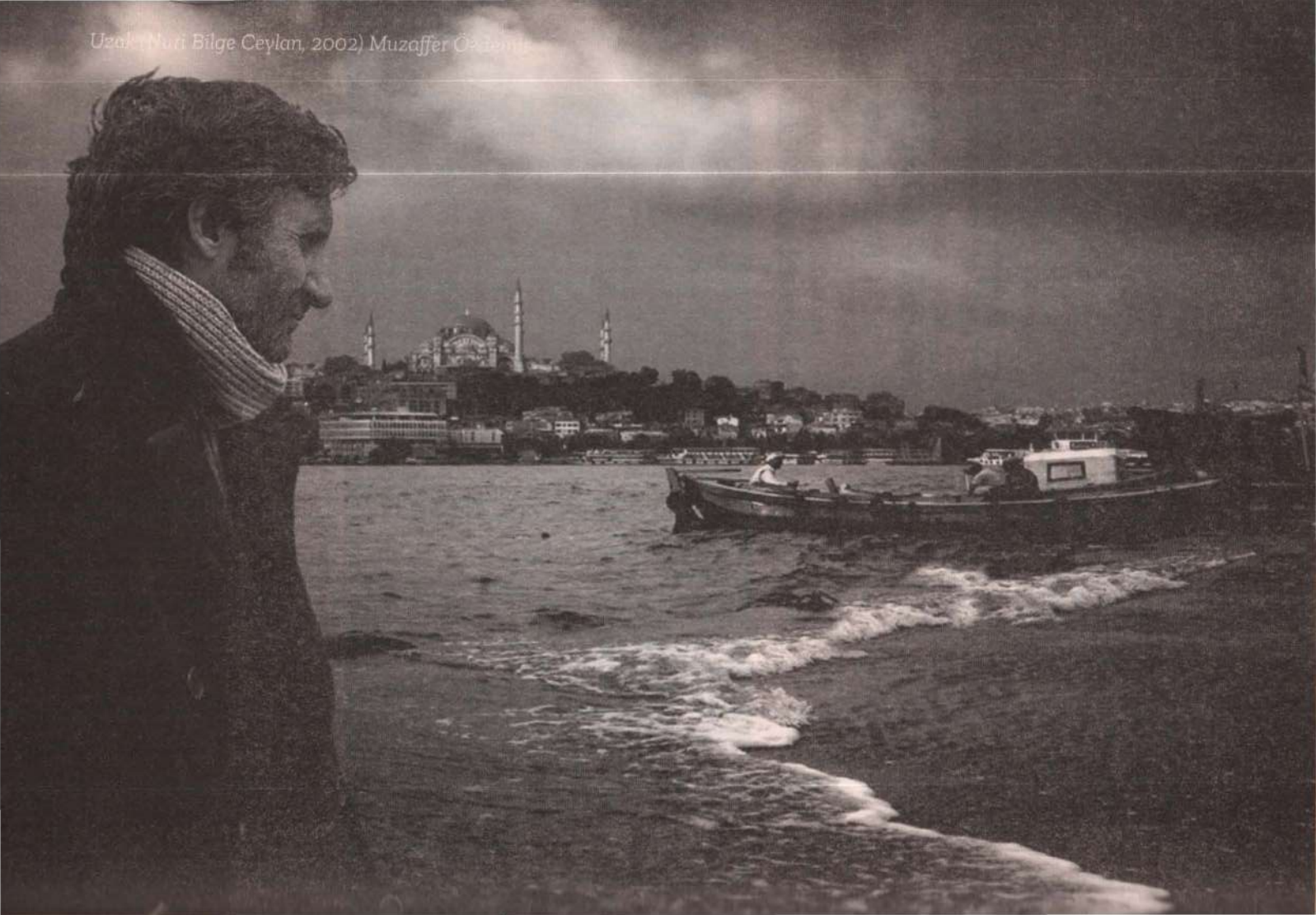
DÖRDÜNCÜ KISIM

REFLEKSİF DÖNEM
(1980-2000)

–Kendine Gönderme Olarak Anlatı



Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz, 1985) Müjde Ar & Yılmaz Zafer


Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2002) Muzaffer Özdemir

7. 80'ler: Anlatının Radikalleşmesi

Bir sanat alanının kendi kurmaca doğası üzerine düşünmesi, o sanat alanının geçirdiği evrimde artık gerçekliğini sorgulamaya başladığı ve gerçekliği sadece varoluşu ile anlamlandıramayacağını kavradığı anlamına da gelir. Bu bakış açısı aynı zamanda gerçekliğin yeni bir biçimde tanımlanması ve kavranması gerektiğini de ifade eder. Edebiyat, resim, sinema ve diğer sanat alanları hemen hepsi bir şekilde kendi kurmaca doğalarını sorgulamışlardır. Türkiye'deki sinemanın bu sorgulamayı bilinçli bir şekilde gerçekleştirmesi, modernist bir biçimde ele alması ise Türkiye'deki sinema tarihi içerisinde bir hayli geç bir zaman diliminde ortaya çıkmıştır. Sanat yapıtının doğasını eleştirel bir sorgulamadan geçirmeyen; ancak sanat ürününün üretim sürecini metnine taşıyan ilk örnekler her ne kadar bu özelliği kendi öykülerinin bir parçası olarak görseler de, sanat yapıtının kendi doğasına yaptığı göndermelerin ilk biçimleri olarak 1950'lerden itibaren Türk sinema tarihinde yerini almıştır.[1] Sinemanın kendi doğasını eleştirel bir biçimde sorgulaması, anlatı stratejilerinin yarattığı kurmaca dünyanın sınırlarının ve olanaklarının nerede başlayıp nerede bittiğini, bu dünyanın gerçek dünya ile arasındaki ilişkinin doğasının ne olduğunun ortaya konması her ülkenin sinemasının geçirdiği dönüşümün de bir işareti olarak alınabilir. Ülke sinemalarının sinema kültürü ve dilinin niteliğinin bile bu bağlantının ortaya

[1] 1980'lere kadar çekilmiş bu tür filmlere örnek olarak Elif Kurtoğlu şu isimleri saymaktadır: *Kokulu Film* (Renan Fosforoğlu, 1954), *Hollywood Rüyası* (Nihat Aybars, 1956) *Ölüm Film Çekiyor* (Aydın Arakon, 1961), *Kovboy Ali* (Yılmaz Atadeniz, 1966), *Ahtapotun Kolları* (Nevzat Pesen, 1964), *Aaaah... Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966), *Erkeklik Öldü mü Abiler* (Mehmet Dinler, 1970), *Sisli Hatıralar* (Nejat Saydam, 1972), *Ya Sev Ya Öldür* (Savaş Eşici, 1972), *İşte Hayat* (Atıf Yılmaz, 1975), *Delicesine* (Osman F. Seden, 1976), *Cemal* (Yavuz Figenli, 1977), *Yalnız Adam* (Feridun Kete, 1977), *Yeşilçam Sokağı* (Ülkü Erakalın, 1977), *Kış Bekarı* (Recep Filiz, 1978), *Gül Hasan* (Tuncel Kurtiz, 1979), *Uçurumdaki Kadın* (Ülkü Erakalın, 1979) (Kurtoğlu, 2007, s. 27-31). Kurtoğlu'nun çalışması aynı zamanda 2006'ya kadar olan dönemde sinemayı konu alan filmlerin genel olarak incelemesini de içermektedir. Kurtoğlu'nun bu çalışmadan yola çıkarak oluşturduğu başka bir çalışma için bkz. (Kurtoğlu, 2007, s. 9-29).

konma biçimiyle yakından ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Türk sinemasında bu ilişki belirli uğraklardan geçerek gelişmiştir. Türk sinemasında *kendine gönderme yapma*nın ilk uğraklarından biri belki de öznelliği sinemasal üslubunun bir parçası haline getirme çabasıdır. Bu öznelliğin sinemasal üslubun parçası haline gelme süreci aynı zamanda *geleneksel kendini yansıtma*dan (eleştirel bir amaç taşımayan) *modernist kendini yansıtmaya* (eleştirel bir amaç taşıyan) geçişin de bir göstergesidir.[2]

1950'lerin sonlarından başlayarak görünür hale gelen *diegetik* olarak adlandırdığım dönem, öznelliğin ortaya çıktığı bir zaman dilimi olmuş, bu öznelliğin belirginleşmesi ise 1960'larda gerçekleşmiştir. Bu dönemde sanatçı filmini, bir öznellikler çerçevesi olarak kavramaya, içinde farklı öznelliklerin bir arada bulunduğu bir inşa süreci olarak kurmaya ve ortaya çıkacak anlamı bu öznellikle biçimlendirmeye çalışmıştır. Bu öznellik saf bir kişisel deneyim olarak kalmamış aynı zamanda nesnesine yeni bir anlam verme, onu yeni bir açıdan görme ve gösterme çabasını da beraberinde getirmiştir. 1950'lere kadar süren *mimetik* dönemin hâkim söylemlerle paralel giden anlatım biçimleri *diegetik* dönemde bu söylemlerle yavaş yavaş bir çatışmaya, farklılaşmaya ve mücadeleye doğru evrilmiş, bu dönemde ortaya çıkan bu farklılık biçimleri, sinemanın Yeşilçam olarak kurumsallaşmaya başladığı yıllarla birlikte gerçekleşmiştir. Sinemanın içerik olarak bu yeni tavrı ve anlatımın biçimsel olarak da sinemayı etkilemesi ise çok sonraları, 1980'li yıllarda gerçekleşmiştir. 70'li yılların politik perspektifli modernizmi daha çok içerik üzerinden hareket ederken, Nezih Erdoğan'ın ilk ürünlerini 1980'li yıllarda verdiğini ve kendisine Yeşilçam'ın dışında bir alan kuramadığını belirttiği sanat sineması (1995, s. 185), 80'lerle birlikte sinema alanında kendi üzerine düşünen, *kendine gönderme yapan* (*self-reflexive*) eğilimleri de içerecek biçimde görünür hale gelmiş, sinema hakkında yapılan ve bir sanat alanı olarak kendi doğasını da problematik hale getiren filmlerde "bir artış" (Kurtoğlu, 2007, s. 27) bu dönemde olmuştur. Yeni bir izleyicinin var sayıldığı, anlatı kalıplarının klasik sinemanın

[2] Bu metinde *reflexivity* ve *self-reflexivity* kavramları için Ertan Yılmaz'ın André Balint Kovács'ın *Modernizmi Seyretmek* (2010) kitabının çevirisinde kullandığı *kendini yansıtma* ve *kendine gönderme yapma* karşılıkları tercih edilmiştir. Bu kavramlar için *düşünümsel* ve *özdüşünümsel* karşılıkları da sıkça kullanılmaktadır.

yarattığı yanılsamayı sürdürmekten ziyade bu kalıpların kırıldığı bir üslup ortaya çıkmış; ancak bu üslup geleneksel anlatının anlatım biçimini ters yüz etmek, onun problemli yanlarını göstermek yerine hâkim olarak anlatının geçişliliği üzerinden hikâyesini anlatmayı sürdürmüştür. Buna rağmen bu dönemde biçimin problemli yanlarını göstermeye çalışan ve yeni bir biçimsel üslupla gerçekliği inşa etme çabasında olan filmler de ortaya çıkmıştır.

1970'lerin başında sinemada önce *Umut*'ta ortaya çıkan toplumsalın talepkâr olmayan belirsiz çözümlemesi, sonra *Arkadaş*'ta görünür hale gelen bireyin talepkâr ancak eylemsiz yönelimi ve 1970'lerin ortasında *Bir Gün Mutlaka*, sonlarında ise *Maden* ve *Demir Yol*'la kitlelerin talepkâr ve eylem yönelimli anlatılarının sinemaya yansıması geçmişten gelen anlatı geleneklerinin de belirli oranlarda aşınmaya başladığını ortaya koymuştur. Anlatı geleneğindeki bu değişim, toplumsal hayatın bu bileşenlerinin bilinçlendiği ve bu bilinçle değişim talep etmelerinin sonucu olarak da ele alınabilir. Toplumda, bireyde ve kitlelerde ortaya çıkan hayata müdahale etme hali toplumsal ve siyasal hayattaki değişimin sonucu olarak ortaya çıkmış; sinema ise bu değişime 70'lerdeki sinemaya ilişkin araçsalcı yaklaşımın bir sonucu olarak katkıda bulunmuş, bu değişim bu yıllarda sıkça dile getirilen "yeni bir dünya" tasavvurunun da itici gücü olmuştur. Bu itici güç Türkiye'nin toplumsal yapısının her alanını etkileyecek bir etkiye eriştiği oranda da karşısında var olan kültürel ve siyasal yapıyı korumaya çalışan güçleri bulmuştur. Günlük hayatın içinde talepleriyle toplumun, bireyin ve kitlelerin yarattığı korkunun sinemaya söz konusu yansıması çok geçmeden siyasal bir blokajın ortaya çıkmasına yol açan nedenlerden biri olmuş, verili kültürel ve siyasal değerlerin değişiminden duyulan endişe, bu taleplerin kontrol altına alınması sonucunu doğurmuştur. Bu kontrol ise 12 Eylül 1980'de bir askeri darbe ile sağlanmış, toplumsal alanda yükselmiş olan siyasal ve kültürel muhalefet bastırılmıştır. Bu müdahale geçmişin ulusal kalkınma etrafında şekillenen ekonomik anlayışını neoliberal politikalardan yana değiştirmiş, küresel kapitalizmle eklemlenme süreci hız kazanmıştır. Bu süreçte sınıflar arası eşitsizlikler derinleşmiş, bu da hem yoksulluğun hem de zenginliğin yeni bir biçim almasına yol açmıştır. Bu dönemde bunlarla birlikte toplumsal alanda daha önce dile getirilemeyen pek çok yeni talep ortaya çıkmış ve belirli baskı grupları da oluşmuştur. Fe-

minist ve eşcinsel hareketler bu dönemde görünür olmaya başlamış, bunlar etrafında yeni kimlik talepleri artmış, "birey olmak" dönemin temel ilkelerinden biri haline gelmiştir. Bütün bu gelişmeler pek çok alanı olduğu gibi sinema alanını da etkilemiş, sinemayı da değiştirmiştir. 1960'ların birey temelli modernist sinemasının eksikliklerini tamamlayan 1970'lerin politik modernist eğilimli sineması bu tarihten sonra belirli bir geriye çekilmeye maruz kalmış ve bu dönemde anlatının kendi üzerine düşünmesi ve anlatının kırılmalara uğradığı yeni bir sinema tarzının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Kimlik anlamındaki bu çoğulluk ve yeni talepler geçmişin tekil kimliklerinin de sorgulanmasına yol açmış, bu sorgulama sinemada da geleneksel anlatı kalıplarının yerine yeni anlatı kalıplarına ihtiyaç duyulması sonucunda anlatının parçalanmasına neden olmuş, bu da anlatının geçişliliğini sorunlu hale getirmiş ve bunun değişimini de zorlayan bir rol oynamıştır. Bir yandan 1980'lerin modernizminin hâkim eğilimi sayılacak kadar etkin olan *kadın filmleri* olarak adlandırılan, anlatıyla belirli oranlarda oynayan, yeni anlatım kalıpları deneyerek anlatıya ilk defa bu kadar belirgin bir rol atfeden filmler ortaya çıkmışken; diğer yandan da eski anlatı gelenekleri ve bu geleneğin ideolojik varsayımlarını yeniden üreterek anlatının muhafazakâr yönünü sürdüren *arabesk filmler* varlıklarını sürdürmüştür. Yeni bir tür olarak *kadın filmleri*nin ortaya çıkması ve eski muhafazakâr gelenekten gelen arabesk filmlerin sürmesinin nedenleri iki karşıtlığın ifadesi olarak ele alınabilir. *Kadın filmleri* ve bu filmlerin kurmaya çalıştığı anlatı geleneği 70'lerde ortaya çıkan politik eğilimli geleneğin politik içeriğinden belirli oranlarda arındırılarak, muhalefet etme çabasını anlatı üzerinden sürdürmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmışken; arabesk filmler, bu filmleri ve bu anlatı geleneğini kontrol altında tutmanın bir aracı olarak kültürel alanda iş görmüştür. *Kadın filmleri* yeni anlatı biçimleriyle belirgin politik argümanlardan yoksun olarak (dahası sadece kadın meselesine ilişkin argümanlar etrafında ördükleri anlatılarıyla) kurdukları öyküler anlatırken, politik olanın her yerde olduğu ve kişisel olanın politik olduğu düşüncesinden hareketle 70'lerden farklı olarak politik olanı kişisel ve günlük hayat içinde kurma çabasında olmuşlardır. Arabesk filmler ise hâkim sinemanın muhafazakâr değerlerini yine günlük hayatın içinde kurdukları

anlatılar etrafında geliştirmiş ve 1980 darbesiyle ortaya çıkan "politikadan arındırma" sürecini destekleyici bir işlev görmüşlerdir. Her iki film türü de doğrudan politik argümanlar ileri sürmekten ve politik bağlılıklardan yoksun olarak hareket etmişlerdir. Her ne kadar 1981'de Şerif Gören'in Yılmaz Güney'in senaryosundan çektiği *Yol* gibi ayrıksı bir film yapılmış olsa da bu dönemde 1970'lerin politik sinemasının izleri ancak 80'lerin ortalarından sonra ortaya çıkmıştır. Yaygın tanımlamayla *12 Eylül filmleri* olarak adlandırılan bu filmler, 1980 darbesinin neden olduğu vahşetin izlerini 1970'ler boyunca politik bir mücadele yürüten kişilerin darbe sonrası değişen hayatları üzerinden anlatma eğiliminde olmuştur. Politik bir yan taşımalarına rağmen bu filmler 70'lerin politik eğilimini, bireysel öyküleri içerisinde eriten ve belirli oranlarda bu geçmiş eğilimin radikal yanlarını dışarıda bırakan bir üslup benimsemiştir. Toplumsal taleplerin, bireysel başkaldırının ve kitlesel karşı çıkışların görünmez kılındığı bu filmlerde geçmiş nostaljik bir acı hikâyesine dönüştürülmüştür. 1980 darbesinin derin izlerinden mustarip bu yeni sinema yapma biçimi farklılığını ve modernist yanını ise anlatı kalıplarında benimsediği biçimlerle ortaya koymuştur. 12 Eylül filmlerinin yanı sıra bu dönemde varlığını sürdüren bir diğer grup ise belirgin bir siyasal eleştiriyi öne çıkarmadan, *güncel ya da toplumsal sorunlara yönelen filmler*den oluşmuştur.[3] Bu filmler güncel sorunların sinemaya eleştirel bir biçimde yansıması anlamında sinemaya yeni bir yön vermiş, ancak biçimsel olarak sinemanın modernist karakterini öne çıkaracak anlatım olanaklarından uzak durmuşlardır. Bu filmlerden farklı olarak belki de Başar Sabuncu'nun yönettiği *Zengin Mutfağı* (1988) filminden ayrıca bahsetmek gerekmektedir. 1970'li yılların siyasal atmosferini, anlattığı öykünün gerisinde tutarak, çerçeve dışını anlamın yaratılmasında etkin bir biçimde kullanarak alegorik bir anlatım benimsemiş olan film görüntü ile ses arasındaki ilişkiyi devamsızlık ekseninde kurmuş; her iki alanı birbirinden ayrı alanlar olarak düzenlemiş ve anlamın bu ikisinin farklılığından ve karşıtlığından doğmasına yol açan bir anlatım benimsemiştir. Bu anlamıyla

3 Bunlar arasında *Talihli Amele* (Atıf Yılmaz, 1980), *Faize Hücum* (Zeki Ökten, 1982), *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), *Çıplak Vatandaş* (Başar Sabuncu, 1985), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985) *Yoksul* (Ökten, 1986) gibi filmleri saymak mümkündür. Bu dönemin kadın filmleri, göç konusunun filmlere yansıması, siyasal ve toplumsal eleştiri bağlamında bir değerlendirmesi için bkz. (Esen, 2000).

belki de dönemin en modernist anlatısına sahip film olarak görülebilir.

1980'lerde ortaya çıkan kadın filmleri devamlılık ve devamsızlık temelinde inşa edilmiş anlatılar olarak, geçişli yapının bozulması sonucunu doğurmuştur. Aralarında *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985), *Aaahhh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986), *Teyzem* (Halit Refiğ, 1986), *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987) gibi yapımların olduğu kadın filmlerinde ve *Gökyüzü* (Sinan Çetin, 1986), *Su da Yanar* (Ali Özgentürk, 1986), *Anayurt Oteli* (Ömer Kavur, 1986), *Dolunay* (Şahin Kaygun, 1987), *Üçüncü Göz* (Orhan Oğuz, 1988), *A ay* (Reha Erdem 1988), *Filim Bitti* (Yavuz Özkan, 1989) gibi filmlerde anlatı klasik anlatının geçişli yapısını, psikolojik öğelerin anlatıda baskın hale gelmesiyle, gerçeküstü öğelerin, rüya, hayal, geçmişe ilişkin anımsamaların araya girmesiyle, anlatıcının anlatı akışına müdahale etmesiyle ya da filmin "gerçek" anlatısının filmin içindeki anlatıyla iç içe geçmesiyle ve anlatının farklı bakış açılarından aktarılmasıyla zayıflatmıştır. Bu zayıflamaya katkısı olan bir diğer öğe ise *Teyzem*, *Dolunay*, *A ay* gibi filmlerde olduğu gibi ödipal süreçlerin de filmin anlatımında önemli bir yer tutmaya başlamasıdır. Ödipal süreçlerin öne çıkması filmlerin anlatımında belirli oranlarda metaforların yer almasına ve simgesel anlatımın güçlenmesine yol açmıştır. Bu zayıflama sadece zaman ve mekân atlamalarıyla değil aynı zamanda birbiriyle ilişkili ya da ilişkisiz zihinsel ve zaman boyutlarının temsiliyle de mümkün hale gelmiştir. Bu anlamıyla bu filmlerin (*A ay* gibi) bazılarında devamlılık "anlatının devamlılığı ve işit-görsel yapının devamlılığı" (Kovács, 2010, s. 132) olarak belirgin iki boyutlu bir yapı kazanmış, bu iki alan arasındaki ilişkide farklılıklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Anlatının geçişli yapısının zayıfladığı ve daha çok birey ve psikolojisi üzerinden hareket eden, iletişimsizlik, sevgisizlik, çıkışsızlık, siyasal baskı, çözümsüzlük, kadın erkek ilişkileri, yabancılaşma gibi konuları öne çıkaran, geleneksel anlatısal kodları ve biçimleri de ihlal eden bu filmler 1980'lerde sinemanın modernizminin izlediği üç yoldan birincisini oluştururken; ikinci yolu ise, toplumsal sorunlara duyarlı bir çizgi izleyen, geleneksel anlatısal kodlardan ve anlatım biçimlerinden uzaklaşmadan, ancak önceki dönem anlatılarının dünyasına dahil ettiği içeriği farklılaştırmaya çalışan filmler oluşturmuştur.[4] Bu filmler kadınların günlük hayatta

[4] Bunlar arasında *Herhangi Bir Kadın*, *Çiçek Abbas*, *Faize Hücum*, *Hakkari'de Bir*

karşılaştığı sorunlardan, günlük hayattaki ekonomik zorluklara, toplumsal baskıların yarattığı çıkışsızlık durumundan, siyasal konulara kadar pek çok konuyu ele almışlar, Abisel'in popüler yerli filmlerin teması olarak belirttiği, melodramın temel anlatısal kodlarından biri olan "kaderin kaçınılmazlığı" (Abisel, 2005, s. 193) temasını belirli oranlarda tersine çevirmişlerdir. Kader artık kaçınılmaz olarak boyun eğilmesi gereken bir imge olarak değil, karşısında durulabilecek ve karşı çıkılabilecek gerçek hayat olarak temsil edilir. Üçüncü yolu ise, daha çok iki karakterin kişisel ilişkilerinden yola çıkarak, ilişkideki sorunlar, bunların yarattığı hayal kırıklıkları ve hesaplaşmalar üzerine odaklanan, geçmişle ve kendileriyle yüzleşme üzerinde duran, belli oranlarda toplumsal çevresinden uzaklaşmış karakterlerin, gündelik hayatlarının baskıcılığı karşısında içine düştükleri yabancılaşmayı öne çıkaran *Büyük Yalnızlık* (Yavuz Özkan, 1989), *İkili Oyunlar* (İrfan Tözüm, 1989), *Küçük Balıklar Üzerine Bir Masal* (Barış Pirhasan, 1989), *Ölü Bir Deniz* (Atıf Yılmaz, 1989), *Ada* (Süreyya Duru, 1988) gibi filmler oluşturur.

Modern sinemada "devamlılık" ve "devamsızlık" temelinde işleyen başlıca iki eğilim olduğunu söyleyen Kovács, "radikal olarak devamlılığa dayalı" olan stillerle "radikal olarak parçalı" stiller arasında ayrım yapar (2010, s. 129). Kovács modern sinemada radikal devamlılığın iki temel orijinal biçimi olan, Antonioni ve Resnais'nin biçemlerinin her ikisinin de bilinçli olarak ortaya koyduğu "devamlılığın film için bir zaman boyutu yarattığı biçim"in özel modern türlerle ilişkili olduğunu belirtir (s. 135). Kovács'ın Antonioni'den kaynaklanan *Yeni-Gerçekçilik sonrası eğilim*inin temel karakteristiği olan "çevresinden kopmuş karakterlerin devamlı" hareketleri tarafından temsil edilmesini, *geçişli yapının zayıfladığı devamlı anlatılar* olarak adlandıracağım eğilim içerisinde yer alan *Anayurt Oteli*, *Gece Yolculuğu*, *Üçüncü Göz*, *Su da Yanar*, *Bir Avuç Cennet*, *Umut Yarına Kaldı*,

Mevsim, *Mine*, *Güneşin Tutulduğu Gün*, *Derman*, *Bekçi*, *Bir Yudum Sevgi*, *Firar*, *Kaşık Düşmanı*, *Namuslu*, *Ölmez Ağacı*, *Çıplak Vatandaş*, *Kan*, *Kurbağalar*, *Kurşun Ata Ata Biter*, *Yılanların Öcü*, *Züğürt Ağa*, *Beyaz Bisiklet*, *Dilan*, *Fatmagülün Suçu Ne*, *Kırk Metrekare Almanya*, *Muhsin Bey*, *Prenses*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Ses*, *Uzun Bir Gece*, *Bez Bebek*, *Bir Avuç Cennet*, *Kırık Bir Bebek*, *Çark*, *Her Şeye Rağmen*, *İpekçe*, *Kara Sevdalı Bulut*, *Katırcılar*, *Zincir*, *Bir Irmağa Yolculuk*, *Düttürü Dünya*, *Kimlik*, *Sahte Cennete Veda*, *Sis* (Livaneli, 1988), *Bütün Kapılar Kapalıydı*, *Fazilet*, *Uçurtmayı Vurmasınlar* gibi filmler sayılabilir.

Av Zamanı gibi yolculuk ve araştırma filmlerinin izlerini taşıyan filmlerde görmek mümkündür. Resnais'nin *yeni roman eğilimi*nden kaynaklanan eğilimin izlerini ise, "farklı zaman katmanları[nı] ve bilinç alanları[nı], kısaca zihinsel yolculuk aracılığıyla zihinsel bağlantıların bir akışını sunmanın devamlı yolu tarafından temsil edil[diği]" (s. 135) ve *geçişsiz yapının baskın olduğu devamlı anlatılar* olarak adlandıracağım *Aahhh Belinda*, *Adı Vasfiye*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Teyzem*, *Hayallerim Aşkım ve Sen, Dolunay* gibi filmleri içeren yaklaşımda görmek mümkündür. Ancak "anlatı zamanının işleyiş tarzı" bu iki eğilim arasında Kovács'ın belirttiği biçimde farklılaşmaktadır. *Geçişli yapının zayıfladığı devamlı anlatılar*da zamanın akışı izleyicinin kendini olay örgüsünün sınırlarından kurtarmasına ve kendi zihinsel süreçlerini harekete geçirmesine yol açarken, *geçişsiz yapının baskın olduğu devamlı eğilim*de anlatı izleyicinin düşüncelerine yeni bir yön vererek yeni bir zihinsel inşa yaratmaktadır (s. 136). *Aahhh Belinda*, *Adı Vasfiye, Hayallerim Aşkım ve Sen ve Dolunay* örneklerinde olduğu gibi zaman zaman "zihinsel bir labirent" haline gelen anlatı izleyicinin farklı çözümler barındıran bir öyküyle karşı karşıya kaldığının farkına vardığı noktaya kadar pek çok farklı alternatif çözüm barındıran, farklı olay örgülerinin iç içe geçtiği ve ima edilen bu farklı çözümlerin "sistematik olarak imha edildiği" bir anlatı kuruluşuna yol açmaktadır (s. 136). Bu filmlerde "anlatı geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki çelişkileri yok etmeden, bunlar arasında geçişi sağlayan devamlı bir yapıyla homojenleştirilir". *Geçişsiz yapının baskın olduğu devamlı eğilim*de "anlatının devamlılığı zamansal ve hayali boyut içinde anlatımın özgürce akışı anlamına gelir, oysa tek tek boyutların içeriği bağdaşmaz, başka bir deyişle parçalı kalır" (Kovács, 2010, s. 136). Türkiye'deki sinemanın gelişimi içerisinde Kovács'ın Robert Bresson ve Jean-Luc Godard tarafından başlatıldığını belirttiği radikal devamsızlık eğilimine ise rastlamak pek mümkün görünmemektedir. Bu anlamıyla Türkiye'de modern sinema anlatısını daha çok devamlılık üzerine kuran bir yapı göstermektedir.

Türkiye'deki sanatın gelişiminde birbirinin içine geçen, hatta birbiriyle yan yana akan üç dönemden söz eden Koçak, 1980'lerin sonunda başlayan üçüncü dönemin ayrıştırıcı olgusunun, bu tarihten sonra yaygınlaşmaya başlayan "kavramsal sanat" olduğunu belirtir. Kavramsal sanatın,

modernizmin kendi iç gerilimlerinin artık gizlenemeyecek, dengede tutulamayacak kadar belirginleşmesinin ürünü olduğunu vurgulayan Koçak, kavramsal sanatın bu dönemde, modernizmin kendi üzerine düşünmesinin, kendi kendisini sorgulamaya girişmesinin sonucu olarak ortaya çıktığını vurgular (2009, s. 9). Koçak'ın bu belirlemesi sinema söz konusu olduğunda da aşağı yukarı aynı tarihlere tekabül eder. Kavramsal sanatın yükselişi sinemada anlatının kendi üzerine düşünmeye başladığı bir eğilime de eşlik eder. Geleneksel anlatı yapısının, yeni anlatım kalıpları önünde oluşturduğu engel ve sinemaya yeni dahil olan konuları ifade etmek konusunda yarattığı zorluk bu anlatı yapısını aşmanın olanaklarını yaratmak konusunda sinemacıları zorlamıştır. Sinema alanında yer alan aktörler bir yandan alana yeni dahil olan konuları eleştirel bir gözle ele almak, diğer yandan da bu konuları bu eleştirelliğe paralel olarak, biçimsel anlamda da eleştirel bir üslup benimsemek ihtiyacı duymuştur. 1970'lerde Yılmaz Güney, Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan gibi yönetmenlerin filmleriyle yerleşik bir hal alan bu öznellik çabası, 1980'lerde, resimdeki kavramsal sanat eğilimine paralel bir biçimde modernizmin kendi iç çelişkileri bireysel düzeyde daha da görünür hale gelmiştir. Bu dönem sinemasında 1980 darbesi sonrasının da önemli olduğunu belirtmek gerekmektedir. 1980'ler sinemasında öznelliğin hem anlatıya müdahil bir araç, hem de bireysel ve politik olanı temsil etme tarzı olarak ortaya çıkması aynı zamanda modernizmin iç gerilimlerinin artık gizlenemeyecek bir noktaya ulaşmasının da bir sonucudur. 1950'lerin bireysel öyküleri ve anlatıları içeren edebiyatı için kullanılan "bunalım edebiyatı" deyiminin, bu dönemin kişisel hikâyeler anlatan, anlatının modernist olanaklarından yararlanmaya çalışan sineması için de kullanılmış olması şaşırtıcı değildir. Kişisel hikâyeler üzerine odaklanan ancak bu kişisel öyküleri, politik bir yaralanmanın sonucu olarak ele alan ve "bunalım filmleri / yeni bunalım filmleri"[5] (Özgüç, 1990; 2005, s. 347-350) olarak adlandırılan bu filmler,

[5] Özgüç benzer bir perspektifi 1960'lardaki bazı filmler için de taşır. "Kaçış" sineması (Özgüç bu tür sinemayı aynı zamanda "Kaçak" ve "Kaytarık" sinema olarak da niteler) diye nitelediği filmlere örnek olarak da şu isimleri sayar: *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Ömer Akad, 1959), *Denize İnen Sokak* (Atilla Tokatlı, 1961), *Kızgın Delikanlı* (Ertem Göreç, 1965), *Suçlular Aramızda* (Metin Erksan, 1964), *Sevmek Zamanı* (1965), *Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri* (Alp Zeki Heper, 1966). Bunların

çoğunlukla karakterlerle toplumsal çevreleri arasındaki ilişkinin mekân kullanımı aracılığıyla azaltıldığı ve karakterin yalnızlaştırıldığı, anlatıda boşlukların ve atlamaların çoğaldığı, hikâyelerin açık uçlu olarak anlatılma çabasının ortaya çıktığı filmlerdir. 1960'ların öznelliği geriye iten politik eleştirelliği, bu filmlerde biraz daha ileriye taşınmış, politik olanın kişisel olanı nasıl etkileyip dönüştürdüğü, yönetmenlerin kişisel vurgularının daha fazla ortaya çıktığı anlatılarda işlenmeye başlanmıştır. Yönetmenler kendi gerçek hayatlarında yaşadıkları sorunları anlatıya dahil etmiş, kendi kişisel hayatları ile ilişki kurarak anlatıyı yapılandırmışlardır (*Su da Yanar*'da olduğu gibi karşılaştıkları sansür, *Umut Yarına Kaldı*'da olduğu gibi aldıkları eleştiriler ya da *Su da Yanar*, *Gece Yolculuğu*, *Umut Yarına Kaldı*, *Filim Bitti* gibi filmlerdeki sinemaya ilişkin düşüncelerinin filme dahil edilmesi). Bu da bu dönemin filmlerinde önceki dönemlere oranla yeni bir öznellik biçiminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yeni öznellik biçimi bir yandan anlatıyı kişisel ve öznel bir süreç haline getirirken bir yandan da izleyici konumunda da bir değişiklik olması gerektiğini varsaymış, bu varsayım "gerçekle" (endüstri açısından gişe başarısı ile) sınandığında ise hayal kırıklığı olarak, bu tür film yapan yönetmenlerin dilinde, kendi sinemalarını hâkim sinema anlayışından farklılaştıran bir söyleme dönüşmüştür. Bu farklılığın ortaya çıktığı temel nokta ise, sinemanın modernizmi açısından önem taşıyan bu filmlerdeki önemli bir anlatısal yeniliktir: Belirli oranlarda *kendini yansıtan* ve *kendine gönderme yapan* filmlerin ortaya çıkışı.

Sinemada *kendini yansıtma* temelde sinema hakkında yapılmış, film üretim sürecinin filme dahil edildiği filmler için kullanılmaktadır. Bu kavramla benzerlik taşıyan, *kendine gönderme yapma*, *film hakkında film* (*film about film*), kendinin farkında olan filmler (*self consciousness*), *kameranın farkındalığının* öne çıktığı filmler (*camera consciousness*), *film içinde film* (*film within film*) gibi pek çok başka kavram da bu durumu açıklamak için kullanılmaktadır. Bütün bu kavramları kapsayan kavram ise "metacinema" (*metasinema*) kavramıdır (Siska, 1979). *Kendini yansıtan* sinemanın (*refle-*

dışında bu filmler kadar olmasa da bu tür bir sinemanın izlerini taşıyan filmler şunlardır: *Ölmeyen Aşk* (Metin Erksan,), *Yasak Aşk* (Halit Refiğ, 1961), *Şehrazat* (Halit Refiğ, 1964), *İki Aşk Arasında* (Osman Fahir Seden, 1961), *Seni Kaybedersem* (Atıf Yılmaz, 1961), *Kalbe Vuran Düşman* (Atıf Yılmaz, 1964), *Ölüm Tarlası* (Atıf Yılmaz, 1966) bkz. (Özgüç, 1969).

xive) –yani filmler ve film yapımı hakkındaki sinema– hem geleneği hem de modernist sinema bağlamında anlaşılması gerektiğini söyleyen Siska'ya göre, *Sunset Bulvarı* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), *Yağmurda Şarkı* (*Singin 'in The Rain*, Stanley Donen & Gene Kelly, 1952) gibi, film yapımı hakkında çekilmiş Hollywood filmlerinde ve bunların benzeri pek çok filmde geleneksel hikâye anlatımının kurallarına karşı bir meydan okuma görmek zordur. Bu filmlerde *kendini yansıtma*, anlatı yapısının rolünü geleneksel kurallar içinde kalarak kabul eder ve bu yapının anlaşılırlığını bozmadan sürdürmesine yardımcı olur; ancak *modernist kendini yansıtma*da bu rol tersine çevrilmiştir ve bu filmlerde *kendini yansıtma* biçimle ilişkili olarak görülür. Kendi üzerine düşünen bilinçli bir yapı olarak *kendini yansıtma* estetik açıdan iki biçimde ortaya çıkar Siska'ya göre. Bunlardan ilki kendi ifade aracı üzerine sanatsal bir yansıma; ikincisi ise, yaratıcı olarak sanatçının *kendini yansıtma*sıdır. Film olarak, filmin biçimsel özelliklerine dikkat çeken *kendini yansıtma* tekniklerini ikiye ayırmanın mümkün olduğunu söyleyen Siska, film üretimi ve bunun temsilinin süreçlerini gösteren tekniklerle, anlatısal geçişliliğin kuruluşunu gösteren teknikler arasında bir ayrım yapar. Siska, üretimin mekanik yanlarını sergileyen birinci tekniğin geleneksel sinemada ve modernist sinemada ortak olduğunu; ancak anlatısal geçişliliğin problemlerini gösteren tekniğin geleneksel sinemadan çok modernist sinemada yaygın olduğunu belirtir (Siska, 1979, s. 285). Modernist sinema bu teknikler yardımıyla "filmin içindeki karakterin ve eylemin 'gerçekliği'nin altını oyarak" empati kurmaya ve özdeşleşmeye saldırır (s. 286). Siska'ya göre geleneksel sinema somut ya da "yaşanan" problemler olarak adlandırdığı şey üzerinde yükselirken, modernist anlatı, soyut ve kavramsal "gelişen" problemler üzerine yükselir. Bütün bunlar nedeniyle modernist anlatı, *kendini yansıtma*nın sinemanın doğasına yönelmesinden dolayı metasinemadır (s. 287). Mimetik gelenekten kaynaklanan geleneksel anlatı biçimi yaratıcısını ve onun ortaya koyduğu anlatı biçiminin kurmaca karakterini gizleme eğilimini başardığı oranda yetkin bir yapıt ortaya koymuş olur. Yaratıcının bu eğilimde gizlenmesi ve görünmez kılınması bir yandan bu anlatı biçiminin ideolojik varsayımlarıyla ilgiliyken diğer yandan da sanatsal bakış açısının özneyi gizlemesiyle ilişkilidir. Modernist yapıtlarda ise bu gizleme yerini yaratıcının ve öznenin karakterinin açıkça

vurgulandığı bir bakış açısına bırakır; bu yapıtlarda sanatçılar bir yandan kendi özne konumlarını açığa vururken diğer yandan da izleyiciyi de yeni bir özne konumu içerisinde kurma çabasındadır. Bu yolla bu yapıtlar geleneksel anlatının "görünmez gözlemci" yanılsamasına dayalı ilişkisini bozarak bir yandan yapıtın kurmaca doğası üzerinde dururken bir yandan da içinde faaliyette bulundukları sanat alanı üzerine düşünürler ve izleyicisini de bu yönde çaba harcamaya zorlarlar. Yapıtla seyirci arasındaki bu ilişki, geleneksel anlatının müdahale etmeden gerçeği aktardığı iddiasını yerinden ederek; anlatının kuruluşu aşamasında yaratıcısı tarafından müdahaleye uğradığını, alımlanması sürecinde de izleyicinin müdahalesine maruz kaldığını vurgulamayı ve anlamın da bu iki sürecin sonucunda ortaya çıktığını iddia eder. Gerçek artık geleneksel anlatının kurduğu bir yanılsamada değil, kurmaca olduğu vurgulanan, anlatım kodlarının "bu gerçek değildir" dediği yeni bir yapı içinde sunulur.

Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature* (1992) adlı geniş çalışmasında bütün sanatların yanılsamacılıkla (illusionism) *kendini yansıtma* arasındaki uzun ömürlü bir gerilimle beslendiklerini belirtir. Bütün sanatsal temsillerin kendilerinin "gerçek" olduğunu varsaydığını; dahası, basitçe kendi statülerini temsil olarak kabul ettiklerini vurgular. Yanılsamacılık, saf sanatsal üretimden ziyade bir şeyleri taklit eder: Karakterleri gerçek kişiler olarak, kelimeleri ya da imgeleri gerçek zamanlı bir dizi içinde sunar ve bunları kanıtlanabilir gerçekler olarak temsil eder. Diğer yandan ise, *kendini yansıtma* anlatı mekanizmalarının gizlediklerine dikkat çeker ve insanları kendi tasarımı ve dokusunu açıklamaya çağırır. *Kendini yansıtan* çalışmalar, bir büyü olarak sanatı bozar ve dikkati metinsel bir kuruluş olarak kendi yapıntı karakteri üzerine çeker (Stam, 1992, s. 1). Estetik geleneklerin yarattığı bu yanılsama etkileri genellikle *kendini yansıtma*nın hedef aldığı noktalardır. Sanatsal *kendine gönderme yapma* genellikle sanat yapıtının "kurmaca" yapısını ortaya çıkarmaya çalışır. Sanat yapıtının bu kurmaca karakterinin ortaya konması, filmin içerisinde film üzerine yapılan sözlü yorumlardan tutun da ham filmin yapısına müdahaleye kadar pek çok yolla yapılabilir. *Kendini yansıtma* kurmacanın yarattığı yanılsama etkisini kırmanın bir biçimi olarak ortaya çıktığında, "kurmacanın dokusunda, izleyicinin kurmacanın estetik aygıtıyla doğrudan ilişki kurması yoluyla bir

delik açar." Ancak Kovács'a göre, burada dikkat edilmesi gereken nokta kendini yansıtmanın "yalnızca bir teknik ya da teknikle bir oyun" olmadığıdır (2010, s. 237). Kendini yansıtıcı işlemlerin nihai amacı yönetmen ile izleyici arasında doğrudan bir söylevsel ilişkiyi kurmaktır, ki bu sayede auteur yalnızca bir türün estetik kurallarına uygun olarak değil, aynı zamanda söz konusu sanat yapıtının yapılışına uygun olarak da kuralların kendileri hakkında da bir şeyler söyleyebilir (s. 237).

Kovács, Robert Stam'ın yaptığı bir ayrıma dikkat çekerek "kendini yansıtma" ile "eleştirel kendini yansıtma" arasında bir ayrım yapar: "Kurmaca yanılsamasının yalın bir ortaya konuşu olarak kendini yansıtma ile kurmaca yanılsamasını açığa çıkarma yoluyla gerçekliğin ahlaki bir eleştirisi olarak kendini yansıtma arasındaki" ayrım (2010, s. 237). Bu ayrımda önemli olan ise "yanılsamaların sanatsal yaratımının ahlaki geçerliliği ile ilgili eleştirel bir tutumun önemli bir unsuruna sahip" olunmasıdır (s. 237). Geç modern dönemde kendini yansıtma basitçe *kendine gönderme yapma* anlamına gelirken, diğer yandan da içinde gerçekleştiği ortam karşısında temel bir eleştirel yaklaşımdı. Kovács, modern sinemanın gelişimini anlamak için modern ve postmodern *kendini yansıtma* arasında ayrım yapmaktan ziyade, kendini yansıtıcı tekniklerin erken ve geç modern kullanımları arasında bir ayrım yapmanın daha önemli olduğunu belirtir (s. 238).

Sinemada *kendini yansıtma*nın ilk örnekleri olarak, Buster Keaton'ın *Genç Sherlock* (*Sherlock Jr.,* 1927) ve Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (*Chelovek s kino-apparatom* [*Man with the Movie Camera*], 1929) filmlerini sayan Kovács, her iki filmin de sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkileri incelediğini ve erken modern sinemanın öz-bilinçliliğinin (self-consciousness) önemli örnekleri olduğunu belirtir. Bu her iki filmde de "kendini yansıtma[nın] izleyici ile araç (film) arasında aracın 'kullanıcısı' olan *auteur*ü baypas eden bir araç olarak doğrudan bir ilişki kurmak için kullanıldığı"nı belirten Kovács, "bu sistemde *auteur*e yer" olmadığını ifade eder. Ona göre her iki filmde de "sinema bir *auteur*ün yarattığı bir sanat yapıtından ziyade *anonim bir teknolojik araç* olarak ortaya çıkar" (s. 239). Bunun tersine savaş sonrası modernist kendini yansıtma ise sinemada bireysel bir özne olarak "auteurün doğuşu" ile ilişkilidir. Burada "kendini yansıtma auteurün araç ve gerçeklik üzerine kişisel düşüncesi olarak or-

taya çıkar." Kovács, "modernist eleştirel kendini yansıtmanın" ilk örneğinin Bergman'ın ilk bağımsız filmi olan *Zindan* (Fängelse, 1948) olduğunu söyler ve "bu film[in] modern kendini yansıtmayı Avrupa sinemasına modernizmden en az on yıl ve eleştirel auteurlük anlayışından yedi yıl önce" getirdiğini belirtir (s. 240).

"Yönetmenin öznel kendine gönderme yapması ile anlatının kendine gönderme yapması"nın erken modern kendini yansıtan biçimlerde bulunmayan iki önemli özellik olduğunu belirten Kovács, yönetmenin *öznel kendine gönderme yapma*sını, "auteurün doğuşu" olarak adlandırdığı şeyin sonucu olarak görürken, anlatının *kendine gönderme yapma*sını ise 1940'larda etkili olmaya başlayan *yeni roman*ın (*le nouveau roman*) bir etkisi olarak ele alır (Kovács, 2010, s. 244). Yeni roman, kendisi de sinemanın bir ürünü olarak, modern sinemanın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Yeni romanın ortaya çıkışı 1950'lerde edebiyattaki bazı temel anlatı ilkelerini etkilemiş ve bunlar da modern sinema tarafından benimsenmiştir. Yeni roman ve sinema arasındaki ilişkinin en belirgin ifadesi, bu akımın iki önemli yazarının Alain Robbe-Grillet ve Marguerite Duras'nın aynı zamanda modern sinema içerisindeki önemli *auteur*ler olmasının dışında, yeni romanın sinema üzerine etkileri görülmeden önce sinemanın yeni romanın anlatısını etkilemiş olmasıdır (s. 244). Yeni roman, genellikle "insan ile çevre arasındaki ilişkiyi doğrudan görsel temasa bilinçli bir indirgemenin ürünüdür" (s. 246). Yeni romanın izole edilmiş mekân parçaları, mekânlaştırılmış ve döngüsel zamanı, psikolojik tanımlamayı kullanmaması gibi özellikler, Robbe-Grillet'nin eserleriyle ortaklık taşıyan ve Robbe-Grillet'nin "doğrudan optik uygunluğu olmayan bir şeyi temsil etmeyi reddetmesinin sonucu" ortaya çıkan özelliklerdir. Robbe-Grillet'nin evreninde ortaya çıkan her şeyin optik bir varlığa dayanması, onun sinemasal referansları kullanmasının temel nedenidir (s. 246). Yeni romanın vurguladığı soyutlama ve kendini yansıtma; öykü anlatma tarzındaki farklılık, öykü anlatmanın yazının ikincil bir işlevi olması, bu nedenle de sadece temsilin önemli hale gelmesi ve öykü anlatımından ziyade bu süreçteki zihinsel işlevlerin vurgulanması; öyküde bir kesinlik ve istikrar olmadığı fikri ve model ile temsil arasında açık bir ilişkinin bulunmadığı düşüncesi neticesinde modelden çok temsil tarzının öne çıkarılması, modern romanın kendini yansıtıcı olmasının tek

referansının içinde yazıldığı olay örgüsü yapısı olduğu düşüncesi; kendi geleneksel, toplumsal ve kültürel belirleyenlerinden kopuk karakterler fikri ve romanın sürekli bir şimdiki zamanda geçtiği düşüncesi yeni romanın anlatı geleneği içerisindeki farklılıklarının en belirgin özellikleridir.[6] Sinemadan etkilenen ve sinemayı da etkileyen yeni roman geleneği sinemanın modernist bir yapı kazanmasında önemli uğraklardan biri olarak durmaktadır.

1980'li yıllarda sinema söz konusu olduğunda, alana bir sınır çizmek ve onu belirli bir perspektif etrafında değerlendirmek pek çok zorluğu da beraberinde getirmektedir. Her şeyden önce bu dönem Yeşilçam sinemasının temel kurallarının zayıfladığı hatta zaman zaman ortadan kalkmaya yüz tuttuğu yıllar olmuştur. Bu korku ve endişenin getirdiği yeni tutuculuk biçimi sinemada bir yandan eskinin geleneklerini sürdürmeye yönelen bir eğilim yaratmışsa da, bunun karşısında bu geleneklerin uylaşımlarını göz ardı eden başka bir eğilim daha ortaya çıkmıştır. 1980'li yıllarda *kendine gönderme yapan, kendini yansıtan* filmlerin sayısının fazlalığı da bu dönemdeki bu eğilimin bir özelliği olarak ele alınabilir. Dönemin anlatı üzerine düşünen, onun olanaklarının sınırlarını araştıran, film denen sanat eserinin hangi yaratım süreçlerinden geçilerek oluşturulduğunu ve bu süreçlerde hangi sorunlarla karşılaşıldığını, eserin eleştirilmesine hangi tepkilerin verildiğini kendi filmsel metni içerisinde tekrar değerlendiren bu yeni bakış, sinemanın estetik alanı kadar, ekonomik yanıyla ilişkili olarak da farklılıkların kurumsallaşmasına yardım etmiştir. Nejat Ulusay 1980 sonrası dönemin Türkiye'de "ulusal sinema" kavramına yeni bir yaklaşım getirdiğini ve film yapımının seyrine ilişkin yeni bir "sözlük" de oluşturduğunu belirtir. Bu sözlükte artık "kaliteli film", "festivaller", "auteurler" gibi kavramlar yer almaktadır (2008, s. 135). Bunların yanı sıra "sanat filmi", "festival filmi", "yönetmen filmi" gibi kavramlar artık sinemada üretilen yapımları nitelemek için kullanılan çift anlamlı kavramlar olmuştur. Bu dönemde yerli sinemayı "sanat sineması"nın kavramlarıyla da tartışmanın olanaklı hale geldiğini belirten Ulusay, Türk sinemasında *auteur* düşüncesinin kurumsallaşmasının koşullarının da oluştuğunu belirtir (s. 135). Ulusay'a göre bu dönemi karakterize eden dört önemli gelişmeden bahsetmek gerekmektedir. Bu gelişmelerden ilki, video pazarındaki patlamanın, televizyon kanal-

[6] Yeni Roman konusunda bkz. (Robbe-Grillet, 1989).

larında gösterilen klasik filmler ve sinema konulu programların ve büyük kentlerde düzenlenen film festivallerinin yerli sinemanın izleyici tercihleri üzerinde etkili olmasıdır. İkincisi, yapım sektöründeki değişimin bir sonucu olarak, yapımcı ve yönetmenlerin kişisel ifadeye öncelik veren daha yaratıcı projelere yönelmesidir. Üçüncüsü, sansürün yumuşamasının sinemacılar için daha liberal bir ortam oluşturmuş olması ve özellikle cinsellikle ilgili konuların "sanat sineması"na özgü biçimde daha önce görülmemiş bir açıklıkla perdede temsil edilmesidir. Dördüncü özellik ise, devlet ve sinema alanı arasındaki ilişkinin değişen karakteridir. Bu zaman diliminde, yerli sinemayla ilişkisini her zaman denetlenecek bir alan olarak tanımlayıp, sansür aracılığıyla kontrol altında tutmaya çalışan devlet, filmlere destek sağlama yönünde bu tavrını değiştirmiştir (Ulusay, 2008, s. 135).

1950'ler ve 60'ların ulusal sinema anlayışıyla paralel olarak gelişmesi ve yerli sinemanın daha çok ulusal sınırlar içerisinde gösterim şansı bulması (gerek gösterim gerek festival gerekse de ödüller anlamında uluslararası alanda kendisine birkaç filmle sınırlı bir yer bulması), sinemanın modernizmi konusunda dayanak olarak görülen bir yapıya yol açmıştır. Sinema bir yandan kendi pazarının ulusal karakterini korumaya çalışırken diğer yandan da sinema dili konusunda kendisini farklılaştırma çabası içinde bulunmuş, bu çaba popüler anlatı sinemasından çok bu sinemayı belirli oranlarda dışarıda bırakma amacı taşıyan film yapımı için söz konusu olmuştur. Ancak bu yapımlar pek çok engelle karşılaşmış ve bu hattın genişlemesi pek mümkün olmamıştır. Bu genişlemenin önündeki engellerden biri belki de sinemanın modernist olma konusundaki eğiliminin ulusal sinema refleksiyle birleşerek kendi sınırlarını daha baştan çizmiş olması ve bu sınırları aşındıracak yeniliklere "yerlilik" kaygısıyla karşı durmuş olmasıdır. Bu sınırların aşınması ise Türkiye'deki sinemanın uluslararası niteliğinin ve ilişkilerinin artmasıyla ancak 1970'lerden başlayarak, fakat asıl olarak 1980'lerde tam anlamıyla gelişmiş, geçmişin ulusal özellikler çerçevesinde yenilik peşinde olan sineması bu dönemde bu kaygısından vazgeçmiş ve sanat sineması yeni bir uluslararası nitelik kazanmıştır.[7] Bu

[7] 1980'lerde uluslararası alanda herhangi bir dalda ödül alan filmler şunlardır: *Bir Günün Hikayesi* (Sinan Çetin, 1980), *At* (Ali Özgentürk, 1982), *Hakkari'de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1982), *Derman* (Şerif Gören, 1983), *Ayna* (Erden Kıral, 1983), *Bekçi* (Ali Özgentürk, 1983), *Kaşık Düşmanı* (Bilge Olgaç, 1984), *Pehli-*

genel zihniyet değişimini zorlayan ve onunla birlikte gelişen bir diğer olgu ise bu dönem sinema sektöründe görülen daralmanın yol açtığı yapısal değişimdir.[8] Sinema sektörü film üretimi anlamında büyük bir krize girmiş, bu krizin sektörün yok olmasına yol açacak bir boyuta ulaşmasını ise izleyicinin video için çekilen filmlere karşı olan talebi engellemiştir. Bu yapısal değişim, paralelinde başka bir eğilimin ortaya çıkmasına yol açmış, dağılan sektörün, zayıflayan büyük yapımcılık anlayışının yerine, bağımsız, yeni yapımcılar ve kendi olanaklarıyla film yapmaya çalışan yönetmenler ortaya çıkmıştır. Ömer Kavur, Yavuz Özkan, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Sinan Çetin, Yavuz Turgul, Yusuf Kurçenli, Muammer Özer, Orhan Oğuz, Reha Erdem gibi yönetmenler bu dönemde bir yandan endüstrinin içerisinde kalarak (hâlâ yapım şirketleriyle çalışılmaktadır) ama öte yandan da belirli oranlarda kendi kaynaklarını yaratarak film yapma olanağına kavuşmuşlar, ya da kendi yapım şirketlerini kurarak küçük bütçeli yapımlara yönelmişlerdir. Bu yönelim beraberinde sinema dilinin yeni biçimlerde adlandırılmasını, sinemanın karakterinin yeni kavramlarla tanımlanmasını getirmiş; "auteur" yeni yönetmenleri tanımlamak için kullanılan bir deyim haline gelmiş, "sanat filmi", "festival filmi" gibi nitelemeler ise olumsuz/eleştirel bir vurguyla bu filmleri adlandırmakta kullanılmıştır. Filmlerin toplumsal eleştiriden uzak olmaları temel eleştiri konusu haline gelmiş ve bireysel konulara odaklanan soyut bir anlatım benimseyen (özellikle *kendini yansıtan* filmler) yapımlar bir yandan küçümsenirken (genel olarak halk tarafından kabul görmemiş, sinema eleştirmenleri tarafından "bunalım filmi"

van (Atıf Yılmaz, 1984), *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer, 1985), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985), *Anayurt Oteli* (Ömer Kavur, 1986), *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1986), *Bez Bebek* (Engin Ayça, 1987), *Her Şeye Rağmen* (Orhan Oğuz, 1987), *Yer Demir Gök Bakır* (Zülfü Livaneli, 1987), *A ay* (Reha Erdem, 1988), *Sahte Cennete Veda* (Tevfik Başer, 1988), *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988), *Zengin Mutfağı* (Başar Sabuncu, 1988), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1988).

[8] 1960'larda 1700 civarında olan film sayısı 1970'te 2000'li rakamlara ulaşmış ancak bu rakam 1980'lerde 1100 civarına inmiştir (bu rakamın önemli bir bölümünün video için çekilmiş filmler olduğu unutulmamalıdır), 1990'larda ise film sayıları ve sinema sektörü tam bir yıkımla karşılaşmış, ancak 450 civarında film çekilebilmiştir. Erdoğan ve Göktürk ise film izleyici sayılarını şöyle vermişlerdir. 1983'te 35.835.614 olan izleyici sayısı ise 1987'de 11.734.923'e gerilemiş ardından 1988'de 7.736.401 gerilemiş 1991'de ise bu sayı 4.135.655'e düşmüştür (2001, s. 541).

olarak nitelenmiş) bir yandan da sinemaya yeni bir anlatım olanağı getirdikleri için övgüyle karşılanmışlardır. Necla Algan "yeni zamanlar" olarak nitelediği 1980'lerdeki durum için "imkânlar vadeden bakir bir alandı. Sinemacıyı eskiye bağlı tutacak hiçbir güç yoktu. [...] Türk sineması tarihe karışmıştı. Onunla birlikte Yeşilçam ideolojisi, popülizm ve geleneksellik de. Yeşilçam'ın içinden doğan *toplumsal gerçekçi* sinema da geçerliliğini yitirmişti. Sinemacılar kuş gibi özgürdüler artık istediklerini yapabilirlerdi" (1996, s. 5) derken bir ölçüde bir gerçeğin altını çizmektedir. Bu gerçek "eskiye bağlı"lığın ortadan kalkmasından çok bu bağlılığın yeni bir biçim almasıyla ilişkilidir. *Toplumsal gerçekçi* sinema her ne kadar 1960'lardaki biçimiyle olmasa da bu geleneğin mirasını üstlenen filmler aracılığıyla yeni bir biçimle yapılmaktaydı.[9] Türk sinemasının tarihe karıştığı varsayımını bir yana bırakırsak, Yeşilçam ideolojisi geleneksel anlatı sinemasında bu ideolojiyi hâlâ üretmekte, bunun en büyük dayanağı olan popülizm de hâlâ en geçerli film yapma araçlarından biri olarak görülmekteydi. Ancak bütün bunların ötesinde bir değişimin gerçekleşmekte olduğu da aşikârdı. Bu değişim hem 80'lerde hem de daha sonraki zamanlarda çoğunlukla görmezden gelinmiş, 80'lerin sineması "kafalarına göre takılınan" (Algan, 1996 s. 5) bir sinema olarak değerlendirilmiş, özgül yanları ve geleceğe taşıyacağı potansiyel görmezden gelinmiştir. 80'lerin sineması özellikle bağımsız film yapımcılığı ve minimal sinema anlamında 90'lı yılların hazırlayıcısı olmuştur. Bu döneme ilişkin genel eleştirel eğilim bu dönemin sinemasının toplumsalı reddettiği ve bireyi öne çıkardığı, filmlerin dönemin ideolojisini tartışmadığı (Algan, 1996, s. 5) gibi argümanlar üzerinden yürütülmüştür. 12 Eylül filmlerinin darbenin yarattığı yeni düzene ilişkin bireysel hikâyeler temelinde olsa bile dile getirdikleri sorunlar bir yana bırakılsa da, *Yol*, *Faize Hücüm*, *Yoksul*, *Mine*, *Kurbağalar*, *Düttürü Dünya* gibi filmlerdeki eleştirel özellikleri yok saymak, dönemin geleneksel anlatı sinemasının eleştiri anlayışının dışında kalmaya çalışan filmlerin özgül

[9] Bu filmler arasında şu isimleri hatırlamak yeterli bir fikir edinmeye yardımcı olacaktır: *Faize Hücum* (Zeki Ökten, 1982), *Yoksul* (Zeki Ökten, 1986), *Düttürü Dünya* (Zeki Ökten, 1988), *Çark* (Muzaffer Hiçdurmaz, 1987), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985), *Yılanların Öcü* (Şerif Gören, 1984), *Katırcılar* (Şerif Gören, 1987), *Hakkâri'de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1982), *At* (Ali Özgentürk, 1982), *Bir Irmağa Yolculuk* (Oğuz Yalçın, 1988).

yanlarını görmezden gelmek anlamı taşımaktadır. Kadın filmlerinin kadın konusuna getirdikleri yeni bakış ve biçimsel olarak da yeni olan anlatı biçimleri, kurmaca ile gerçeğin iç içe geçmesi, zaman kullanımının kronolojik bir yapıdan farklılaşması, sinemanın filmlerin anlatımında anlatısal bir öğe olarak ortaya çıkması ve *kendine gönderme yapan, kendini yansıtan* anlatı biçimlerinin sinemada kullanılması üzerinde durulması gereken özellikler olarak bu dönemde sinemaya daha fazla dahil olmuştur. 1960'larda başlayan Yeşilçam'ın anlatı geleneklerinin dışında film üretme çabası bu dönemin sinemasında –90'lı yıllardaki sinema yazınında da– aynı tepkilerle ve endişelerle karşılanmıştır. Sinema toplumsal bir içerik taşıdığı oranda kabul görmüş, biçimsel olarak yenilik çabaları bu toplumsal "özün" yokluğu nedeniyle dışlanmış, "bireysel sinema" olarak görülmüştür. Bu bakış açısı doğal olarak sinemanın modernist karakteri konusunda her zaman için endişenin saklı tutulması ve sanat sineması olgusunun olumsuz bir eleştiri unsuru olarak kullanılması sonucunu doğurmuştur. Bu dönemin sanat filmi olgusunun tarif edilmesinde, "biçimci", "bir üslup araştırması", "entelektüel film deneyi" (Dorsay, 1987, 1988, 1989), "ironik bir simgecilik", "bilmece film" (Evren, 1987, 1989), "simgecilik, stilizasyon", "aydın işi film" (Çapan, 1983, 1988), "yeni bunalımcılık" (Özgüç, 1990, 2005) gibi nitelemeler kullanılmıştır. Bu vurgular genelde olumsuz bir nitelik olarak bu filmlere atfedilmiş, çok azı filmin özgün yanını tarif etmek için kullanılmıştır, üstelik bu nitelemeler filmlere göre de olumsuz ve olumlu olarak farklılık gösterecek biçimde kullanılmıştır. Yerli fimler üzerine yazan sinema yazarı ve eleştirmenlerin gözünde yukarıdaki nitelemelerin aynı zamanda *kendini yansıtan* ve *kendine gönderme yapan* filmler için de geçerli olduğunu belirtmek gerekmektedir. Anlatıyla oynayan, anlatının biçimsel olanaklarının sınırlarını saptamaya çalışan ve bu geleneksel sınırları ihlal eden birçok film benzer bir tepkiyle karşılaşmıştır.

İleriki sayfalarda bu filmlere bir örnek olarak Sinan Çetin'in *Gökyüzü*[10] (1986) filmi Peter Wollen'in (2010) klasik sinema ile "karşı sinema" arasındaki farklılığı belirtmek için kullandığı ayrımlardan[11] yola çıkılarak

[10] Filmin *kendini yansıtan* karakterinin vurgulandığı kısa bir çözümleme için bkz. Kurtoğlu, 2007 (s. 68-73).

[11] Peter Wollen geçişsiz anlatının özellikleri olarak özdeşleşme, saydamlık, tek an-

anlatının çeşitli düzeyleri açısından ele alınacak ve filmin anlatısını geçişsiz bir biçimde kurmasının *kendini yansıtan* karakterini nasıl biçimlendirdiği ortaya konmaya çalışılacaktır. Yönetmen Sinan Çetin "düşünce özgürlüğü üzerindeki baskıları" anlattığını belirttiği, *Prenses* (1986) filmiyle birlikte "iyi ya da kötü dünyada eşi benzeri yok" ve "kişisel, benzersiz, taklit edilmemiş, özgün filmlerdir" diye nitelediği *Gökyüzü* filminde, sadece görüntülerle bir "düşünce filmi" yapılamayacağı için diyaloglara olması gerektiği kadar yer verildiğini belirtir. Bir yandan sanat filmi çekenlerin "seçkin olma tutkularını tedavi" (Sonok, 1988, s. 38-39) ettiklerini belirten Çetin bir yandan da sanat sinemasının en çok kullandığı bazı anlatı stratejilerine bu filminde yer vermiştir. Belirli ölçülerde "deneme filmi" bile sayılabilecek *Gökyüzü* hem kendi anlatısını sorunsal hale getirmesi hem de klasik anlatı ile sanat sineması anlatısını bir alegori içerisinde birleştirmesi açısından üzerinde durulmaya değerdir.

a. Yarına Kalan Bir Umut Olarak Kendi İmgesine Bakma

Sinemanın modernizmi anlamında bu dönemin temel özellikleri ise kendini yansıtan ve *kendine gönderme yapan* filmlerin önemli bir grup olarak ortaya çıkmasıdır. Türkiye sinemasında kendini yansıtan filmlerin varlığı yeni bir şey olmamakla birlikte,[12] bu dönemin daha önceki dönem-

latım, hoşlanma ve kurmacayı; geçişsiz anlatının özellikleri alarak da yabancılaşma, öne çıkma, çok anlatım, açık uç, rahatsız olma ve gerçeği sayar (Wollen, 2010, s. 113-124). Sinemanın yedi büyük günahı ve yedi büyük erdemi olarak sayılan bu özelliklerin çevirisi Seçil Büker tarafından *Sinema Dili Üzerine Yazılar* (Dost, 1985) adlı kitapta yapılmış, Ertan Yılmaz ise yukarıda belirtilen çeviride bu karşılıkları olduğu gibi kullanmıştır.

[12] 1980'lere kadar çekilmiş bu tür filmlere örnek olarak Elif Kurtoğlu şu isimleri saymaktadır: *Kokulu Film* (Renan Fosforoğlu, 1954), *Hollywood Rüyası* (Nihat Aybars, 1956) *Ölüm Film Çekiyor* (Aydın Arakon, 1961), *Kovboy Ali* (Yılmaz Atadeniz, 1966), *Ahtapotun Kolları* (Nevzat Pesen, 1964), *Aaaah... Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966), *Erkeklik Öldü mü Abiler* (Mehmet Dinler, 1970), *Sisli Hatıralar* (Nejat Saydam, 1972), *Ya Sev Ya Öldür* (Savaş Eşici, 1972), *İşte Hayat* (Atıf Yılmaz, 1975), *Delicesine* (Osman F. Seden, 1976), *Cemal* (Yavuz Figenli, 1977), *Yalnız Adam* (Feridun Kete, 1977), *Yeşilçam Sokağı* (Ülkü Erakalın, 1977), *Kış Bekarı* (Recep Filiz, 1978), *Gül Hasan* (Tuncel Kurtiz, 1979), *Uçurumdaki Kadın* (Ülkü Erakalın, 1979) (Kurtoğlu, 2007, s. 27-31). Kurtoğlu'nun çalışması

den farklılıkları vardır. Bu filmler her ne kadar eleştirel bir *kendini yansıtma* ve kendine gönderme çabasından yoksun bile olsalar, sinemanın, sinema oyuncusunun ya da artist olmak için evden kaçan karakterlerin hikâyelerini anlatarak sinemanın bazı sorunlarını kurmaca dünyalarına dahil etmişler ve kurmaca dünyanın gerçekliğini belirli oranlarda zedelemişlerdir. Bu zedelenme halinin daha bilinçli bir hale gelmesi ise 1980'li yıllara rastlar.

Çirkinler de Sever (Sinan Çetin, 1981) filminin kahramanı Mazlum (İlyas Salman) film çekimi için köye gelen ekipteki kadın karakter Müjde'ye (Müjde Ar) aşık olur. Film içinde film tekniğiyle, belirli ölçülerde film üretim sürecine gönderme yapan film *kendini yansıtma*nın eleştirel bir boyutundan yoksundur. Burada kendini yansıtma eleştirel bir nitelikten ziyade, anlatının ilerlemesine yarayan bir öğe olarak, film anlatısı ile filmin içindeki filmin anlatısı arasındaki farklılığı gizleyerek, filmin olay örgüsünün işlemesine yardımcı olacak bir biçimde kullanılmasına dayalıdır. Filmin içindeki film anlatısı Mazlum ile Müjde arasındaki aşk ilişkisini geliştirmek için bir araç olarak kullanılmaktan öteye geçmemektedir. Nesli Çölgeçen'in *Kardeşim Benim* (1988) filmi ise şöhretini kaybettikten sonra bunalıma giren bir figüranın yaşadıklarını anlatır.

Film yapım süreçlerine odaklanan filmler arasında Ali Özgentürk'ün *Su da Yanar*'ı (1986) özellikle sansür konusunun sinemacılar üzerinde yarattığı etkiyi resmetmesi bakımından diğerlerinden ayrılır. Şair'in (Nazım Hikmet'in) ve Çınar'ın (Nazım Hikmet'in *Masalların Masalı* şiirinden yola çıkarak) filmini çekmek isteyen yönetmen (Tarık Akan), Nazım Hikmet'in yasaklı olmasından dolayı yapacağı filme izin verilip verilmeyeceğini bilememesi nedeniyle bunalıma girmiştir. Bu bunalımı geçmiş dönemde kaybettiği arkadaşları, günlük siyasal ortam, daha önceden sansüre uğramış filmlerini anımsamasıyla daha da derinleşir. Filmin gerçeği ile filmdeki yönetmenin zihnindeki gerçekler, düş ile hayaller iç içe geçer. "Filmlerini çekememiş, yaşlı, kırgın bir yönetmen" olmaktan, düzeysizlikten, umutsuzluktan korkan, düşlerinin nerede başlayıp nerede biteceğini bilmeyen, geçmişinden kopmuş yönetmen film boyunca "bu filmi çekebilecek miyim?" diye sorup durur; onun bu endişesini gidermeye

aynı zamanda 2006'ya kadar olan dönemde sinemayı konu alan filmlerin genel olarak incelemesini de içermektedir.

yönelik tek şey ise kendisine söylenen "bu filmi mutlaka yapmalısın, hepimizin inanca ihtiyacı var" cümlesidir. Filmin önemli yanı ise, Kovács'ın tanımladığı *dairesel* ya da *tamamlayıcı* yörünge olarak adlandırdığı yapıya denk düşmesidir. Öykü filmin finalinde bir çözüme ulaşmadan başladığı noktaya geri döner (2010, s. 83), ancak ortaya çıkan bu yeni durum başlangıçtaki durumdan önemli ölçüde farklıdır. Filmin finalinde yönetmen filmin başlangıcında üst ses aracılığıyla öyküyü anlatmaya başlayan yaşlı kadının (belki de yönetmenin annesidir) sesi aracılığıyla başlangıç ve son arasında bir ilişki kurar. Anlatı başladığı noktaya geri döner ancak bu döngüsellik "kamera" diyerek çekmeye başladığı şairin filminin yönetmenin zihninde mi yoksa gerçekten mi çekilmeye başlandığını anlamamıza olanak tanımaz, anlatının kimin olduğunu belirsizleştirir ve filmi açık uçlu bir hale getirir.

Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* (1987) ise film çekme sürecinin sıkıntılarına odaklanan bir başka filmdir. Yönetmen Ali (Aytaç Arman) senaryo yazarı Yavuz'la (Macit Koper) birlikte yeni çekeceği filme mekân bakmak için bir yolculuğa çıkar. Eskiden bir Rum kasabası olan ve sakinlerinin 23 Mübadelesi'nde göç etmek zorunda kaldıkları köydeki mekânları beğenen Ali, burada eski bir kiliseye yerleşir ve senaryosunu yazmaya başlar. Sinema ortamına ve dönemin film yapma tarzına yönelik eleştirilerin de dile getirildiği film, içine kapanık, insanların arasında da yalnızlık duyulacağına inanan yönetmenin "Gece Yolculuğu" adıyla yazdığı senaryosunu bırakarak ortadan kaybolmasıyla biter.Yönetmenin kendisiyle konuşmaları, gerçeğin zihninde kuruluşu ve anlatının Ali'nin filmin içinde kurduğu yeni bir anlatı haline gelerek öznelleşmesi filmin önemli yanlarıdır.[13] Hâkim sinema sektörü tarafından artık istenmeyen yönetmen Ali, "iyi bir film mi? Kimin için, ne köy oluyor ne kasaba yaptığımız işler, insan kendi duygularını, düşüncelerini açığa vuramıyor, hep beklentilere hizmet ediyor, ortaya kişiliksiz işler çıkıyor. En korkunç işkence insanın kendini sınayamaması, geç de olsa artık anladım" diyerek geleneksel sinemasal kodlara ve anlatı biçimlerine karşı takındığı tavırla filmin sonunda kendi öznel anlatısını oluşturur. Bu filmde yönetmenin kendini sorguladığını belirten Büker'e göre artık yönetmen "genel doğruları benimsemek zorunda değildir. Ken-

[13] Ömer Kavur filmlerinin unutma ve hatırlama ekseninde toplumsal tarih ve birey arasındaki ilişkiye bakan bir yazı için bkz. (Kanbur, 2007).

di görüş açısını koruyabilir. Kendi görüş açısını koruyabilmek için bilinçli olarak kendisine döner. Yönetmen kendisini ve bir medium olarak sinemayı sorun olarak sunar" (1989, s. 96). Şükran Esen ise filmde iki yönlü bir hareket olduğunu belirtir. Hareketin birinci yönü, mekân arayışı için çıkılan yolculuğun yönüdür, bu hareket ileriye doğru bir harekettir (2002, s. 263). İkinci hareketin yönü ise, "kahramanın geçmişine doğru yapılan bir yolculuğun yönü"dür ve "bulunduğu yerden geriye doğru bir harekettir" (s. 264). Bu hareketlerden birincisi filmin *gerçeklik düzlemi*yle ilişkiliyken, ikincisi filmin *kurmaca düzlemi*yle ilişkilidir. Filmin gerçeklik düzlemi izleyiciyi filmin anlatısına bağlarken, kurmaca düzlemi izleyiciyi bu anlatıdan uzaklaştırır, anlatıyı iki düzlem arasında ilişki kurulması gereken üst bir anlatı haline getirir. Filmin ve yönetmenin yarattığı anlam da bu iki düzlemin kesişme noktasında ortaya çıkar. Birinci düzlem klasik anlatının kodlarını kullanırken (olay örgüsü, neden-sonuç ilişkisi gibi) ikinci düzlem bu ilişkiyi kesintiye uğratıp anlatının geçişli yapısını zayıflatır. Gerçek bir yolculuğu ifade eden birinci düzleme karşılık ikinci düzlem zihinsel bir yolculuğu ifade eder.

Yönetmen kimliğinin ve karakterin öne çıktığı bir başka film ise Orhan Oğuz'un *Üçüncü Göz* (1988) filmidir. Yeni bir senaryo yazmaya çabalayan yönetmen Tunç (Tarık Akan) bu yeni senaryonun yaratım sürecinde sancılar çekmektedir. Yeni bir karakter yaratmak konusunda yaşadığı sıkıntılar ancak bu karakteri oluşturup geliştirdiğinde geçecektir. Yönetmenin yarattığı karakter üzerindeki hakimiyeti ancak onu yaratıncaya kadar sürer, sonrasında ise bu kontrolü kaybeder, yönetmenden bağımsız bir süreç haline gelir. Film bu yapısıyla bir yandan yönetmenlik olgusunu ve yönetmenin hakimiyetini sorunsal hale getirirken bir yandan da sanat yapıtının ortaya konduktan sonra kazandığı bağımsızlığı öne çıkarır, bir anlamda filmin olay örgüsünün yapısı filmin tek referans noktası haline gelir, anlatı kendi geleneksel, kültürel ve toplumsal belirleyenlerinden kopuk hale gelir.

"Kendi ölümünün filmini" çekmeye çalışan bir yönetmeni anlatan Yavuz Özkan'ın *Umut Yarına Kaldı* (1988) filmi ise *Üçüncü Göz*'de vurgulanan bu bağımsızlığı yönetmen üzerinde daha ileriye taşıyarak, anlatıyı bir anlamda yok saymış, anlatıyı ve onu kuran "yönetmeni" sinema alanına katkısı olan diğer ögeleri dışarıda bırakarak ("yönetmeni benim, senaryo

benim, görüntü yönetmeni, ışık şefi, oyuncusu benim, yalnız müzik benim değil, müziği Çaykovskiye yazdırdım, ilginç bir film olacak") olabildiğince öznel bir anlatı kurma çabasına girmiştir. Sinema alanında kabul görmemiş, çektiği filmler sürekli eleştirilmiş bir yönetmenin bu durum karşısında yaşadığı "kriz", içinde bulunduğu toplumsal çevrede olduğunu varsaydığı ahlaki çöküntüyle birleşince, hem sanat alanından hem de bu toplumsal çevreden uzaklaşarak, sadece kızı ve üç komşusuyla sınırlı kalan kendi bireysel dünyasına sığınmıştır.

Filim Bitti (1988) ise boşanmış olan ancak birlikte çalıştıkları filmde birbirlerine aşık bir çifti oynamak zorunda kalan iki oyuncunun, gerçekle kurmacanın iç içe geçtiği film içinde film kalıbının kullanıldığı bir film olarak karşımıza çıkar. Film çekim sürecine dair Yeşilçam sinemasının kullandığı pek çok teknik filmde eleştirel bir üslupla ortaya konmaktadır. *Filim Bitti*'nin önemli yanlarından biri de bu eleştirel üslubu popüler sinema ile sanat sineması arasındaki ilişkiye yöneltmesidir. Dönemin sinemadaki bu ayrıma olan bakışını da yansıtan bu söylem filmde sanat sinemasından yana görünür. Filmin içindeki filmin yapımcısının sete gelerek filmin çekimine ilişkin sorunları dile getirdiği ve zamanında filmin bitmemesi durumunda film yönetmenden alıp başkasına vereceğini söylemesi karşında yönetmen yapımcıyı, "burada patron benim" diyerek setten kovar ve izni olmadan bir daha sete gelmemesini söyler. Buradaki tavır popüler sinemanın aksine yönetmenin filmin tek hakimi ve yaratıcısı olduğu düşüncesini, filmin anlatısının belirlenmesinde yönetmenden başka kimsenin etkin olamayacağı düşüncesini pekiştirir.[14]

[14] Yapımcı sete gelerek yönetmene şunları söyler: "Neler oluyor üstat, film daha yarılanmamış, bu sabah 10 kutu film daha istediğini söylediler, hem de senaryoyu da aynen çekmiyormuşsun. İş kopyalarını seyrettim, her plana 3-4 tekrar yapmışsın, Hollywood prodüksiyonu mu bu. Hem de bir tek erotik sahne yok, açıktan 5 kutu film daha veririm, 1 metre fazla vermem bunu bilesin." Bu sözleri pek dikkate almayan yönetmen film çekimine devam etmek için ekibini toplarken, filmin başrol oyuncularından biri yapımcıya "güzel film oluyor ama, sanat filmi" der, yapımcı ise, "ne yapacağım sanat filmini, nereme sokacağım" der. Oyuncu tekrar, "öyle deme patron, şimdi sanat filmleri iş yapıyor" der. Yapımcı sözlerine şöyle devam eder: "Erotik sahne çek derken benim hoşuma mı gidiyor sanıyorsun, seyirci istiyor; ya erotizm, ya vur-kır ya da komedi. Seyirciyi gıdıklayacaksın, yerinden hoplatacaksın, orasını burasını oynatacaksın."

Atıf Yılmaz'ın 1985 yapımı filmi *Adı Vasfiye* ise bu dönemde sinemanın anlatısını modernize etmesinin başka bir yönünü ortaya koyar. Asuman Suner'in belirttiği gibi *Adı Vasfiye* filminde anlatıyı istikrarsız hale getiren, filmin anlatıya dramatik gerilim kazandıran bilmece çözme, gizemin ardındaki gerçeği açığa çıkarma itkisinden çok, bilmeceyi çözmeye çalışan "öznenin bizatihi kendisidir" (2006, s. 300-301). Başlangıçta "izleyici açısından sağlam bir tutunma noktası" olarak sunulan, olayların dışında, "nesnel, tarafsız bir bakış açısına sahip" bu özne, izleyicinin de "özdeşleşebileceği", anlatının gizemini birlikte çözeceği, anlatının hem içinde hem de dışında "ayrıcalıklı bir özne"dir (s. 302). Bu özne konumu filmi daha başlangıçta klasik sinemanın kurallarıyla işleyen bir anlatı vaadi taşır; ancak anlatı ilerledikçe bu "tarafısız bakış açısına sahip özne", bu özelliğini kaybedip gizemli olayın başka gizemli bir parçası haline gelerek, anlatıya dahil olur. Bu özne "görünmez gözlemci" konumunu kaybederek, anlatının istikrarsız bir biçime girmesinin öznesi haline gelir ve "görüntü düzleminde" karşımıza çıkan "anlatının bulanıklaşma"sına katkı sağlar (s. 302). Vasfiye'nin dört farklı bakış açısından anlatılan hikâyesi bu özne konumuyla birleştiğinde anlatının gerçeklik düzlemiyle kurmaca düzlemini iç içe geçiren bir yapı gösterir. Övgü Gökçe'nin (2004) kendini yansıtan, kendine gönderme yapan ve kendinin farkında olan bir film olarak ifade ettiği *Adı Vasfiye* (s. 247) epizodik[15] yapısıyla da anlatısını modernize eden bir film olarak görünür. Filmin finalinde Sevim Suna'nın afişleri önünde karnındaki bıçak yarasını tutan yazar (Erol Durak), filmin başında senaryoda konu sıkıntısı hakkında konuştuğu arkadaşıyla yeniden karşılaşır, arkadaşı ona "hâlâ bıraktığım yerde otluyorsun" der, yazar afişi göstererek "adı Vasfiye" der, buldun mu diye soran arkadaşına "bulamadım, ama bulacağım, mut-

[15] Epizodik yapıyı kullanan filme en iyi örnek belki de Şerif Gören'in yaptığı *On Kadın* filmidir. Gören'in farklı toplumsal ve kültürel kesimden dokuz kadının hayatından kesitler anlattığı filmi, farklı öyküler etrafında toplumda kadının karşılaştığı sorunları dile getirir. Film şu öykülerden oluşur; *Gelin* (Gelin Sofrayı Hazırla!), *Gazeteci* (Evlilik Cüzdanınız Lütfen!), *Çingene* (Ben Çalmadım Be!), *Deniz* (Yeşil Güzeldir!), *Ana-Kız* (Çok Süpersin Anne!), *Fahişe* (Biz Fahişeyiz, ya Siz?), *İkramiye* (Ana Sevgisi Ne Güzel Şey!), *Feminist* (Erkek Kokusu Sinmiş!) ve *Köylü* (Ben İkinize de Yeterim!). Filmin adı 10 kadın olmasına rağmen filmde 9 farklı kadın portresi vardır, onuncu kadın ise bütün bu kadınların toplamı olarak düşünülmüştür.

laka bulacağım" der, afişlerin olduğu duvarın önünden yürer ve cebinden, Emin (Aytaç Arman) onu bıçakladıktan sonra Vasfiye'nin verdiği gülü çıkarır, yazarın bu görüntüsü donuk kare olarak ekranda bir süre kalır. Gökçe, filmin "kendini yansıtan" bu son çerçevesinin başından beri yazarla birlikte bazen de onu yerine "hareket eden seyircinin aynada gördüğü kendi yüzü olabileceği fikrini" uyandırdığını belirtir (2004, s. 251).

Gece Yolculuğu yönetmeni ve hâkim anlatıyla yönetmenin yaratıcılığı arasındaki karşıtlığı sorun haline getirirken *Hayallerim Aşkım ve Sen* (1987) oyuncular üzerinden giderek sinemanın başka bir yönüne ilişkin *kendine gönderme yapan* bir anlatı ortaya koyar. Türk sinemasında egemen olan oyunculuk anlayışını (yıldız sistemini) sorgulayan (Büker, 1989, s. 87) film geriye dönüşler, hayaller ve gerçekle kurmaca olanın iç içe geçtiği, gerçeküstü ögelerin öne çıktığı, bir anlamda da oyuncular arasındaki ilişkilerin, kıskançlıkların vurgulandığı bir film olarak öne çıkan *Hayallerim Aşkım ve Sen* bu yapısıyla anlatının geçişli yapısının zayıfladığı bir film olarak önem kazanmaktadır.

Necla Algan'ın "Yeşilçam'ın değerler mekanizmasını gerçekten altüst eden, avangard bir filmdir" (1996, s. 6) dediği Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Aaahh Belinda* (1986) ise, yine kurmaca ve gerçeği iç içe geçiren bir anlatı yapısına sahiptir. Film gerçekle kurmacayı bu defa film içinde film yerine film içinde reklamı kullanarak bir araya getirir, filmde Serap'ın (Müjde Ar) Naciye'ye (Müjde Ar) dönüşme süreci "kabus"a döner (Algan, 1996, s. 6). Ancak bu "kabus" Algan'ın da belirttiği gibi "öteki olarak görülüp dışlanan" sıradan insanın yaşamı ve değerlerinin yarattığı bir kabustur. Film gerçeklik düzleminde, *Asiye Nasıl Kurtulur* (burada Atıf Yılmaz'ın daha önce yönettiği aynı isimli filme de bir gönderme vardır, çünkü filmdeki oyuncuların bazıları buradaki oyunda da benzer rolleri canlandırmaktadır) oyununu sahneye koymak için hazırlanan bir tiyatro oyuncusunun –her ne kadar reklamda oynamanın etik sorunları hakkında endişeleri olsa da– çekeceği bir reklam filminin çekimlerine katılmasını bize aktarır. Fakat reklam filminin çekiminde iki çocuğu olan orta sınıf aileye sahip bir kadını canlandırması gerekmektedir, oyuncunun zaman zaman bu dünyaya girme konusunda yaşadığı zorluklar, yönetmenin müdahaleleriyle aşılmaya çalışılır ve Serap filmin ikinci düzlemi olan kurmaca düzleme geçerek, yö-

netmenin istediği bu gerçeklik hissini orada yakalar; ancak bu his Serap'ın aynı zamanda bilinç altına attığı korkularını da su yüzüne çıkarır. Filmin kurmaca düzeyi aslında Serap'ın bilinçaltının görünür hale geldiği düzeydir. Atıf Yılmaz'ın "orta sınıf ahlakı" sorguluyor dediği film, sorgulamayı bu düzeyde gerçekleştirir (Evren, 2004b, s. 261). Seçil Büker'in filmin dile getirdiğini belirttiği "gerçek sanatla reklam karşıtlığı"na ve "reklamla gerçek karşıtlığı"na (1989, s. 104) bir de sinema-tiyatro, sinema-reklam karşıtlığını da eklemek gerekmektedir.

Belki de bu dönemin en farklı örneklerinden biri Şerif Gören'in yönettiği *Gizli Duygular* (1984) filmidir. Tıpkı Hitchcock'un *Arka Pencere* (*Rear Window*, 1954) filminde olduğu gibi *Gizli Duygular* filminde de izleyici etkinliğinin küçük bir modelini görmek mümkündür. Karşı daireye yeni taşınan oyuncu Ayşecan'ı (Zümrüt Cansel), bir sinema perdesi gibi konumlandırılmış pencereden izleyen Ayşen'in (Müjde Ar) bu tavrı, izleyicinin bir yandan uzak ve başkasının hayatına tanık oluyormuş duygusu yaşamasına bir yandan da olabildiğince öznel bir biçimde karşı penceredeki olaya dahil olmasına yol açar. Film bu özellikleri itibariyle öznellik biçimlerinin, geleneksel anlatı modellerinin "öyküde temsil edilen dünya ile ampirik dünya arasındaki göndergesel ilişkiyi zayıflatan anlatı manevraları" (Kovács, 2010, s. 257) önünde zayıflamasını kuvvetlendiren potansiyeller taşır. Fatih Özgüven'in "şehrin psikoseksüel dinamiklerine bodoslamadan yanaşmayı deneyen tek filmdir belki de" (Özgüven, 2011) dediği *Gizli Duygular*'da öykü basit bir yapı gösterir. Cinsellik konusunda kaygı ve endişeleri olan Ayşen'in oturduğu apartman dairesinin karşısına taşınan Ayşecan'ın rahat tavırlarını görerek cinsellik konusundaki tavırlarını sorgulaması, bastırdığı bu duyguların ortaya çıkma süreci ve bunun paralelinde aşık olduğu erkekle arasındaki problemler üzerine temellenmiştir. Öykü yapısı bir yandan Ayşen'in evinde karşı pencereyi gözetleyerek geçirdiği kişisel hayatı, diğer yandan da işe gitmek için bindiği otobüs ve iş hayatı arasında ikiye bölünmüş gibidir; bir yandan kişisel dünyası, diğer yandan ise kamusal hayatı vardır. Kamusal hayatını kişisel hayatından farklılaştıran ise "erkek"ler ve onların Ayşen'e karşı tavırlarıdır. Ayşen kamusal hayatında karşılaştığı cinsellikle ilgili imaları, sözleri; ancak okuduğu kitaplardaki hikâyelere transfer ederek karşılamaya çalışır. Kişisel hayatı Ayşen'in cinsellikle ilgili

konuların öne çıktığı ve bununla tek başına mücadele ettiği, buradaki sorunları ancak karşı pencerede gördüğü ve kendisinden farklı olduğuna inandığı karakterin eylemlerini görerek aşmaya çalıştığı bir hayattır. Hayatın farklı olabileceğinin, kendi yaşama biçiminin tek alternatif olmadığının farkına varır. Her ne kadar ikili bir olay örgüsü varmış gibi görünse de film bize bu öykülerden birine ait gizemli bir yapı sunmaz, iki öykü de olabildiğince açık bir biçimde izleyiciye sunulur; gizem sadece belirli bir süre Ayşecan'ın ilişkilerinin doğasının ne olduğunun Ayşen tarafından merak edilmesiyle sağlanır. Bu gizemin ise ikili bir yanı vardır, bir yandan Ayşen'in kendi hayatını sorgulamasına yol açarken, diğer yandan da anlatı mantığı çerçevesinde olay örgüsünün ilerlemesine yardımcı olur, izleyiciye ipuçları sunmaya hizmet eder. İzleyici öyküyü kurmak için her türlü ipucuna açıkça sahip olur. Filmin yapısı geleneksel anlatı yapısının vadettiği beklentileri onaylar. Filmde zamanı, dekoru ve karakter ilişkilerinin kurulmasını sağlayan ve bunları açık bir biçimde birbirine bağlayan bir serimleme bulunmaktadır. Filmin öznelliği kurma mantığı bizi bir filmi izleme deneyimine benzer bir biçimde pencere / perde karşısında tutmuş olmasıyla ilişkilidir. Bu perde / pencere ilişkisinin bir başka boyutu ise Ayşen'in kendi hayal dünyasında yarattığı ilişki biçimiyle alakalıdır. Ayşen bir yandan karşı pencerede sunulan hayatı izlerken, bir yandan da kendi zihninde inşa ettiği bir ilişki biçimini izler (Ayşen'in okuduğu kitaplardan sahneler kendisini ve aşık olduğu adamı bir özne olarak eyleme dahil ettiği bir biçimde hayali olarak canlandırılır). Ayşen'in ikili izleme deneyimi ve Ayşen'in gerçek hayatı izleyiciye yeni bir izleme deneyimi olarak sunulur. İzleyici, perdede / pencerede izlenen bir eylemi Ayşen'in deneyiminden geçerek gelişen bir eylemi yeniden izler. Ayşen günlük hayat karşısında özne olarak davranmayı gerçekleştiremediği için bunu; ancak hayali bir dünyada yerine getirir. Ayşen'in bu özne konumunu kazanması ise, ancak hamile kaldıktan sonra sevgilisinin kendisiyle evlenmek istememesi ve Ayşecan'la ilişkisi olduğunu öğrendiği zaman, "ben kendi başımın çaresine bakarım, hadi şimdi yoluna devam et" diyerek reddettiğinde gerçekleşir. Sevgilisi Cem'in (Bülent Bilgiç) bu tepki karşısında yaşadığı şaşkınlık aslında geleneksel Yeşilçam sinemasının bu tür hikâyelerdeki anlatı yapısının kapandığı noktanın kırılmaya uğradığı yerdir. Bu şaşkınlık sadece toplumsal kuralların çıkışsızlığı karşısında

Ayşen'in verdiği beklenmedik tepkinin bir sonucu olarak değil, sinemanın anlatısını modernize ederken kat ettiği yol olarak okunabilir. Anlatı yapısının kapanmaya uğradığı bu nokta bu dönemin anlatısının değişime uğradığı en önemli noktadır. Bu yapıyı Gören'in *Kurbağalar*, *Firar* gibi filmlerinde de görmek mümkündür. *Kurbağalar*'ın karakteri Elmas'ın (Hülya Koçyiğit) filmin sonunda diğer kadınlarla birlikte erkek işi olarak görülen kurbağa toplamaya gitmesi, *Firar*'ın Ayşe'sinin (Hülya Koçyiğit) erkeklerle çevrili bir şantiyede çalışması da diğer pek çok kadın filminde olduğu gibi bu anlatısal kapanmanın kırıldığı noktalar olarak ortaya çıkmaktadır.

Bunların dışında bu dönemde bahsedilmesi gereken bir diğer film ise İsmail Güneş'in çektiği *Biz Doğarken Gülmüşüz* (1987) ve Ertem Eğilmez'in yönettiği, bir Yeşilçam parodisi olan *Arabesk* (1988) filmidir. Yönetmen Ertem Eğilmez'in kendi çektiği filmlere de göndermede bulunan film popüler Yeşilçam melodramlarının klişelerini parodisini yaparak türün uylaşımlarının gerçeklik izlenimini sorgular.

b. Anlatının Kurmaca Dünyasını İhlal: *Gökyüzü*

Modern anlatının kendi kurmaca karakterini ortaya koyma ve bunu ifade etme biçimi onu klasik anlatıdan ayıran en önemli özellik olarak ortaya çıkmaktadır. Sinemada anlatının kurmaca karakterini ortaya koymanın araçlarından biri; film anlatısını, kameranın ya da anlatıcının görünmez kılınarak yaratılan *gerçeklik izlenimi*nin ve bunlar aracılığıyla oluşturulan özdeşleşme süreçlerinin kırılmasıdır. Film anlatısının kurmaca bir dünya inşa etmesi her ne kadar kameranın gözlemci konumda kalmasıyla mümkün olsa da, bu gözlemci konumun problemlerinin gösterilmesi izleyici nezdinde yaratılacak kırılmalarla da olanaklıdır. Modernist anlatı kendi inşa sürecinde bu kırılmaları olabildiğince görünür kılmaya çalışarak yeni bir anlatı inşası gerçekleştirme çabasında olmuştur. Olay örgüsü ve öyküyle ilgili üç temel sistemden biri olan anlatı mantığı, anlatıdaki olayların meydana gelişlerinin nedenini açıklar ve bu sistemde işlerlikte olan nedensellik, tesadüf ve türsel uylaşımlar olayların ortaya çıkmasında etkili olan öğelerdir. Anlatı mantığının olayları çözmek için izleyiciye sunduğu ipuçları her ne kadar anlatının bütünsel bir biçimde anlaşılabilmesi için gerekliyse de zaman zaman bu ipuçları yanıltıcı ve mantıksal boşluklar ürete-

rek nedensel ilişkiyi blokaja uğratır. Klasik anlatıda genellikle bu tür yanlış ve yanıltıcı ipuçlarının anlatıda düzeltilmesi ve mantıksal boşlukların da doldurulması söz konusudur. Modernist anlatı ya da sanat sineması anlatısı ve anlatımı ise, bunları göz ardı ederek, film anlatısındaki bu yanlışlıkları ve boşlukları kendi anlatısını kurmada stratejik bir araç olarak kullanma eğilimindedir. Bu stratejinin temel olarak hizmet ettiği şey ise "belirsizlik" ve "beklenmedikliklik"tir. Bordwell'in (2010, s. 140) sanat sinemasının temel bir özelliği olarak bahsettiği "belirsizlik" bu sinemanın anlatısındaki nedenselliğin gevşek bir biçimde kurulmasının da nedenidir. Nedensellik içinde, bir olay bir diğerine yol açar, o da bir başkasına, yani her olay bir öncekinin sonucu, bir sonrakinin ise bir nedeni olarak ilerler ve ortaya çıkar. Bu yapıda olay örgüsü anlamayı kolaylaştıracak yeterli ipuçlarını sağlayarak anlatıyla izleyici arasındaki bilişsel ilişkiyi kolaylaştırabilir ya da yanlış ipuçları vererek, mantıksal boşlukları gerektiği yerde doldurmayarak bu ilişkiyi karmaşıklaştırıp, gerilim ve merak unsurunu artırabilir. Klasik sinema bunu doruk noktasına kadar geliştirir ve çözümü temel çatışmanın çözüldüğü noktaya kadar sürdürerek, filmin finalinde bu çatışmayı izleyicinin zihninde boşluk bırakmadan, yanlış ipuçlarını ve mantıksal boşlukları doğru bilgiyle doldurarak tamamlar. Sanat sinemasında ya da modernist anlatıda ise bu yanlış ipuçları ve mantıksal boşluklar izleyicinin zihinsel süreçle ya da anlatıyı birbirine bağlayan felsefi ve anlamsal bir takım ilkelerle doldurması için çoğunlukla açık uçlu bir biçimde inşa edilir. Bu boşlukları ve yanlışlıkları izleyicinin kendi deneyimleriyle ve entelektüel bilgisiyle tekil filmin bağlamına dayanarak doldurması beklenir. Todorov'un belirttiği, klasik sinemanın önce bozarak sonra ise yeniden tesis etmeye çalışarak yaratmaya çalıştığı "bütünlük/tamlık" durumu (aktaran Turner, 2006, s. 86-87), sanat sineması söz konusu olduğunda, anlatısal kapanmaya başvurulmadan sağlanmaya çalışılır, çoğunlukla da belirsizlik içerisinde bırakılan anlatı bu bütünlük durumunu zihinsel bir sürecin sonucu olarak ortaya koyar.

Peter Wollen, klasik anlatıyla modernist anlatı arasındaki farklılıkları açıklarken kullandığı karşıtlıklarla bu iki yapıda anlatısal düzenin hangi mekanizmalarla işlediğini de ortaya koyar. Klasik anlatının nedensellik zincirine vurgu yaparak ifade ettiği "geçişli anlatı", her birimin "bir nedensel-

lik zincirine uygun olarak kendisinden önce geleni izlediği bir olaylar dizisini" ifade eder. Wollen'a göre Hollywood sinemasında bu zincir genellikle "psikolojiktir" ve bir dizi "tutarlı motivasyondan" oluşur. Bu tür filmlerin başlangıcı, daha sonradan bozulacak olan temel dramatik durumu oluşturan bir kurucu çekimle başlar ve daha sonra da bu durumu, sonunda "yeni bir denge durumu" kuruluncaya kadar, bir tepki durumu izler (Wollen, 2010, s. 114). Bu tür anlatılarda anlatıya "müdahale" kabul görmez, her şey anlatının gerçekliğini gizlemeye ve silmeye yöneliktir; önemli olan kurmacanın gerçekliğini, "gerçek bir dünya" olarak sunmaktır. Wollen'in geçişli anlatıyla kastettiği, anlatının akışını değiştiren her bir işlevin bir nedensellik zincirine uygun olarak kendisinden önce geleni izlediği olaylar dizisidir. Bu *anlatısal geçişliliğin* karşısında ise *anlatısal geçişsizlik* (*narrative intransitivity*) vardır (s. 113). Bu özelliği taşıyan anlatılarda anlatısal geçişliliği ortadan kaldıran, klasik anlatı sinemasında görülmesi pek mümkün olmayan birtakım araçlar kullanılır; bu araçlar anlatıya müdahale anlamı taşıyan müdahaleci anlatıcı, arayazılar, epizodik yapı gibi pek çok aracı kapsar. Anlatısal geçişsizliğin olduğu filmler "anlatının duygusal büyüsüne engel" olarak, böylece "anlatı akışına müdahale ederek" izleyicinin "dikkatini yeniden toplamasına" ve "odaklanmasına" yol açar (s. 115). Anlatının bu biçimde parçalanması, anlatının yaratacağı bütünlüğe engel olarak, izleyiciyi anlatı akışına müdahale etmeye zorlar ve izleyicinin, dikkatini anlatının yarattığı bütünü görmek yerine, bu bütünü yeniden bir araya getirmeye yönlendirebilir. Geçişli anlatının yaratmaya çalıştığı bütünlük durumu, anlatının bu araçlarının kullanımını engelleyen *geçişsizlik* ile engellenmiş olur ve sonuçta klasik anlatı sinemasının özdeşleşmeyi yaratan devamlılığa dayalı yapısı yeni kurallar çerçevesinde yeni bir anlatım biçimi kazanır.

Elif Kurtoğlu'nun –film çekim sürecini ya da film yaratım sürecini metnine taşıyan her film için artık rahatlıkla kullandığımız– "film yapımıhakkında-film", "çift ayna yapılı" (Kurtoğlu, 2007, s. 71) film olarak nitelediği Sinan Çetin'in yönettiği *Gökyüzü,* bu niteliğinden daha ziyade yönetmenin anlatısal geçişsizliği bir anlatı stratejisi olarak kullanmasıyla öne çıkar. Klasik anlatının, anlatının kurmaca karakterini gizlemeye yönelik stratejileri *Gökyüzü*'nde temel olarak; seyirci olarak izlediğimiz filmin yönetmeninin (yani *birinci anlatı düzeyi*ndeki filmin yönetmeninin) filmin

içinde aynı adla çekmek istediği filmin (filmin içindeki bu film *ikinci anlatı düzeyi*[16] olarak adlandırılacaktır) yönetmeni olarak yer alması ve anlatıcı olarak anlatının akışına sürekli müdahale edip, bu akışı değiştirmesi aracılığıyla sağlanır. Filmin yönetmeni öncelikle filmin içinde, *birinci düzey anlatı* ile *ikinci düzey anlatı* arasında geçişi sağlayan anlatıcı olarak ortaya çıkar ve belirli bir süre izleyiciden *ikinci anlatı düzeyi* olarak adlandırdığım filmin yönetmeni olduğu bilgisi gizlenir, bu bilgiyle birlikte gizlenen bir diğer şey ise filmde çekilmesi istenen bir filmin varlığı (*ikinci anlatı düzeyi*) ve bunun da yönetmeninin, filmin içindeki anlatıcı olduğudur.[17] Burada anlatıcı her şeyi bilen bir anlatıcı konumundadır; ancak anlatıcıdan yönetmene geçişle birlikte bu konum problemli hale gelir. Bu dönüşümden sonra anlatının özgül bağımsızlığı daha önem kazanır. Her şeyi bilen anlatıcı, bildikleri konusunda şüpheye kapılan, anlatısını ve yarattığı karakterleri kontrol edemeyen bir yönetmene dönüşür. Yönetmenin yetersizlikleri ve anlatı üzerindeki hâkimiyetini sorgulaması, yönetmeni sadece kendisi üzerine değil aynı zamanda anlatısı üzerine de düşünen biri haline getirir. Anlatıcının hikâyesini mekân ve zaman boyutlarını dikkate almadan düşsel bir evrende ve bunu çekmek istediği filmin anlatısı olarak kurması izleyiciyi filmin anlatısından ve olay örgüsünden çok bu bütünlüğü yeniden oluşturmaya yöneltir. Filmin bu yapısı bir yandan izleyiciyi *birinci düzey anlatı*nın bütünlüğünü sağlamaya yöneltirken, bir yandan da *ikinci düzey anlatı*nın gizemini çözmeye sevk eder. Filmin oluşturmaya çalıştığı hikâye ve bunun

[16] Bu *ikinci anlatı düzeyi anlatıcı/yönetmen*in anlatımıyla şu öyküyü içermektedir: "Bütün hayatım boyunca birbirini arayan ve bulunca kaybetmeyen iki atmacanın filmini çekmeye çalıştım; çünkü böyle bir şeyin yeryüzünde yaşandığını görmek istemiştim, hepsi bu... Sen aradığını bulduğunda, bulduğun seni aramaz mı ya da aradığını bulduğunda onu kaybetmek zorunda mısın? Neden hep bir ulaşma duygusudur. Neden ... senden bir şeyler bekleyen bu genç adama söz vermen neden bu kadar zor? Neden herkes birbirinin hapishanesidir, sürekli mutluluk var mıdır, bu genç adam neden sensiz yaşamaktan korkuyor. Bir daha senin gibi birini bulamayacağını düşünüyor, oysa siz genç kalmaya yemin etmiştiniz."

[17] Kadın karakter vitrindeki dergilere bakarken "Başkan adayı konuştu" haberinin yanında "Bir Film Yönetmeni Kayıp!" haberine bakar. Haberde "yönetmen Sinan Çetin '*Gökyüzü*'nü çevirirken birdenbire ortadan kayboldu" denmekte ve Sinan Çetin'in bir fotoğrafı yer almaktadır. Böylece anlatıcının aslında filmin yönetmeni olduğunu ve filmin içindeki aynı adlı filmi çekmek istediğini, kaçırıldığını ve bir yerde tutsak tutulduğunu öğreniriz.

ekseninde ortaya çıkacak olan anlam bu iki düzey arasındaki ilişkiden doğar. Bu ilişkiyi ise filmin daha başında anlatıcının, filmin bütün anlatısının bir habercisi olarak ifade edilebilecek *mise-an-abyme*[18] biçiminde kurduğu anlatıda görmek mümkündür:

> Bir Kızılderili büyücünün tuhaf bir hikâyesi vardı. Bir gün bütün kabilenin hep dinlemek istediği mutlu gelecek masalı yerine iki özgür atmaca hikâyesi anlatmıştı. Özgürlüğüne tutkun iki vahşi atmaca, gökyüzünde birbirlerini arayıp dururlarmış, ikisi de birbirlerine ne zaman kavuşacaklarını merak edip, özgürce uçarlarmış, birbirlerini arayarak yıllarca gökyüzünde dolaşmışlar, nihayet o gün gelip çatmış.

Anlatıcının kurduğu bu anlatı, *ikinci düzey anlatı* olarak filme çekmeyi istediği anlatıdır. Ancak burada yapısı *mise-an-abyme* ve *ikili ayna yapı*dan (*double mirror construction*) (Metz, 2012, s. 199)[19] farklıdır; *ikili ayna yapı* filmi çekilen bir filmi, film metni içine alarak değil, anlatıyı film metni içerisine alarak kurulur. Film çekimine dair bildiğimiz ve gördüğümüz tek şey *anlatıcı/yönetmen*in film çekmek istemesi ve anlattığı iki özgür atmaca hikâyesinin bu filmin öyküsü olduğudur. Bunun dışında film çekimine ilişkin hiçbir şey film metninde yer almaz, bir tek filmin "SON" yazısından sonra sinemada a*nlatıcı/yönetmen*in filmi izlediğini görürüz.[20] Bu da bu filmi, *ikili ayna yapı* içeren bir film olmaktan çok *ikili ayna yapı*yı anlatı üzerinden inşa eden bir film haline getirmektedir. Aslında film klasik anlatı ve modernist anlatı arasındaki gerilimin bir alegorisi olarak görülebilir. *Anlatıcı/yönetmen ikinci düzey anlatı* ile modernist anlatıdan yana bir tavır takınırken, filmde *klasik anlatının mutlak otoritesi* olarak konumlan-

[18] İmge, kavram ya da metnin içindeki daha küçük bir anlamsal birimin metnin tamamına gönderme yapması ya da onu yansıtması olarak anlaşılabilecek *mise-an-abyme* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz (Stam vd., 1992, s. 205; Hayward, 1996, s. 219-220; Elam, 1994).

[19] Bu yazıda çeviride kullanılan "iç içe geçmiş yapı" yerine, "ikili ayna yapı" kullanılacaktır. Fellini'nin *Sekiz Buçuk* filmini bu bakış açısından inceleyen iki yazı için bkz. (Fabe, 2010, 193-214; Büker, 1999, s. 1-5).

[20] Elif Kurtoğlu filmin bu son sahnesine dikkat çekerek, "baştan sona çekilen ve izleyicinin seyrettiği film ile ilgili olan sahnelerden sonra asıl izlediğimiz filmin film içinde film olduğunu gösteren son ve temel sahne karşımıza çıkar" demektedir. Kurtoğlu'na göre filme "film içinde film" niteliği veren yer burasıdır (Kurtoğlu, 2007, s. 71).

dırılan başkan/baba figürü ve adamları aracılığıyla da ("birazdan baban ve bizim düşüncelerimizi düzenlemekle görevli adamları buraya gelecekler" der *anlatıcı/yönetmen*) geleneksel anlatının kural koyucu yapısını modernist anlatının karşısına yerleştirir. *Anlatıcı/yönetmen*i bir hücreye hapseden klasik anlatının bu *mutlak otoritesi*, *anlatıcı/yönetmen*i sürekli olarak anlatı akışına müdahale etmesi konusunda zorlar, onun anlatıyı kendi istediği gibi kurmasına engel olur. Her seferinde rasyonel ve toplumsal olarak koşullanmış, kabul edilebilir olarak sunduğu iyi bir gelecek tasavvuru etrafında çözümler üretir ("kızım okuyacak, sonra evlenecek" gibi). Bu yapısı nedeniyle de klasik anlatının baskıcı ve bu anlatının içinde inşa edildiği sinema alanının sansürcü yapısını alegorik olarak ortaya koyar. *Anlatıcı/yönetmen*in *ikinci anlatı düzeyi*nde sürekli özgürlüğe vurgu yapması bu baskıcı yapıyı daha da görünür kılar.

Anlatıcı/yönetmen bir yandan klasik anlatının bu baskıcı yapısına dikkat çekerken bir yandan da kendisini bir otorite figürü olarak konumlandırır. Bu konumunu da aslında bir *auteur* olarak otoritesini sağlayarak yapmaya çalışır. *Anlatıcı/yönetmen*in erkek karakter için "onun bir suçu yok, onun bu işe karışmasına ben neden oldum" demesi, *mutlak otorite*nin "karşılaşacaklar mı" sorusu (öykünün kahramanları olarak ileride karşılaşacak kadınla erkeği kastederek) ve buna "meydandaki ağacın önünde" yanıtını vermesi gibi. Ancak bu *auteur* özne konumu da anlatıda sorunsal hale getirilir. *Anlatıcı/yönetmen*, mutlak otoritenin "senin bir şey yapman artık imkânsız, ben kızımla konuştum, yurtdışına okumaya gidiyor, onun hayatı benim istediğim gibi olacak" demesi karşısında, "bu mümkün değil, kızınızın kendi hayatı var, kızınızın hayatına artık kimse müdahale edemeyecek" demesi; mutlak otoritenin "kızım gittikten sonra sen de serbest kalırsın, ne düşünürsen düşün o zaman, ama o gidene kadar işleri karıştırırsan başına geleceklerin sorumlusu sensin, bu zırva hayallerini kendine sakla, anladın mı?" demesi karşısında "benim hayallerimin hiçbir önemi yok, kızınızın kendi rüyaları var ve o zaten kendi rüyaları için yaşıyor" diye karşılık vermesi bu yönetmen konumunu da sorgulayan bir yapıya sahiptir. Bu dönüşüm yukarıda da belirtildiği gibi filmin anlatıyı aktarmada kullandığı bakış açısındaki değişimden kaynaklanmaktadır. *Birinci düzey anlatı*yı geliştiren anlatıcı, *ikinci düzey anlatı* söz konusu olduğunda anlatı üzerin-

deki hâkimiyetini kaybeden bir yönetmene dönüşür. Her şeyi bilen hâkim anlatıcı ve bakış açısı, yerini anlatının kendine özgü bir varoluşa sahip yapı olduğu düşüncesine bırakır. Anlatıya tanınan bu özerklik, bir yandan da filmin kurduğu *ikili ayna yapı*yla birlikte düşünüldüğünde anlatıyı, kurallarını kendi temsil sistemi içinde belirleyen ve buradaki bu stratejiler aracılığıyla anlaşılması gereken, farklı söylemsel stratejileri de içeren bir yapı olarak varsayar. Hatta *anlatıcı/yönetmen*in ikinci düzey anlatının bir parçası olarak *birinci düzey anlat*ının akışını kesen kadınla buluştuğunun gösterildiği sahneden sonra, "biraz önce olanlar gerçek değildi, bence artık onu unutmalısın" demesi kendi anlatıcı konumunu da tamamen reddetmesi anlamına gelmektedir. *Anlatıcı/yönetmen* bir yandan anlatıyı bir yandan da kendi konumunu sorgulanabilir kılarken, aynı zamanda klasik anlatının yaratmaya çalıştığı özdeşleşme mekanizmasını da sorunlu hale getirir. Her şeyi bilen bir anlatıcının bakış açısıyla özdeşleşmek kolayken, anlatısının nasıl gelişeceğini bilmeyen bir yönetmenle özdeşleşmek daha zordur. Filmin bu özdeşleşme mekanizmasını kırma yollarından biri olarak anlatının devamlılığını sağlamak için kullandığı donuk kareler örnek verilebilir. Genç adam şehirde ilan dağıtırken, genç kadın da aynı yolda yürümektedir. Kamera kadına yönelip onu takip etmeye başladığında çerçeve kadının görüntüsünde bir süre donar, kesme ile parmaklıklar ardındaki başkan/babanın görüntüsüne geçilir. Başkanın adımlarından biri parmaklıklar ardındaki anlatıcıya, "tehlikeli şeyler düşünüyorsun, birbirlerini tanımalarını istemiyoruz, başkanımızın kesin emri var" der. Kesme ile tekrar donuk kare ile kesilmiş olan kadının görüntüsüne geçilir ve kadın kalabalık içerisinde yürümeye devam eder. Genç adam da karşıdan ilan dağıtarak gelmektedir, birbirlerinin yanından geçip giderler, adamın ilanları havaya attığı sırada görüntü tekrar donuk kare ile kesilir. Kesme ile tekrar *anlatıcı/yönetmen*in konuşmasına dönülür; ses "karşılaşacaklar mı" diye sorar, anlatıcı "evet meydandaki ağacın önünde" der. Tekrar genç adamın donuk kare olan görüntüsüne geçilir, adam hâlâ ilanları dağıtmakta, kadın da yürümektedir, kadın bir gazete bayisinin önünde durur. Bu donuk kareler bir yandan devamlılık konusunda izleyicinin anlatının iki farklı düzeyi arasında problemsiz bir biçimde gidip gelmesini sağlarken bir yandan da özdeşleşme sürecinde film boyunca anlatının doğrusal gelişiminin kesilmesi aracılığıyla yaratılan etkiyi pekiştirir.

Klasik anlatı sinemasının yaratmaya çalıştığı bu *özdeşleşme* (*identification*) mekanizmasının karşısına ise Wollen *yabancılaşma*yı (*estrangement*) koyar. Wollen, sinemasal özdeşleşmenin, öncelikle yıldız ve/veya karakterle ilişki kurarak çifte özdeşleşme olasılığı taşıdığını, ikinci olarak da "yalnızca muallakta kalan inanç durumunda ortaya" çıktığını ve son olarak da özdeşleşmenin, "varlığını sınırlayan zamansal ve mekânsal boyut" taşıdığını belirtir (s. 115). *Gökyüzü,* bu anlamıyla biraz önce belirtilen donuk kareler, anlatı akışının sürekli araya giren anlatının ikinci düzeyine ait görüntülerle kesilmesi (özgürlük düşüncesini çağrıştıran atmaca görüntüleri, kadın ve erkek karakterin motosikletli görüntüleri vb.) ve anlatıcının anlatıya müdahil olduğu sahneler gibi öğelerle özdeşleşme mekanizmasını kırarak izleyiciyi anlatıya yabancılaştırır. Geçişli anlatının mantığını bozan bu uygulamalar klasik anlatı sinemasının izleyici ile kurmaya çalıştığı pasif ilişkiyi de yeni bir biçime yönlendirir; sinema ile izleyici arasındaki ilişkinin dinamik bir hale geldiği yeni bir sinemasal biçeme. Filmi sinemanın bir alegorisi olarak ele almanın yanı sıra, kadın ve erkek karakteri kendi anlatılarının tanığı konumuna sokarak aynı zamanda bir izleyici alegorisi de yaratır. Bu izleyici kendine biçilen görevlere rıza göstermemesi istenen, bütün baskılara rağmen karşı çıkmaya çağrılan bir izleyicidir. Filmin izleyiciye ilişkin alegorisini görünür kılan ise, başkan/babanın (aynı zamanda klasik anlatı sinemasının) kızına yönelik talepleri, erkek karakterin ağabeyinin (klasik anlatı sinemasının başka bir tezahürüdür) bu karaktere yönelik istekleri ve bu istekler gösterilirken vurgulanan otoriter tavır ve davranışlarıdır. Bu otoriterlik karakterlerin parmaklarını sallayarak konuşmaları kadar, kameranın sürekli bu otorite figürlerini alt açılı bir çekimle göstermesi –tabii durumda olan kadın ve erkeğin ise üst açıyla görüntülenmesi– ile de sağlanır. Otorite figürleri aracılığıyla izleyici sürekli olarak belirli kurallarla işleyen bir sistemin parçası haline getirilmeye çalışılırken filmin bu konudaki alegorik yapısı da ortaya çıkar.

Godard'ın sinemayı anlatının konusu haline getirmesini, dille bir karşıtlık içerisinde ele alan Wollen, "filmin/metnin mekanizmalarını gizlemeye karşı açık ve görünür kılma"nın klasik anlatı sineması anlayışının yerinden edildiği başka bir özellik olarak değerlendirir. *Saydamlığa* (*transparency*) karşı *öne çıkma* (*foregrounding*) olarak adlandırdığı bu özellik,

ancak "bir filmi dünyanın bir sunumundan çok imgelerle yazma süreci olarak görme kararı verildiğinde" ortaya çıkabilecek ve filmin hammaddesi üzerinde yaratılacak her türlü bozma işlemini ancak böylelikle "gerçek bir olumsuzlama olarak kavramak olanaklı hale" gelecektir (s. 117). Bu tür anlatının akışını, dünyasını, bütünlüğünü parçalayan ve onu klasik anlatı sinemasından ayıran özellikler klasik anlatının *tek[li] anlatım*ına (*single diegesis*) karşı *çok[lu] anlatımlı* (*multiple diegesis*) bir yapı ortaya çıkmasına yol açar (s. 118). Klasik anlatı sinemasının yekpare, bölünmez dünyasına karşı ayrılıkları, bölünmeleri ve yarıkları barındıran bir dünya ortaya konur. Klasik anlatı sinemasının kullandığı farklı kodlar ve kanallar arasında yarattığı bütünlük durumu bu yeni özelliklerle bir kopmaya, bozulmaya uğrar. Klasik anlatı sinemasının film dünyasında her şeyin aynı dünyaya ait olması, bunların dikkatlice düzenlenip yerleştirilmesi ve nedensel ilişkinin sıkı bir biçimde kurulması, bu dünyanın tutarlı ve tümleşik yarıkların olmadığı bir dünya olarak algılanmasına yol açar. Klasik anlatı sinemasının bu özelliğinin karşısına Wollen *çoklu anlatım*ı –oyun içinde oyunu, film içinde filmi– koyar. Klasik anlatı oyun içinde oyuna / film içinde filme, devamsız anlatı, ancak ana oyun uzamı içerisine yerleştiriliyorsa izin verir. Bu tek anlatı anlayışının yıkılması çok sayıda anlatı dünyasının iç içe geçmesiyle mümkün hale gelir. Klasik anlatı sineması tekli anlatı dünyasını genellikle belirli bir anlatısal kapanmayla sonlandırır. *Gökyüzü* filmsel dünyasını çoklu anlatımın olduğu bir biçimde kurar ve klasik anlatımın tekli yapısının yekpare, bölünmez bütünlüğünü de bu anlamıyla parçalar, bu parçalanma anlatının nedensel ilişkiler ağının da gevşek bir biçimde kurulmasına yol açar.

Bu tekli anlatıma sahip dünyanın karşısında yer alan çoklu anlatıma sahip anlatılar belirli bir kapalılıktan yoksundur ve *kapalılık/son* (*closure*) yerine *açık uçlu* (*aperture*) bir yaklaşım benimserler. *Kapalılığa/sona* karşı *açık uç* olarak Wollen'in formüle ettiği bu durum, kendi dünyasında uyumlu, kendine yeten bir anlatı dünyasının karşısına, kendi filmsel dünyasını inşa edebilmek için başka metinlere ihtiyaç duyan, çağrışım yaratan alıntı, pastiş ve parodiden yararlanan yeni bir filmsel dünya ortaya koyar (s. 119). *Gökyüzü* nedensel ilişkiler ağını gevşek bir biçimde inşa ettiği ve anlatısını çoklu bir anlatı olarak düzenlediği için anlatının iki düzeyini ilişkilendirirken olay örgüsünü zorunlu bağlantılardan çok rastlantısal bağlan-

tılar aracılığıyla kurma eğilimindedir (yönetmenin adamı hikâyeye dahil edişinin nedenini açıklaması, kadınla adamın ilk karşılaşmalarının rastlantı olması gibi). Bunların sonucunda da filmin anlatısı belirli bir anlatısal kapanma olmadan, açık uçlu bir biçimde sonlanır. Filmin sonunda "peki ama birisinin ölmesi gerek, çünkü büyük bir aşk hikâyesi" dendiği halde uçağıyla havalanan genç adamın ölüp ölmeyeceği belirsiz bırakılır. Kadın, *anlatıcı/yönetmene* "gerçekten ölecek mi" diye sorar; yönetmen "bilmiyorum" diye yanıt verir. Adam uçağıyla havalanır, kadın ve babası uçağı izler. Adam gökyüzünden aşağıdakilere bakar, taktığı deri saç bandını çıkarır. Kesme ile sarı kulübenin penceresine geçilir, yönetmen pencereye asılı ceketini alıp giyer, yönetmen ilerlerken, kamera geriye kayarak kulübenin bir parçasını da görüntüye alır, yönetmen koşarak ufka doğru uzaklaşır ve film biter. Kadının sorusuna verilen yanıt filmin anlatısının kapanıp kapanmayacağını belirsiz bırakır, film açık uçlu sona erer. "Büyük bir aşk hikâyesi" olup olmadığını anlatı izleyiciye söylemez, ona izleyicinin karar vermesi gerekir.

Wollen bu yapıların özellikle Godard filmlerinde "eklektizmin bir işareti olmak yerine, filmlerin içinde yapısal ve anlamlı öğeler olarak kendi özerkliklerini elde etmeye başladıklarını" belirtir. Bu *çok sesliliğin* (*polyphoni*) filmin, bundan böyle "tek bir öznenin, yönetmenin/*auteur*'ün bir söylemi olarak" görülmesini imkânsızlaştırdığını belirten Wollen, bu yeni anlatı biçiminde anlatı dünyalarının çoğulluğu gibi seslerin de çoğulluğunun söz konusu olduğunu vurgular (s. 120). *Gökyüzü* filmi *anlatıcı/yönetmen*in bir yandan klasik anlatının *mutlak otoritesi*nin baskılarına maruz kalarak anlatının akışına sürekli müdahale etmesi, belirli noktalarda karakterlerin ve anlatının kendi kontrolünden çıktığını, artık onlara müdahale edemediğini belirtmesi, "onunla konuştum, engel olamıyorum, beni dinlemiyor, o artık kendi kendine bir karakter" demesi anlatının çok sesli bir biçimde sadece bir yönetmenin/*auteur*ün söylemi olmanın ötesinde bunlardan bağımsızlaşan, kendi iç dinamikleriyle gelişen çoklu bir anlatıcı-özne konumu da benimsediğini göstermektedir. Bu tavrıyla yönetmen kendisini anlatıya yansıtır. Filmin içerisinde kullandığı fotoğraflarla Antonioni'nin *Gün Batımı* (*L'Eclisse*, 1962) filmine gönderme yapması da çok sesliliğin işaretlerinden biri olarak alınabilir.

Klasik anlatının özdeşleşme mekanizmasının sonuçlarından biri olarak anlatı dünyasının yarattığı izleyicide tatmin sağlamaya yönelik *hoşlanma*'ya (*pleasure*) karşı, izleyicide rahatsız edici bir duygu yaratarak onu değiştirmeyi amaçlayan *rahatsız olma*'yı (*unpleasure*) öne çıkaran Wollen, bu özelliğin "eğlence sinemasına saldırı" olduğunu bunun da *gerçeklik-ilkesi*ni *haz-ilkesi*nin emrine koşan, "tüketim toplumu'nun bütününe yönelik büyük bir saldırının parçası" olduğunu vurgular (s. 121). Söylemlerin film dünyası içerisindeki bu çoğulluğu ve bunun sonucu olarak da özne konumlarının çoğulluğu yeni eklemlenme düzlemleri yaratmak durumundadır. Wollen'a göre artık sinema farklı düzlemlerde –fantezi, ideoloji, bilim– işlemek zorundadır. Bu anlamda da kullanılan aygıtların pek çoğu izleyiciyi anlam üretimine/tüketimine katılan, yönetmen ile izleyici arasında kolektif olarak işleyen bir ilişkiyi oluşturmak için tasarlanmalıdır (s. 122). *Gökyüzü* filminin klasik anlatının baskıcı yanını ortaya koymak için öne çıkarmaya çalıştığı anlatının modernist biçimi –her ne kadar *anlatıcı/yönetmen* bir aşk filmi çekmek istemiş olsa da– sinemanın sadece bir eğlence aracı olarak kurulmasına karşı bir pozisyon benimser. *Gökyüzü*, *haz ilkesi* yerine *gerçeklik ilkesi*nden yana görünür. Film bir yanda anlatının kurmaca karakterini ortaya koyarak *gerçeklik ilkesi*nden yana tavır takınırken bir yandan da klasik anlatının *haz ilkesi*ni öne çıkararak kurduğu anlatı yapısının baskıcılığını göstermeye çalışır. Anlatının birinci ve ikinci düzeyleri arasındaki ilişki de bu çerçevede değerlendirilebilir. İkinci düzey anlatı, *anlatıcı/yönetmen*in çekmek istediği filmi temsil eder ve bu film "özgür iki atmacanın" aşkını anlatan bir filmdir. *Birinci anlatı düzeyi* ise bu filmin olanaksızlığını, bu anlatı biçiminin yarıklarını ve yetersizliklerini göstermeye çalışan bir yapı taşır. Wollen'in bu yaklaşımı bizi, tarif ettiği son karşıtlığa götürür: *Kurmaca*ya (*fiction*) karşı *gerçek* (*reality*). Filmsel dünyanın kurmaca karakterine karşı bu dünyanın kurmaca yapısını kıracak gerçek oyunculara, gerçek yaşama yer verilmesi ve temsilin kırılıp, bunun yerine hakikatin geçirilmesi. Kurmaca ile mistifikasyonu ve burjuva ideolojisini eşitlemesini Godard'ın kurmacaya karşıtlığına bir temel olarak gören Wollen, bu durumun aslında Godard için daha kapsamlı bir eşitlemeye yol açtığını belirtir: Kurmaca = oyunculuk = yalan söyleme = aldatma = sunum [temsil] = yanılsama = mistifikasyon = ideoloji'dir. Wollen'a göre

"bu ayrımları yok etmek yalnızca bunları hakikatten ayrılmaları anlamında tanımlamakla mümkündür" (2010, s. 123-124).

Peter Wollen'in kavramsallaştırdığı bu özelliklerden de anlaşılacağı gibi modernist sinemayı klasik sinemadan ayıran şey onun anlatımda kullandığı stratejiler ve onu öykü anlatımıyla ilişkilendirme biçimidir. Modernist sinema, anlattığı öyküyü genellikle başı ve sonu olan bir öykü olarak anlatırken, onu izleyicinin anlamasını zorlaştıran bir anlatım stratejisiyle, öyküyü çözmek için gerekli bilgiyi ve ipuçlarını izleyicinin zihnine ve imgeleminin gücüne bırakan bir biçimde kullanır. Modern sinema bir yandan izleyiciye "cazip" gelecek "anlaşılır" öyküler anlatma talebi, diğer yandan da bu öyküleri anlatmak konusundaki "imkânsızlığın" doğurduğu ikili baskı nedeniyle gerilimli bir karaktere sahiptir. Deleuze'ün dünyaya temel "inançsızlık" dediği, "modern yabancılaşma", öykü anlatımının bütün sorunlarının temelinde yatan şeydir. Bu nedenle modern sinemanın işlevi, "dünyaya inancı restore etmek, birey ile dünya arasındaki geleneksel ilişkilerin yerine, yeni ilişkiler geçirmektir" (Kovács, 2010, s. 59). Modern sinemanın bu restorasyonu gerçekleştirirken hangi yolları kullandığı temel önem taşımaktadır.

Gökyüzü için söylenecek son şey belki de, hem film içinde film kalıbına başvururken hem de *mise-an-abyme* aracılığıyla *kendini yansıtırken* ve *kendine gönderme yaparken* bir "üst kurmaca" olarak da işlediğini ifade etmektir. Kendi kurmaca dünyasını bilinçli olarak ortaya koyan, bu karakterini aşikâr eden, gerçekle kurmaca arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran, anlatının; klasik sinemanın zorunluluk yasaları gereğince olgusal gerçekliği saydam bir biçimde yansıtan bir araç olmadığını, anlam inşa eden bir yapı olarak görülmesi gerektiğini ifade eder. Üst kurmacanın temel paradoksu olan bir yandan kurmaca bir yanılsama yaratmak durumundayken, diğer yandan da yaratılan bu kurmacanın bir illüzyon olduğunun ve inşa edilmiş bir yapı barındırdığının açık edilmesi gerçeği, doğası gereği kurmaca yaratırken bu yaratım süreci üzerine yorumda bulunmayı zorunlu kılar (Waugh, 1984, s. 6). Film bir yandan kendi kurmaca dünyasını kurup, öyküsünü anlatmaya çalışırken diğer yandan da kurmaca dünyanın olası sorunlarını, yönetmenin/yaratıcının kimliğini ve kadiri mutlak bakışını, kurmacanın yaratım sürecinde ve sonrasında kazandığı özgül özerkliği sorgular. Anlatı

içerisinde hem kendi kurmaca karakterine hem de başka filmsel metinlere (Antonioni filmleri gibi) yapılan göndermeler filmin kendi kurmaca dünyası üzerinde yorumda bulunması anlamına gelmektedir. Yaratılan bu üst kurmaca düzlemi sadece filmin kurmaca dünyasına dikkat çekmez aynı zamanda izleyiciyle öykü arasında, anlatıcıyla anlatı arasında, anlatıcıyla yarattığı karakterler arasında ve karakterlerin birbirleriyle, anlatıyla ve yaratıcı/yönetmenle olan ilişkilerinde bir yabancılaşma etkisi yaratarak, filmin kendi içindeki öykü aracılığıyla değil de yaratılan başka bir söylem aracılığıyla anlaşılmasını olanaklı kılar. Filmin bu üst kurmaca niteliğinin bir başka boyutu da anlatının kendi kuruluşunu hâkim anlatı biçimiyle bir karşıtlık biçiminde ele alıp onu sorgulama çabasıdır. Filmde klasik anlatının *mutlak otoritesi* olarak baba/başkan figürü ve onun anlatıya müdahale etme isteği etrafında görünür kılınmaya çalışılan bu sorunsallaştırmanın bir başka bileşeni de "büyük bir aşk filmi" çekmek isteyen *anlatıcı/yönetmen*in uylaşımları ihlal etmeye çalışması; ancak *mutlak otorite*nin (hâkim anlatının) buna izin vermeme çabasıdır. Anlatıyı bütünüyle istikrarsız hale getiren şey de temel olarak bu gerilimdir; yani modernist anlatıyla klasik anlatı arasında uylaşımlara uymak konusundaki zorlayıcılığın doğurduğu baskıcı ikilemdir. *Mutlak otorite* olarak baba/başkan figürü bir yandan hâkim anlatıyı imlerken bir yandan da etrafındaki diğer figürlerle birlikte klasik anlatının izleyici konumuna da denk düşer. Aslında hep birlikte "izlenebilir", "anlaşılabilir", alışıldık anlatısal kapanmayı filmin sonunda inşa eden bir anlatı peşindedirler. *Mutlak otorite*nin (klasik anlatının ya da baba/başkan figürü ve çevresi) kendi kurmaca dünyasında varsaydığı gerçeklik yanılsamasının ve bütünlük fikrinin sorgulanmasına yönelik her türlü müdahaleden duyduğu endişe (tıpkı filmin içindeki Kızılderili büyücünün hikâyesinde olduğu gibi, her zaman anlatılan mutlu hikâyenin yerine mutluluğu sorgulanabilir hale getiren bir hikâye anlatmak herkesin inancını sarsar ve topluluğu bir arada tutan baskıcı birliktelik fikri sarsılır), onun kendi dünyasına "inancı restore etmek" ve "birey ile dünya arasındaki geleneksel ilişkileri" yeniden tesis etmek konusunda taşıdığı zorlayıcı karakteri açığa çıkarır. Filmin son sahneleri bunu bütün açıklığıyla ortaya koyar. *Mutlak otorite* (baba/başkan) *anlatıcı/yönetmen*e dönerek "bana bak, bu hikâye kimse ölmeden bitemez mi, birisinin öldüğü bir hikâyeye adımın karışmasını istemem" der. *Anla-*

tıcı/yönetmen genç kadına bakar. Kadın "gerçekten ölecek mi" diye sorar. *Anlatıcı/yönetmen* "bilmiyorum" diye yanıt verir. Genç adam uçağıyla gökyüzüne havalanır, genç kadın ve babası uçağı izler. Genç adam gökyüzünden aşağıdakilere bakar, kafasında kızın deri saç bandı vardır, onu çıkarır. Kesme ile kulübenin penceresine geçilir, *anlatıcı/yönetmen* pencereye asılı ceketini alıp giyer, ileriye doğru yürürken, kamera geriye kaydırarak kulübenin bir parçasını da görüntüye dahil eder, *anlatıcı/yönetmen* koşarak ufka doğru uzaklaşır ve film biter. Yönetmen, başkan/baba figürü ile alegorik hale getirdiği klasik anlatının, film anlatısının istikrarsız yapısını gidermeye yönelik bu son hamlesini de belirsiz bırakır. Klasik anlatı bilir, ancak modernist anlatı bilmek zorunda değildir; biliyorsa da söylemek...

8. 90'lar: Minimalist Anlatının Olanakları

Kendini yansıtan sinemaya doğru gelişimin, kökenini bir dizi kaynaktan aldığını belirten Elsaesser ve Hagener (2014), bu gelişimin öncelikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği aracılığıyla gerçekleştiğini belirtir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, gerçekliğe film yoluyla doğrudan erişilebileceği düşüncesini görünür kılmış olmasına rağmen karakterlerin "iç ve psikolojik gerçeklikleri"ne ulaşmada böylesi bir betimleme biçiminin kullanılmasının, klasik anlatının belirgin hedeflere ve bir noktaya yönelmiş amaç yönelimli anlatısını "parçalı ve bölünmüş" hale getirdiğini, bu özelliğin de tarzın "ölü zamanlar"ı kullanma biçiminde görülebileceğini belirtirler. Yazarlara göre kendini yansıtan sinemanın gelişimindeki ikinci aşama, 1960'larda, "seyirciyi eleştirel bir yargıç haline getirerek etkinleştirmeyi" amaçlayan, Brecht'in "medya teorisi ve teatral pratiğinin önemli bir kültürel güç" haline gelmesidir. Üçüncü aşama ise, 1960'ların sonuna doğru gelişen sinemadaki kendini yansıtmanın eleştirel bir nitelik kazanmasıdır. Bu dönemde "eleştirel kendini yansıtma", siyasi eyleme yönelik genel hareketten de beslenen devrimci estetik aracılığıyla, "baskı ya da adaletsizliğe dayanan özgül tarihsel iktidar ilişkilerini 'ikinci doğa' olarak gösteren fenomenal gerçekçiliği yapısökümüne uğratmanın bir yolu olarak" kavranmaktaydı. Kadın, gey ve lezbiyenlerin, siyahların, üçüncü dünyanın, sömürge-sonrası ülkelerin gerçekleştirdiği çeşitli özgürlük mücadeleleri, klasik anlatıya meydan okuma ve onu alt üst etme ya da yapısökümüne uğratmaya yönelen bu estetik model büyük bir ilgiyle alana dahil olmuştur (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 144). Yazarlara göre "bir kriz sinemasının dili olarak bu modernist estetik", kendini yansıtmanın "farklı anlatısal-resimsel biçimleri sanatsal bir biçimde aktarma" konusunda yaratıcı stratejilere sahip olduğu açığa çıkmıştır; bu stratejiler kimi zaman "iç içe anlatı", kimi zaman bir mizansenin kurmaca karakterini vurgulayan "resimsel çerçeveleme" yoluyla ya da geleneksel olay örgüsü kalıplarının, tür uylaşımlarının ve göndermelerin vurgulu bir biçimde alıntılanmasıyla gerçekleştirilmiştir (s. 145).

Kendini yansıtmanın bu gelişimi Türkiye sineması bağlamında ele alındığında birinci gelişim çizgisinin, 1960'larda etkili olan *toplumsal gerçekçi* eğilime denk düştüğü söylenebilir; her ne kadar *toplumsal gerçekçi* eğilim "ölü zamanlar"ı kullanma konusunda belirgin bir tavır benimsememiş olsa da; anlatısını geleneksel anlatının dışarıda bırakmaya çalıştığı, görmezden gelerek diegetik alanın dışına ittiği çeşitli karakterleri psikolojik özelliklerini öne çıkararak, toplumsal kesimlerin beklentilerini talepkâr bir biçimde ortaya koyarak, vaatlerini anlatısal bir kapanmaya hapsetmeden, çaresizliklerini kaçınılmaz bir mutlaklık olarak ele almadan, kendi anlatısına dahil ederek, ihlal etmiştir. Bunun yanında bu yıllarda toplumsal bir içeriğin yokluğundan mustarip olarak görülen ve *toplumsal gerçekçi* eğilimin karşılaştığı dışlamanın daha da ötesine geçilerek alanın dışında bırakılmaya çalışılan *soyut modernist eğilim* ise anlatıyı biçimsel stratejileri de işlerlikte tutarak kurma çabasında olmuştur. Bu biçim ölü zamanları kullanma açısından da *toplumsal gerçekçi* eğilime nazaran daha belirgin bir anlatım benimsemiştir (*Aşka Susayanlar*'da olduğu gibi). Kendini yansıtmanın ikinci aşaması ise, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında özellikle *Yeşilçamdışı* bir sinema arayışının paralelinde gelişen düşünceler ışığında izleyici bağlamında yazılanlarda ortaya konmuştur (Ayça, 1973a, 1973b, 1974). Üçüncü aşama olan kendini yansıtmanın eleştirel bir nitelik kazanması ise Türkiye sinemasının iki farklı döneminde, farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. 1970'lerde siyasi eylemle bağlı "devrimci estetik" sinemada siyasal olanın açık taleplerle ortaya çıktığı bir eğilim olarak görünür olmuş (*Arkadaş*, *Bir Gün Mutlaka*, *Maden*, *Demir Yol* gibi), 1980'lerde bu kendini yansıtma, bir yandan 12 Eylül filmleriyle politik bir geçmişin sorgulanmasına yönelirken, diğer yandan sinemanın kendi varoluşunun koşullarından duyduğu endişe ve bu varoluşun anlatısal olanaklarını genişletme çabasıyla birleşen "yaratıcı kimlik krizi"yle, "kendini sorgulama" (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 143) filmlerinde (*Filim Bitti*, *Umut Yarına Kaldı*, *Gökyüzü, Üçüncü Göz, Hayallerim Aşkım ve Sen* gibi) ve kişinin içinde yaşadığı gerçeklikle zihnindeki ya da geride bıraktığı geçmişteki gerçeklik arasındaki uyuşmazlıktan ve çelişkiden doğan temalar üzerine eğilen, iç içe anlatılarla desteklenen filmlerde (*Su da Yanar*, *Gece Yolculuğu* gibi) farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Bu eğilimin bir diğer yanı ise çeşitli "özgürleşme" sorun-

larının sinemada temsil edilmesidir. 1980'lerdeki kadın filmlerinden sonra, 1990'larda gey, lezbiyen ve travestilerin[1] (*Düş Gezginleri,* Orhan Oğuz, 1992; *Gece Melek ve Bizim Çocuklar*, Atıf Yılmaz, 1993; *Dönersen Islık Çal*, Orhan Oğuz, 1992) anlatının dünyasına dahil olmasıyla; klasik anlatıya meydan okuma olarak, 1980'lerde ortaya çıkan anlatıyla oynayan, iç içe anlatı stratejisinin olanaklarını kullanan, gerçekle kurmacanın iç içe geçtiği anlatıların yerine, minimalist eğilimin anlatının olanaklarını tanımlamaya başladığı yeni bir estetik modelin öne çıktığını söylemek mümkün. Rıza Kıraç, Lütfi Ömer Akad sinemasındaki minimalizmin doksanlı yıllardaki sinemada, bu olanaktan farklı perspektiflerden yararlanan sinemacıların filmlerinde açığa çıktığını belirtir. Kıraç'a göre bu dönemin minimalizmi görüntüden çok oyunculuk ve hikâye anlatımındaki tavırla ilgilidir; bu eğilimin Akad'ın sinematografik eğilimine denk düşen yanı ise, kamera hareketlerindeki ekonomik tavırla birlikte yönetmenlerin teknik malzemeye rağbet etmemeleri olduğunu belirtir (Kıraç, 2008, s. 159). Asuman Suner'in tematik düzeydeki değişimleri ve bu temaların önceki dönemlerin anlatılarından farklılaşan yanlarından, ifade biçimlerinden yola çıkarak tanımlamaya çalıştığı; merkezinde "hayalet ev" figürünün yer aldığını söylediği 1990'ların ortalarından itibaren Türkiye'deki sinemada "oluşumuna tanık olunan [olduğumuz] 'yeni Türk sineması'" kavramsallaştırmasını (Suner, 2006, s. 15) aslında biçemsel düzeyde sinemanın anlatısını modernize ederken kullandığı rejimlerden biri olarak minimalist yaklaşımın, kabul edilebilir bir konuma erişmiş olmasıyla paralel ele almak mümkündür. Suner'e göre "yeni Türk sineması" tematik düzeydeki bu değişimi hem "popüler" hem de "sanat sineması" kanatlarında yaşamış ve "sürekli olarak 'aidiyet' temasına geri dönüp, Türkiye'de 'aidiyet' etrafında yaşanan gerilimlerin, gelgitlerin, açmazların öykülerini anlatmakta"dır (s. 15). Aidiyet meselesi de zorunlu olarak her zaman "kimlik" sorunu etrafında tanımlanmayı beraberinde getirmekte, kimlik inşa süreçlerinin sinemadaki temsilinin yarattığı yeni olanakları anlamayı gerektirmektedir. Geçmişin homojen olarak tanımlanan ve bu nedenle de onun sinemadaki temsilinin de bu bütünlüğe uygun olarak kurulduğu, "boşlukların", "yarıkların", "kırılmaların" ol-

[1] Cinsiyet, cinsellik ve cinsel kimliklerin sinema anlatısına dahil olan bu yeni/farklı yönleri üzerinde duran bir yazı için bkz. (Okumuş Ergül, 2001).

madığı kimlik tanımlamalarından; farklı kimliklerin tanınmaya başladığı, doğal olarak da artık kimlik meselesinin bir "çoğulluk" olarak algılandığı bir zaman diliminde sinemanın da bunu temsil ederken bu çoğulluğa izin verecek anlatı yapıları, biçemsel stratejiler ve temsil biçimleri kullanması gerekmiştir. Eskinin homojenleştirici temsillerinin yerine bu homojenliğin boşluklarını gösteren biçemsel üslupların sinemada görünür olması da kaçınılmaz olmuştur. Endüstriyel sinema içerisinde homojenleştirilmeye çalışılan temsil biçimleri bu yeni üsluplar içerisinde farklılaştırılmaya, çoğulluğu öne çıkarılarak görselleştirilmeye çalışılmıştır.

Suner, "yetersiz ve kusurlu" görmesine karşılık "ulus çerçevesi" ve "yeni" sözcüğüyle ifade edilen "zamansal çerçeve" (ki bu çerçeve "tarihsel döneme" ve "yeni dalga sinemaya" vurgu yapmaktadır) olarak iki bileşen etrafında ele aldığı "yeni Türk sineması" adlandırmasına "popüler" ve "sanat sineması" ayrımında[2] temellenen başka bir söylemsel çerçeve daha ekler (2006, s. 28). "1990'lı yılların ortalarından itibaren bir yeniden oluşum süreci" yaşandığını belirten Suner, "yeni Türk sineması"nın temel eksenini de ilk filmlerini 90'lı yıllarda yapmış olan genç bir yönetmenler kuşağının oluşturduğunu ifade eder (s. 33). Suner "yeni Türk sineması"nın popüler kanadının başlangıcını Yeşilçam sinemasının "temel anlamsal karşıtlıklarını (aşk/para, kişisel erdem/maddi başarı vb.)" kullanan ve büyük bir gişe başarısı elde eden *Eşkıya*[3] (Yavuz Turgul, 1996) filmine (s. 34); "sanat sineması" kanadının ise "Türk sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisi"

[2] Birbirine koşut olarak gelişen bu iki düzlemin özellikleri hakkında Suner şunları söyler: "Bir yandan büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir 'popüler sinema'; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncuları kullanan, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir 'sanat sineması'..." (Suner, 2006, s. 33).

[3] 29 Kasım 1996 tarihinde gösterime giren *Eşkıya* filmi 2.572.287 kişi tarafından izlenmiştir (Yavuz, 2012, s. 133).

olarak gördüğü *Tabutta Röveşata*'ya[4] (Derviş Zaim, 1995) bağlanabileceğini belirtir. *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999) gibi filmler ise bu yaklaşımın izlerini taşıyarak (s. 37) su yüzüne çıkmaya başlayan "sanat sineması"nın kurumsallaşma sürecine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Suner'in 1990'larla ilişkilendirerek ileri sürdüğü "yeni Türk sineması" kavramsallaştırması bağlamında sanat sinemasının başlangıcı 1996 tarihli *Tabutta Röveşata*'yla ifade edilebilir; ancak Türkiye'de sanat sinemasının gelişimi tarihsel bir açıdan ele alındığında bu tarihin zaman zaman kopuşların olduğu, ancak bir süreklilik içerisinde de kavranabileceğini söyleyebiliriz. Bu sürekliliği de en yalın haliyle *Umut*'tan *Yatık Emine*'ye (1974) ve *Her Şeye Rağmen*'e (1981), *Robert's Movie*'den (1992), *İz*'e (1994) kadar sürmek mümkündür. Bu nedenle Türkiye'de sanat sinemasının tarihini radikal farklılıklar temelinde kurulacak bir süreklilik üzerinden anlamak çok daha yararlı görünmektedir. Türkiye sineması söz konusu olduğunda sanat sineması –tıpkı popüler sinemada olduğu gibi yekpare olmayan, farklı sanat sineması eğilimlerini barındıran bir alan olarak– bir yandan toplumsal içeriği, bu içeriğin dile getirilme biçimi bağlamında değerlendirilirken bir yandan da bu içeriğin yokluğuyla karakterize edilen soyut anlatım ilkeleri benimseyen, modernist anlatının anlatım biçimlerini kullanan, kendini yansıtan özelliklerini dikkate alarak da tanımlamak mümkündür. Türkiye'de sanat sinemasının tarihine bakıldığında, sanat sineması içerisindeki bu iki eğilim arasında bir gerilim olduğu ve bu gerilimin sanat sineması alanını karakterize eden bir nitelik taşıdığı rahatlıkla söylenebilir. Türkiye'de 1990'lı yıllarda sanat sineması olarak adlandırılabilecek ilk filmlerin, 1980'lerdeki kendini yansıtan, gerçekle kurmaca karşıtlığı etrafında hikâyesini anlatmaya çalışan, anlatım biçimiyle öykü arasındaki bağı çeşitli biçimsel stratejilerle zayıflatan ve bu anlamıyla da klasik anlatı yapısında ve olay örgüsü modelinde bir kırılma sağlayan *Camdan Kalp* ve *Gizli Yüz* olduğunu söylemek mümkündür. Bu filmleri izleyen zamanlarda yapılan, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, *Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri*, *Mavi Sürgün*, *C Blok*, *Buluşma*, *Ay Vakti*, *İz*, *Yolcu*, *Babam Askerde*, *Akrebin Yolculuğu*, *Kasaba*, *Tabutta Röveşata*, *Avcı*, *Masumiyet*, *Güneşe*

[4] 15 Kasım 1996 tarihinde gösterime giren *Tabutta Röveşata* 21.004 kişi tarafından izlenmiştir (Yavuz, 2012, s. 149).

Yolculuk, Üçüncü Sayfa, Mayıs Sıkıntısı gibi filmler sanat sinemasının gelişiminde önemli uğraklar olarak görülebilir.[5] Bu dönemde yapılan filmleri çeşitli tematik ya da biçimsel eğilimler altında sınıflamak mümkündür. *Camdan Kalp, Gizli Yüz, Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri, Akrebin Yolculuğu, Sessizlik, Zıkkımın Kökü* gibi filmler kendini yansıtan nitelikleriyle öne çıkarken; *C Blok, Tabutta Röveşata, Masumiyet, Üçüncü Sayfa, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı* gibi filmler minimalist bir anlatımın öne çıktığı ancak toplumsal olanın birey üzerinde yarattığı gerilimi de bu minimal anlatı biçimine paralel biçimde anlatıya örtük olarak dahil eden, toplumsal olanı farklı bir biçimde kavramsallaştırarak dışarıda bırakmamaya çalışan filmler olmuştur. *Bekle Dedim Gölgeye, Uzlaşma, Karartma Geceleri, 80. Adım,*

§ Bu dönemde sanat filminin çeşitli özelliklerini taşıyan ve anlatının modernizmi konusunda belirli özellikleri bünyesinde barındıran belli başlı filmler şunlardır: *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar, 1990), *Gizli Yüz* (Ömer Kavur, 1990), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990), *Bekle Dedim Gölgeye* (Atıf Yılmaz, 1990), *Karartma Geceleri* (Yusuf Kurçenli, 1990), *Robert's Movie* (Canan Gerede, 1990), *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* (Engin Ayça, 1990), *Ateş Üstünde Yürümek* (Yavuz Özkan, 1991), *Uzlaşma* (Oğuzhan Tercan, 1991), *İki Başlı Dev* (Orhan Oğuz, 1991), *Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri* (İrfan Tözüm, 1992), *Çıplak* (Ali Özgentürk, 1992), *Denize Hançer Düştü* (Mustafa Altıoklar, 1992), *Dönersen Islık Çal* (Orhan Oğuz, 1992), *Düş Gezginleri* (Atıf Yılmaz, 1992), *Mavi Sürgün* (Erden Kıral, 1992), *Sarı Tebessüm* (Şeçkin Yasar, 1992), *Zıkkımın Kökü* (Memduh Ün, 1992), *C Blok* (Zeki Demirkubuz, 1993), *Çözülmeler* (Yusuf Kurçenli, 1993), *Ay Vakti* (Mahinur Ergun, 1993), *Bir Sonbahar Hikayesi* (Yavuz Özkan, 1993), *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (Atıf Yılmaz, 1993), *İz* (Yeşim Ustaoğlu, 1993), *Karanlık Sular* (Kutluğ Ataman, 1993), *Yolcu* (Başar Sabuncu, 1993), *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1994), *Buluşma* (Artun Yeres, 1994), *Sessizlik* (Ümit Utku, 1994), *Yengeç Sepeti* (Yavuz Özkan, 1994), *80. Adım* (Tomris Giritlioğlu, 1995), *Bay E* (Sinan Çetin, 1995), *Sokaktaki Adam* (Biket İlhan, 1995), *Akrebin Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1996), *Ekmek* (Ahmet Faik Akıncı, 1996), *Hollywood Kaçakları* (Muammer Özer, 1996), *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1996), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1996), *Tabutta Röveşata* (Derviş Zaim, 1996), *Usta Beni Öldürsene* (Barış Pirhasan, 1996), *Avcı* (Erden Kıral, 1997), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1998), *Leoparın Kuyruğu* (Turgut Yasalar, 1998), *Parçalanma* (Canan Gerede, 1998), *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz, 1998), *Kara Kentin Çocukları* (Orhan Oğuz, 1998), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1998) gibi filmleri saymak mümkün. Bu filmlerin dışında, *Amerikalı* (Şerif Gören, 1993), *Kahpe Bizans* (Gani Müjde, 1999) ve hatta belki de *Abuk Sabuk Bir Film* (Şerif Gören, 1990) gibi tür parodisi olarak yapılan bazı filmlerin de anlatının değişmesinde oynadıkları rolünü akılda tutmak gerekir.

Çözülmeler, *Babam Askerde*, *Ekmek*, *Hoşçakal Yarın*, *Leoparın Kuyruğu*, *Güneşe Yolculuk*, *Işıklar Sönmesin* gibi filmler ise politik içerikleri bağlamında anlatıyı geçmiş dönemlerin politik anlatılarından farklılaştıran filmler olmaya çalışmıştır. Bunların dışında *Düş Gezginleri*, *Dönersen Islık Çal*, *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*, *İki Kadın* gibi filmler ise daha önce sinemada temsil olanağı bulamayan ya da negatif biçimde temsil edilen kimliklerin de sinemada yeni bir temsil biçimiyle yer almalarına ön ayak olmuştur. Bu dönemde sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda birkaç ismin öne çıktığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu isimler arasında anlatının ifade olanaklarını simgesel ve büyülü bir sinema diliyle harmanlayan *Gizli Yüz* ve *Akrebin Yolculuğu* filmleriyle Ömer Kavur; *C Blok*, *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa* filmleriyle Zeki Demirkubuz; *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmleriyle Nuri Bilge Ceylan ve *Tabutta Röveşata* filmiyle, asıl katkısını 2000'lerde *Çamur*, *Cenneti Beklerken*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler*, *Devir*, *Balık* gibi filmlerle yapacak olan Derviş Zaim'i sayabiliriz.[6]

"Avrupa'da sinemanın hükümetler tarafından ya da uluslararası ortak yapımlar yoluyla desteklenmesinin 'sanat sineması'nın desteklenmesi anlamına" geldiğini belirten Ulusay, Türkiye'de ise, "sanat sineması geleneğinden" söz etmenin zor olduğunu ifade eder ve Türkiye'de "toplumcu gerçekçilik" gibi akımların ve bazı yönetmenlerin filmografisindeki bazı

[6] 90'lı yıllarda sanat sineması olarak tarif edebileceğimiz sinemaya uygun ürünler veren isimler sadece bunlarla sınırlı değildir elbette. Türk sineması içerisindeki asıl yerine 2000'li yıllarla birlikte kavuşacak olan sanat sineması, bu türden filmlere ve yönetmenlere bu yıllarda daha fazla olanak yaratacaktır. 2000'li yılları eksen alan daha sonraki çalışmada 2000'li yılların ele alındığı bölümde geniş bir biçimde değerlendirilecek olan bu film ve yönetmenlere şimdilik yer verilmemiş, sadece bir kaç isim 90'lı yıllarda yaptıkları az sayıda filmle ele alınmıştır. Bunun nedeni de bu yönetmenlerin her iki zaman dilimi arasında bir bağlantı işlevi görmeleri, 90'lı yıllarda (Kavur örneğinde olduğu gibi hatta 80'li yılların) başlattıkları eğilimleri 2000'li yıllara da taşımış olmalarıdır. Bu nedenle 2000'li yıllardaki bölümde ağırlıklı olarak ele alınmaları uygun görülmüştür. Filmlerinin büyük kısmını –bazen de hepsini– 2000'li yıllarda çekmiş olan Derviş Zaim, Tayfun Pirselimoğlu, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoğlu, Hüseyin Karabey, Özcan Alper, Pelin Esmer, Aslı Özge, Emin Alper, Tolga Karaçelik gibi (ve hatta popüler olmayan anlatı stratejilerini popüler bir biçimde kullanma başarısı gösteren Onur Ünlü dahil olmak üzere) yönetmenlerin yanı sıra, bir film çekmiş olan pek çok isim bu değerlendirmenin kapsamına rahatlıkla girecektir.

yapımların "sanat sineması"nın uylaşımları çerçevesinde değerlendirilebileceğini de ekleyerek, Türkiye sinemasında "sanat filmine" doğru yönelişin 1980'li yıllarda başladığını, 1990'larda ise "yeni koşullarla ve yeni kuşak yönetmenlerin filmleriyle birlikte ivme kazandığını" belirtir (Ulusay, 2003, s. 80). *Eurimages*'ın bu anlamdaki desteğinin de "sanat filmi" temelinde gerçekleştiğini vurgulayan Ulusay, "yeni dönemin Türk sineması"nda "film yapım koşullarında, ele alınan konularda, anlatılan öykülerde, işlenen temalarda ve anlatım tarzlarında farklılıklar taşıyan örnekler" olmasına rağmen, "ağırlıklı eğilim[in] 'sanat filmi' doğrultusunda" geliştiğini söyler ve Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz[7] gibi bağımsız film yapan yönetmenlerin sinemasının da bu çerçevede değerlendirilmesi gerektiğini belirtir (s. 82).

1990'lı yıllarda Türkiye sineması söz konusu olduğunda, sanat sineması alanının genişlemesinde etkili olan yapım-dağıtım-gösterim alanında baş gösteren derin bir krizden söz edilebilir. Bu krizin doğurduğu sonuçlardan biri UIP ve Warner Bross gibi film şirketlerinin 1989 yılında Türkiye'de dağıtım alanına girmeleri olmuştur, bu gelişme de sinema endüstrisinin dağıtım anlamında yeni bir biçim almasına yol açmış, bunun paralelinde yapımcılık anlayışında yeni olanaklar doğurmuştur. Gösterim alanında yaptıkları paket anlaşmalarla bu alanın hakimiyetini ele geçiren bu yapım şirketlerine yerli dağıtımcı olarak da 1941 yılında kurulmuş olan Özen Film katılmış, bu üç dağıtımcı şirket sinema alanının büyük bir bölümünü kontrol eder hale gelmiştir. Bu dağıtım şirketleri daha çok Hollywood (bunun yanında az sayıda olmakla birlikte Avrupa, Uzakdoğu filmleri de dağıtım olanağı bulmuştur) yapımlarını dağıtım ağına dahil etmiştir. Buna rağmen geçmiş dönemdeki izleyici sayılarına bakıldığında bu yıllarda radikal bir düşüş olduğu görülebilir. 1990-1999 yılları arasında Türkiye'de toplamda 1745 film dağıtım ve gösterim şansı bulmuştur; yerli filmler söz konusu olduğunda ise yapılan 454 filmden sadece 134'ü gösterime girmiştir. Gösterime giren filmler için satılan toplam bilet sayısı 138.991.357 olarak gerçekleşirken, 134 yerli yapımın toplam bilet sayısı 16.656.310 olmuştur (Yavuz, 2012, s. 166).

[7] Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim'i "Yeni Türkiye Sineması"nın "kurucu yönetmenleri" olarak ele alan Zahit Atam'ın oylumlu çalışması için bkz. (Atam, 2011).

Bu dönemde sinemadaki yapımcılık anlayışını etkileyen bir başka gelişme ise Türkiye'nin çeşitli uluslararası sinema kuruluşlarına üye olmasıdır. Bu gelişme de yapımcılıkta ortaya çıkan yeni olanaklarla birleştiğinde sanat sineması alanının sınırları filmlerin mali kaynakları anlamında biraz daha genişlemiştir. Başta *Eurimages* olmak üzere, bu dönemde Türkiye *Eureka*, *Medea* ve *SEE Cinema Network* gibi Avrupa merkezli kuruluşlara üye oldu ve Fransa gibi ülkelerle ortak yapım anlaşmaları imzaladı (Ulusay, 2003, s. 70). Bu kuruluşlar içerisinde en çok destek aldığı kuruluş ise *Eurimages* oldu. *Eurimages,* 1990-2000 yılları arasında toplamda Türkiye'nin ana yapımcı ve ortak yapımcı olduğu 30 projeye destek verdi. Bu sayı 2000-2011 yılları arasında 44 olarak gerçekleşti. *Eurimages*'dan destek alan ana yapımcı ülkeler içerisinde Türkiye bu projelerle toplamda (1990-2011 arası) 13.390.896 avroluk destekle; Fransa (116.999.755 avro, 281 yapım); İtalya (40.208.995 avro, 104 yapım); Almanya (39.435.766 avro, 105 yapım), İspanya (86 yapım), Belçika (74 yapım), Danimarka (39 yapım) gibi ülkelerden sonra yedinci sırada yer aldı (Yavuz, s. 88-89). Bu desteklerden Türkiye'de aralarında Ali Özgentürk (5), Ferzan Özpetek, Canan Gerede, Yeşim Ustaoğlu (4'er projeyle), Erden Kıral, Nuri Bilge Ceylan Semih Kaplanoğlu, Ömer Kavur (3'er projeyle), Derviş Zaim, Barış Pirhasan, Reha Erdem, Mustafa Altıoklar, Atıf Yılmaz, Reis Çelik (2'şer projeyle) gibi yönetmenlerin olduğu pek çok isim yararlandı. Bu yönetmenlerin dışında Uğur Yücel, Handan İpekçi, Tayfun Pirselimoğlu, Reis Çelik, Ümit Ünal, Zeki Ökten, Işıl Özgentürk, Zülfü Livaneli, Özer Kızıltan, Zeki Demirkubuz'un da aralarında olduğu 46 yönetmen birer filmiyle bu desteklerden yararlandı (s. 81). *Eurimages* sadece yapım alanına verdiği destekle sınırlı kalmamış aynı zamanda bu desteği alan filmlerin üye ülkelerde gösterimlerine de katkı sağlamıştır. Bu kapsamda 90'larda ve 2000'lerde *Büyük Adam Küçük Aşk, Mayıs Sıkıntısı, Eve Dönüş, Gizli Yüz, Güneşe Yolculuk, Melekler Evi, İklimler, Masumiyet, Bizim Büyük Çaresizliğimiz, Pandora'nın Kutusu, Sır Çocukları, Takva, Teslimiyet, Üç Maymun, Uzak, Yumurta, Zıkkımın Kökü* gibi filmler üye ülke sinemalarında gösterilmiştir (Yavuz, 2012, s. 92-93).

Ulusay Türk sinemasında uluslararası ortak yapım deneyiminin sınırlı olduğunu ve bu sınırlılığın *Eurimages* aracılığıyla belirli oranlarda

aşıldığını belirtir (2003, s. 76). *Eurimages*'ın desteği sadece parasal anlamda sinemacılara finansman sağlamakla kalmadı aynı zamanda ortak yapım konusunda çok az deneyimi olan Türkiye sinemasının da yeni bir yapımcılık anlayışıyla tanışmasına neden oldu. Bu da 1990 sonrasında yönetmenlerin aynı zamanda kendi filmlerinin yapımcılığını üstlenmeleri sonucunu doğurdu (Atıf Yılmaz, Delta Film, Yeşilçam Film; Reis Çelik RH Politik; Ali Özgentürk, Asya Film; Barış Pirhasan, Kedi Filmcilik; Biket İlhan Sinevizyon Filmcilik) (s. 77). Hem yapımcılığın bu yeni biçimi hem de ortak yapımlarda yer alan üye ülkelerin sinemacılarının birlikte çalışma teknik ve estetik anlamında da bazı değişimlerin ortaya çıkmasına yol açtı. Ortak yapım deneyimi yerli yönetmenlerin "farklı ülke sinemalarının film yapım pratikleriyle" tanışmasına yol açmış, bu da başta "teknik" (sesli çekim, yapım sonrası banyo, baskı, montaj gibi) konular olmak üzere ortak yapımcı ülkelerin katkısına yol açmış ve filmlere estetik anlamında bir yenilik getirmiştir. Bu dönemde farklı ülkelerden görüntü yönetmenleri, oyuncular yerli filmlerde görev almıştır (Yavuz, 2012, s. 77-78).

Sanat sineması anlamında başka bir katkıyı da Kültür Bakanlığı'nın 1986 yılında çıkartılan Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu çerçevesinde oluşturulan fon aracılığıyla Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü tarafından verilen destekler oluşturmaktadır. Bakanlık destekleri 2000-2004 arasında ekonomik kriz nedeniyle fonlarda tasfiyeye gitmiş olmasına rağmen, 2004 yılında yeni bir destek sistemi oluşturularak filmlerin sübvanse edilmesine devam etmiştir. Destek verilen herhangi bir filmin olmadığı 1995 ve 1997 yıllarından sonra 2001-2004 döneminde Kültür Bakanlığı kendi kaynaklarından 2003 yılında 23 sinema filmi projesine 595 bin liralık bütçe ayırmıştır (s. 100). Aynı şekilde Kültür Bakanlığı çerçevesinde festivallere tanınan olanaklar da sanat filminin gelişimi konusunda gösterim anlamında yeni olanaklar yaratmıştır. Özellikle gösterim şansı bulamayan filmlerin bu festivallerde izleyici karşısına çıkması bu alana yeni sinemacıların girişine katkı sağlamıştır.

Bu değişimler etrafında sanat sineması alanı birbirinde farklı biçemsel ve tematik eğilimlerle genişlemiş, Türkiye'deki anlatının olanakları konusunda farklı sınırlılıklar ve yenilikler ortaya çıkmıştır, bu değişimler hâkim sinema anlayışının sınırlarını da aşındırmış, sinema anlatısını ger-

çekle daha fazla bağlı hale getirmiştir. Özellikle ele aldığı sanat sinemasına özgü iletişimsizlik, yabancılaşma, etnik kimlikler, politik sorunlar, yoksulluk, LBGT kimliklerinin temsili gibi pek çok konu bu dönemin sinemasında etkili bir biçimde gündeme gelmiştir. Bu konuların ele alınmasında, 2000'li yıllarda daha fazla görünür hale gelecek olan gerçeğe bağlılık bu dönemin film anlatısının kendini inşa süreçlerinde biçimsel stratejilerin de belirlenmesinde önemli bir işlev üstlenmiştir. Gerçeğe bağlı stratejilerle film yapan yönetmenlerin minimalist bir üslubu benimsemesi, amatör oyunculara, yaşanmış gerçek hayat hikâyelerine, toplumda "öteki" olarak konumlandırılmış, farklı hayat deneyimlerine odaklanması ve bunları görselleştirirken klasik anlatı sinemasının anlatı olanaklarını ve ifade unsurlarını minimize ederek kurması bu değişimin en önemli göstergesidir. Sanat sineması estetiğinin kendisini popüler anlatı sinemasının karşısında konumlandırması da bu tematik ve estetik değişimlerle zorunlu olarak gerçekleşmiştir. Türkiye'nin modernist sineması bu gerilimin sanat sineması tarafında yer alan üslup aracılığıyla gelişim göstermektedir. Bu filmlerin mekânı ve zamanı kullanma, bunların içerisine konumlandırdıkları karakterlerini temsil etme biçimleri, bu karakterlerin çevreleriyle ve birbirleriyle kurduğu ilişkiler ve bütün bunların filmin diegetik dünyasında temsil edilme olanakları belirgin bir biçimde farklılaşmıştır. Filmin anlam yaratma sürecini sadece filmin diegetik dünyasının olanaklarıyla sınırlamayan, çerçeve dışını da kullanmaya yönelen, anlatımda eylemin etkisini mutlak bir ifade unsuru olarak ele almak konusunda çekinceli olan, bunun ötesine geçerek her iki alan arasındaki ilişkiden doğan ifadeyi sinema alanına dahil etme çabasında yeni bir biçemsel üslup ortaya çıkmıştır. Bu olanakların filmlerde nasıl ortaya konduğunu bazı yönetmenler ve filmleri üzerinden açıklamak konunun daha iyi kavranabilmesi açısından yararlı olacaktır.

a. Rüya İçinde Gerçek: Ömer Kavur

Sinemaya 70'li yıllarda *Yatık Emine* ve *Yusuf İle Kenan* filmleriyle başlayan, 80'li yıllarda *Kırık Bir Aşk Hikayesi*, *Anayurt Oteli*, *Gece Yolculuğu* gibi önemli filmler yapan Kavur, 90'lı yıllarda ise *Gizli Yüz*, *Akrebin Yolculuğu* gibi filmlere imza atmıştır. Bu nedenle Ömer Kavur sanat sinemasının çeşitli eğilimlerini filmlerinde görebileceğimiz bir isimdir.

Fransa'da IDHEC'te sinema eğitimi alıp, Bryan Forbes ve Alain Robbe-Grillet'ye[8] asistanlık yapan Ömer Kavur, 1980'li yıllarda yaptığı *Anayurt Oteli*, *Gece Yolculuğu* gibi filmlerle Türkiye'de sinema anlatısının modernizmi konusunda önemli katkılarda bulunmuştur. Yurtdışında eğitim alan ve dolayısıyla da Türkiye'deki sinema alanından uzak kalan; döndükten sonra da bu endüstri içerisinde çalışmayan Kavur'un ilk filmi *Yatık Emine* (1974), her ne kadar Yeşilçam'ın olanaklarını kullansa da yerli filmlerin o günkü yapım ve dağıtım koşullarından farklılıklar taşımaktaydı (Kuyucak Esen, 2002, s. 23) Kavur'un filme ilişkin "yabancı filmlerin oynatıldığı sinemalarda gösterildi" ve "beni çok fazla kabul etmediler" (aktaran Kuyucak Esen, s. 23) demesi bile filme ve Kavur'a ilişkin dönemin bakışını göstermektedir. Bu bakış dönemin sinema endüstrisinin hem filme hem de yönetmenin kişiliğine mesafeli bir yaklaşım benimsediğini ortaya koymaktadır. Ömer Kavur, Aydın Sayman'la yaptığı konuşmada sinemaya başlamasını ve *Yatık Emine*'nin çekim sürecini ve film hakkındaki düşüncelerini anlatmıştır (Sayman, 1974, s. 49-62).[9] *Yatık Emine*'yi önce İtalyanlara öneren, filmle ilgilenen Pietro Germi'yle (Germi, Kavur'un İngilizceye çevirdiği senaryoyu Fellini'nin *Tatlı Hayat, Sonsuz Sokaklar, Sekiz Buçuk* gibi filmlerinin de senaristi Pinelli'ye yollamıştır. Pinelli kimi yerlerde senaryoya karşıt tezler ileri sürmüş olmasına rağmen, senaryoyu beğendiğini de belirtmiştir) olan ilişkilerinde yapımcının filmin Türkiye'de yerli yapım olanakları ve yerli bir yönetmenle çekilmesi isteği sonucunda ilişki bozulmuş ve Kavur senaryoyu Turgut Özakman'la birlikte hazırlayarak filmi çekmeye karar vermiştir; ancak ilk yazdıkları senaryo sansür kurulundan geçmemiş, senaryoyu yeniden yazmak zorunda kalmışlardır. Elli üç günde çekilen ve sekiz bin metreye yakın ham film kullanılan film, tümüyle

[8] Kavur Bryan Forbes'in *Çılgın Kadın* (*The Madwoman of Chaillot*, 1969) ve Alain Robbe-Grillet'nin *Yalan Söyleyen Adam* (*L'homme qui ment*, 1968) filmlerinde stajyer asistan olarak çalıştı. Bunların dışında televizyon için yapılan pek çok müzikal filmde birinci asistanlık yaptı. Türkiye'ye döndükten sonra ise "oldukça önemsiz" dediği iki kısa film yapan Kavur, daha sonra ise reklamlarda kullanılmak üzere, *Yatık Emine* filminin görüntü yönetmenliğini de yapacak olan Renato Fait'le birlikte aralarında *İstanbul, Atatürk ve Ankara*, *İzmir, Boğaziçi Köprüsü* gibi filmlerin de olduğu 7-8 tane belgesel film yapmış ve bu filmlerin hepsi sinemalarda gösterilmiştir. Bkz. (Sayman, 1974, s. 49-50).

[9] Filmin yapım süreciyle ilgili bilgiler bu kaynaktan derlenmiştir.

sisli bir havada, sesli çekimlerde elde edilen doğal seslerin de (diyalogların yer almadığı yerlerdeki seslerin hepsinin) efekt olarak kullanıldığı bir çalışma olmuştur. Kavur'a göre *Yatık Emine* filmi her şeyden önce atmosfere ihtiyaç duyan bir çalışmadır, bu nedenle de filmin atmosferini bozacak güneşli havalarda çekim yapılmamıştır. Kavur filmde "uzun planlar"ı tercih ettiklerini çünkü bunun süreklilik sağladığını ve oyunu "bozmadığını" belirtir. "Yalnız bir kadının öyküsü değil", "dar görüşlü ve kötü bir kasabanın öyküsüdür" (Sayman, 1974, s. 51-52) dediği filmin 1909 yılına uygun giysi, dekor ve aksesuarları titiz bir çalışmayla hazırlanmıştır. Giysileri profesör Nurettin Sevin ve Reşat Ekrem Koçu hazırlayıp çizmiştir. Filmin iç mekânlarında doğal ışık neyse onunla çekim yapılmış, reflektör kullanmamış, "çok ucuz bir çekim yöntemi" dediği zuma başvurmamış, buna karşılık uzun ve güçlü kaydırmalar yeğlenmiştir. Filmin diyalogları ve efektleri, endüstride yaygın olan kullanımın aksine ayrı ayrı kaydedilmiş daha sonra birleştirilmiştir (s. 52). Ayrıca Kavur hikâyede "melodrama yol açacak" bazı ögeleri filmde ayıkladığını (s. 53), filmin hem yerel pazarda hem de uluslararası pazarda gösterim olanağının doğmuş olması nedeniyle (filmin satışı için Fox'la anlaşmaya varılmıştır) bu iki pazarın da izleyicisini düşünerek senaryoyu hazırlamak zorunda kaldığını belirtir. "Seyircinin benimseyebileceği, kabul edeceği bir şey olsun istedik. Öte yandan Avrupa'da ilgiyle karşılanacak olayları ve unsurları koyarak bu hikâyenin orada da iyi karşılanmasını düşündük" (s. 56) der. Bu olaylar ve unsurların neler olduğunu ise şöyle açıklar: Öncelikle filmde psikolojik unsurlara yer verme eğiliminde olduğunu ancak bunun Türkiye'de benimsenmeyeceği korkusunu da taşıdığını belirtir. Filmde hikâyeden kaynaklanan Emine ile teğmen arasında geçen ve Emine'ye tecavüzle sonuçlanan ilişkiyi, bir subayın bir fahişe ile ilişki kuramayacağını belirten sansür kararı nedeniyle de filme koyamamış, teğmen karakterini yumuşatmak zorunda kalmış, bu da filmin gücünü ve "psikolojik yönünü" biraz zayıflatılmıştır (Sayman, 1974, s. 57). Ömer Kavur'un yalın anlatımı, durağan oyunculuk yönetimi, uzun çekimlerle anlatımın sürekliliğini koruma, filmin gerilimini bu çekimlerin içsel yapısından çıkarma çabası, ifade unsurlarını ve anlatı yapısındaki fazlalıkları azaltma yönündeki tercihleri filmi minimal sinemanın özelliklerini taşıyan bir film haline getirir. Filmin anlatısının temel özelliği belki de an-

latıyı dramatik gerilim yaratacak çekim teknikleri yerine gerilimi eylemin sürekliliğini sağlayan uzun çekimlerle sağlamaya çalışmasıdır. Bu nedenle de açı karşı açı gibi gerilimi artıracak ve enformasyonun belirli bir kısmını dışarıda bırakan, "kayıp alan" (Dayan, 2011, s. 86) yaratan ve bu alanı tekrar dolduran teknikler kullanmak yerine, bu araçların yarattığı özdeşleşmeyi de askıya alan, eylemin sürekliliğine odaklanan bir yapı benimsemiş olmasıdır. Ömer Kavur'un anlatım biçiminin, bu üslupla gerçekleştirdiği *Yusuf ile Kenan* (1979), *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981) gibi filmlerden sonra bir dönüşüm geçirdiğini söylemek mümkündür. Kavur'un hem *Yatık Emine* hem de *Yusuf İle Kenan*'da gerçekçi bir zemine yerleştirerek anlattığı öyküler ve bunların anlatım biçimi; *Anayurt Oteli* ve *Gece Yolculuğu*'nda bu zeminin kaydırıldığı ve gerçekliği toplumsal olanın etkisini doğrudan göstererek anlatmak yerine, gerçekle kurmaca arasındaki zeminin belirsizleştirilerek aktarıldığı bir tavra bürünmüştür.[10] Kavur'un gerçekle kurmaca arasındaki sınırı bulanıklaştıran bu üslubu 1990'ların başında yaptığı *Gizli Yüz* ve 1996'da yaptığı *Akrebin Yolculuğu* filmlerinde daha da farklılaşmış, gerçekle kurmaca arasında belirsizleştirilen sınır, filmin bütününün bir rüyaya ya da hayale dönüştürülmesi sonucu ortaya çıkan zaman kullanımıyla yeni bir boyut kazanmıştır.

Nejat Ulusay "1980 öncesi sinemayla radikal kopuşu sergilemek amacıyla, klasik anlatı inşasına özgü kurallara uymayan ve güçlü bir fotojenik tasvir ile fantezi unsurlara sahip bir film" olarak tarif ettiği *Gizli Yüz*'ün iki eksende önemli olduğunu belirtir. Bunlardan biri Türkiye sinemasında "fantezinin de zikredildiği somut değişimi ortaya koyan çarpıcı bir örnek" olması; ikincisi ise "sanat sineması" bağlamında önemli bir örnek olmasıdır (2008, s. 139). Yönetmenin "kişisel damgasını" taşıyan (Sonok, 1991, s. 54) film bazı tartışmaların da odağında kalmıştır.[11] Ömer Kavur'un film-

[10] Ömer Kavur'un filmlerinde "toplumsal tarihimizde yaşadıklarımızın gizli, üstü kapalı bir anlatım tarzı içinde ortaya çıktığı"nı söyleyen Ayla Kanbur Kavur filmlerinin (*Gece Yolculuğu, Gizli Yüz, Anayurt Oteli, Akrebin Yolculuğu* ve *Karşılaşma*) "her ne kadar tarihi bir anlatım sunmasa da, tarihle açıkça dile getirilmeyen bir ilişki içinde oldukları"nın görülebileceğini belirtir. Kanbur'a göre bu tarih "anlatımın içine sızmış ve onun üzerine inşa edildiği toplumsal bir tarihtir ve bireylerin bu tarihle ilişkisi kültürel düzeyde kendi zaman ve mekânsal ilişkilerinde ortaya çıkar" (2007, s. 115, 113).

[11] Bu tartışmalar için bkz. (Şasa, 2010; Karabıyık Barbarosoğlu, 1992; Açar, 1992;

lerinin pek çoğu için dile getirilen; iletişimsizlik, yabancılaşma, yalnızlık, yolculuk gibi modernist filmlere ilişkin temaların yine bu filmlere özgü bir biçimde neden sonuç ilişkisini zayıflatarak ele alındığı bir film olarak değerlendirilen *Gizli Yüz* üzerine söylenenler de daha çok bu temaların izini sürmüştür, ancak "daha ilginç olanı, filmin zaman kavramı ve algısı üzerine odaklanması"dır (Ulusay, 2008, s. 138).

Filmin zaman kavramı üzerine odaklanmasına ek olarak önemli diğer yanı da; zamanı, Botz-Bornstein'in Tarkovski sinemasının zaman kullanımıyla ilişkili olarak kullandığı "rüya mantığı" çerçevesinde ele almasıdır. Botz-Bornstein Tarkovski'nin filmlerinde "'alışkanlığı kırma' işini bir sahneyi 'gerçek zaman'dan 'soyut zamana' aktararak" yapmadığını, aksine "soyutluk ve somutluk arasında yer aldığını düşündüğü bir *ara alana*, rüyaya başvurarak" (italikler bana ait) yaptığını belirtir (2011, s. 23). Tarkovski'nin "gerçekliği rüyaya dönüştürmeyi sağlayan sanatsal bir araç olarak suyu kullanması"nda (s. 31) olduğu gibi Kavur da bunu, saatle somutlaştırdığı, bir yolculuk ve arayış etrafında kurduğu belirsiz, irrasyonel bağlantılarla ilerlettiği anlatısıyla yapar ve zamanın rüya haline gelmesini saatin somut olarak ifade ettiği ölçülebilir zamanı belirsizleştirerek gerçekleştirir. Kavur zamanı "ara alan" olarak rüyaya dönüştürmek yerine, rüyayı somut zaman haline getirerek –filmin anlatı zamanını bize somut diegetik bir zaman olarak değil de, bu diegetik dünyanın içindeki bir rüya olarak oluşturarak– filmin zamanını filmin şimdiki zamanında geçen bir rüyaya dönüştürür. Zamanı ve uzamı filmin iki temel ögesi olarak gören Kavur, bunların birbirinden soyutlanamayacağını ve zamanın ölçülebilir olduğundan bahsettiğimizde de bunu saatten bağımsız olarak tahayyül edemeyeceğimizi belirtir. Fakat ona göre zamanda bunun da "ötesinde bizlerin de çözemediği çok farklı ve değişken bir anlam" vardır (aktaran Kuyucak Esen, 2002, s. 316). Bu nedenle de zamanı sinemasal olarak ifade edebilmek için klasik zaman kullanımı ve yaratımının ötesinde bir kullanım gereklidir. Kavur bu kullanımı tıpkı Tarkovski sinemasında olduğu gibi "her sahnenin kendi zaman yasalarını, kendi zamanını veya Tarkovski'nin deyişiyle kendi 'zaman hakikati'ni üreterek yapar, yani zaman bir sahnenin diğer sahnelerle mantıksal ilişkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaz; "'durumun kendi

Sonok, 1991).

iç dinamiğinden' kaynaklanan içsel zorunluluğun biçimlendirdiği organik bir bütün"ün yapısının sonucudur (Botz-Bornstein, s. 32). Bu yapı da bir yandan filme özbilinçli bir karakteri kazandırırken bir yandan da anlatının klasik uzlaşımsal yapısını ortadan kaldırır. Anlatının uzlaşım yoluyla kazandığı üsluplaştırmayı da yerinden eder. Rüyanın zamanın somutluğunu "ara alan"ı da aşarak gerçekdışı kılması filmdeki zamansal algıyı yeni bir biçimde kavramamıza yol açar. Kavur'un zamanı bu biçimde kullanmasının bir başka örneği de *Akrebin Yolculuğu* filminde görülür. "Geçmiş ve şimdiki zamanı içiçe geçmiş" (Kuyucak Esen, 2002, s. 362) bir biçimde kullanan ve geçmişi şimdiki zamanın içinde temsil eden film bunu aynı zamanda *Gizli Yüz*'de olduğu gibi rüya ve düş kavramlarıyla birleştirerek sağlar. Filmin başında saat ustası Kerem'e (Mehmet Aslantuğ) "zaman yoktur" diyen gizemli adam (Aytaç Arman) aslında filmin başında film anlatısı içerisinde zamanın merkezsiz bir biçimde konumlandırılacağını haber verir, daha sonra Esra'nın (Şahika Tekand) zaman hakkında söylediği "içinde olmadığım bir zamanda gibiyim" demesinde ve Kerem'i uykusundan uyandırınca Kerem'in "düş görüyordum, evet ama uyanınca hatırlayamıyorum, belki de defalarca gördüğüm ve unuttuğum düş" demesiyle birleştiğinde zamanla rüya arasında kurulan paralellik açıkça ortaya çıkar. Her ikisi de belirsiz ve bilinemez bir biçimde içiçe geçebilecek benzer *oluş*lardır.[12] Tıpkı Esra'nın kendisiyle Kerem'i aynı aynada görmeye çalışması gibi geçmiş ve şimdiyi aynı düzlemde temsil etme çabasındadır.

Zaman, üzerinde düşünülmeye başlandığı ilk andan bu yana her türlü alanda karmaşık ve tanımlanması zor bir konu olagelmiştir. Norbert Elias *Zaman Üzerine* adlı kitabında zamanı kavramaya yönelik tartışmanın odağında oldum olası birbirine zıt iki görüşün bulunduğunu belirtir. Elias'a göre, "birinci anlayış 'zamanın' doğal fiziksel dünyanın nesnel bir öğesi

[12] *Oluş* kavramı burada Deleuze ve Guattari'nin *Kafka: Minor Bir Edebiyat İçin* (2000) adlı kitaplarında kullandığı biçimine gönderme yapılarak; "yeniden üretim" ya da "öykünme" olarak değil, "yakalama, sahip olma" (s. 21) anlamında; ancak temsilin taşıdığı yerine geçme imasını dışarıda bırakan, aynı zamanda sürekli yeniden biçimlenmeyi, yeniden yapılanmayı ve değişimi de içeren bir biçimde kullanılmaktadır. Anlamın sabitlenmediği ve bu nedenle de bir "genellik" olmadığı, "tekil bir varoluşa sahip" olduğu vurgusuyla kullanılmıştır (Zourabichvili, s. 119). Ayrıntılı bilgi için bkz. (Deleuze, 2000, s. 15-24; Sutton & Martin-Jones, 2014, s. 65-70; Zourabichvili, 2011, s.119-123).

olduğu" görüşüdür. Elias, bu düşünceyi savunanlara göre "zaman'ın, varlık tarzı bakımından, yani ontolojik bakımdan, doğanın öteki nesnelerinden farklı" olmadığını söyler ve "diğerleriyle karşılaştırıldığında, algılanamaz olma özelliğiyle onlardan ayrılır, sadece o kadar" der (Elias, 2000, s. 16). Bunun karşısında yer alan egemen kavrayışa göre ise, zaman "olayları birlikte görme biçimiydi, bir beraber görme tarzıydı; 'zaman', insan bilincinin kendine özgülüğünde temellenen, dolayısıyla da her türlü deneyimin ön koşulu olarak deneyimlerden önce gelen şeydi" (16). Elias'a göre, "'Geçmişin', 'şimdinin' ve 'geleceğin', üç ayrı sözcük olmalarına rağmen tek bir kavram oluşturduklarını söylemek mümkündür" (s. 107).

Ömer Kavur'un hem *Gizli Yüz* hem de *Akrebin Yolculuğu* filmlerine bakıldığında; zaman, "önce" ve "sonra" olanı ya da "olacak olanı" hiyerarşik bir süreklilik içerisinde temsil etmez. Bunlardan önce olan ve "olacak olan" filmin anlatı zamanında sona atılmış, sonra olan ise filmin anlatı zamanı içerisinde başlangıca alınmıştır. Bunların temsil edilmesinde klasik anlatının hiyerarşik yapısı gözardı edilerek, bir sarmal biçiminde kurulmuştur. Bu sarmal yapının bileşenlerinden biri de Kerem ile Esra'nın hikâyesinin geçmişi ve şimdisinin, şimdiki zaman içerisine konumlandırılarak hikâyenin zamansal olarak merkezsizleştirilmesidir. Belki de Kerem'in kendisini "lanetlenmiş biriyim ben" diye tanımlaması bu sarmalın içinden çıkamamasıyla ilişkilidir. Burada Kavur'un zamanın görsel temsil meselesini de sorunlu hale getirdiğini belirtmek gerekmektedir; çünkü rüya / düş aracılığıyla "zamanın somut varoluşu"na ilişkin geleneksel temsil edilebilirlik nosyonunu da sorunlu hale getirmiştir. Bu da zamanın temsil edebilen bir şey olmaktan çıkıp, her halükarda dışına çıkılamayan içinde yaşanan bir *oluş* haline gelmesine yol açar.

Ricœur ise benzer bir biçimde Augustinus'un aporisinden yola çıkarak şöyle der: "Anımsayışa geçmiş şeylerin yazgısını, bekleyişe de gelecek şeylerin yazgısını bırakmakla anımsayış ile bekleyişi genişletilmiş ve diyalektikleştirilmiş bir şimdiki zaman içine koyabiliriz. Böyle bir şimdiki zaman da daha önce reddedilen ögelerden hiçbiri değildir artık: Ne geçmiştir, ne gelecektir, ne noktasal şimdiki zamandır, ne de şimdiki zamanın geçişidir" (Ricœur, 2007, s. 38). Ricœur, Augustinus'un üçlü bir eşdeğerliğe başvurduğunu belirtir: "Geçmişin anlatısı, anımsayıştır; şimdiye ilişkin

şimdiki zaman doğrudan görüştür, bakıştır... geleceğe ilişkin şimdiki zaman ise bekleyiştir" (Ricœur, s. 39). Kavur'un *Gizli Yüz* ve *Akrebin Yolculuğu* filmlerinde *geçmiş* bir *anımsama ve rüya* olarak, *şimdiki zaman* ise *görülen / gösterilen* olarak şimdiki zamanın içerisine yerleştirilmiş, *gelecek* ise *beklemeye* paralel bir *arayış* olarak oluşturulmuştur. Bütün bunları bir araya getiren ise Kavur'un zamanı rüyayla bitişik olarak ele almasıdır. Zaman ve rüya arasındaki bu bitişkenliğin; Kavur filmlerinde ortaya çıkan karakterlerin hikâye anlatmaya ve toplamaya ilişkin çabası, bu karakterin anlatıcı olarak anlatı içerisinde yer alması ve bakış açısının birincil kişili kullanımının belirsizleştirilmesi aracılığıyla sağlandığını söyleyebiliriz.

Kavur'un karakterlerinin zamanı algılamasının hiçbir biçimde ölçülebilir olmaması (bu ölçülebilirlik sürekli bozuk saatlerin peşindeki karakterler aracılığıyla bozulur), "içinde olunmayan", "yok" bir şey olarak kavraması, zamanın insan hayatını ve eylemlerini kapsayan bir şey olarak değil de, daha çok bu eylemler tarafından içerildiği bir *oluş* olarak var kılınmasına yol açar. Zaman içsel bir gelişim olarak dışsal ve nesnel olandan bağımsız bir farklılıktır, bu nedenle de irrasyonel bağlantılar aracılığıyla süreklilik taşıyormuş izlenimi verir. Saatler, geçmişten gelen anılar, metaforik ve metonimik kullanımlar, bekleyiş, anımsama, hayal, düş ve rüya, hikâye anlatıcıları, görmeyen şarkıcılar, yüzlerin peşinde koşan karakterler, hikâye anlatıcıları vb. gibi pek çok şey bu izlenimi ve irrasyonel bağlantıların kurulmasını sağlar. Zaman kör şarkıcıların gölde oynadıkları çan bulma oyununda olduğu gibi görülerek farkedilen bir şey değil, hissedilerek kavranacak bir şeydir. Bu nedenle de zamanın içinde ve dışında olmak tek başına bir şey ifade etmez, çünkü zaman hem içinde olduğumuz hem de dışında olduğumuz bir gelişimdir. Bu nedenle filmlerin anlatısı doğrusal değil, sarmal bir biçimde gelişir, olay örgüsünü takip etmek zamanlar arasında gidip gelmeyi ve bunları birbiriyle ilişki içerisinde anlamayı gerektirir.

Zamanın ele alınma tarzına bakıldığında onun gelişim gösteren çizgisel bir yapıdan iç içe geçmiş ve öznel olanla nesnel olanın birbirine sarmalandığı bir yapıya doğru evrildiği görülebilir. Sinema söz konusu olduğunda, klasik anlatı sineması daha çok zamanın ilk ele alınma biçimine uygun işlerken, modernist sinema zamanın daha çok ikinci biçimini kullanma eğilimindedir. Anlatı ile zaman arasındaki bu ilişki modernist sinemanın

ortaya koyduğu düşüncenin de farklı yollarla anlaşılabileceği anlamına gelir. Zamanın doğrusallığı içerisinde ve onun neden-sonuç ilişkisiyle ortaya çıktığı, hareketten kaynaklı olarak anlamın yaratılmasına katkıda bulunduğu anlayış ile zamanın artık tanımlanamaz ve bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde rasyonel bir biçimde kavranamaz olduğu noktada anlamın ortaya çıkmasına neyin yol açtığı sorusu sinema için önem kazanmaktadır. Modernist sinema; belirsizliği, anlatısının açık uçlu doğası ve olay örgüsünün nedensellik zincirinden bağımsızlaştırmış olmasıyla, zaman ve uzam arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayıp, düzenlemiştir. Bu düzenlemenin sonucunda filmi anlamak konusunda bu düzeyler arasında daha karmaşık ve bağlantılı bir düşünme biçimi ortaya koymak gerekmektedir. Filmsel düşüncenin doğasının ne olduğu ve bunun nasıl kavranabileceğine ilişkin, Giles Deleuze'ün sinema üzerine yazdığı iki kitapta (1986, 1989) söyledikleri modernist sinemayı tanımlarken çok daha kullanışlı görünmektedir. Deleuze'ün anlamın artık, çerçevenin dışında, hatta filmin dışında olduğu ve onu aşan bir nitelik taşıdığı düşüncesi, filme yüklenecek anlamın da daha soyut ve irrasyonel bağlantılar aracılığıyla kurulabileceğini ortaya koymaktadır, ki bu da Roy Armes'in çok önceleri belirttiği farklı zaman düzeylerini eş zamanlı sunma tekniğini benimseyerek filmin anlatı yapısını daha karmaşık hale getiren sinemayı modern olarak tanımlamasıyla birlikte düşünülebilir (aktaran Botz-Bornstein, 2009, s. 165).[13] *Gizli Yüz*'e bakıldığında zamanın ikinci kullanımını benimsediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak bundan daha önemlisi bu kullanımı benimserken buna başka bir ögeyi, rüyayı ekleyerek zamanın *oluş*unu daha da karmaşıklaştırmış olmasıdır.

Kavur filmlerinde zamanın gerçekdışılığında bir kırılma yaratan ve bu gerçekdışılığın dışarıda bıraktığı gerçeğin bütünüyle göz ardı edilemeyeceğini ifade eden öge ise şiddeti filmsel alana dahil etme biçimidir. Botz-Bornstein'in Tarkovski sineması için belirttiği "vahşet sineması" (2009, s. 34) ve "mizansenin absürdlüğü" (s. 35) kavramları Kavur sinemasının bazı mizansen düzenlemelerini açıklamak için yararlı olabilir. *Gizli Yüz*'de atın kasaplar tarafından kesilme sahnesi rüya zamanı belirginleştirir ve bu biçimiyle de bu zamanda bir kırılma yaratılmasına yol açar; bir nevi rüyadan

[13] Roy Armes'in Avrupa sinemasındaki anlatı biçemleri üzerinden modern sinemayı açıklamaya çalıştığı kitabı için bkz. (Armes, 1976).

uyanma ve gerçeği fark etme anıdır, her şeye rağmen filmsel dünyanın dışında akan farklı bir zamanı hatırlamamıza yol açar. Fotoğrafçının arkadan ışıklandırılmış bir perde ardında gördüğü bu sahne barındırdığı vahşetle, fotoğrafçıyı yeni bir zamana davet eder. Kasabın işini bitirdikten sonra bıçağını silerken fotoğrafçıya "hoş geldin" demesi, bu yeni rüyadışı zamanın kapılarını fotoğrafçıya açar. Bu kullanımın bir benzeri de *Anayurt Oteli*'ndeki horoz dövüşü sahnelerinde ve kedinin öldürülmesi sahnelerinde vardır, Zebercet'in olağan yaşamından çıkarak dahil olduğu bu sahneler içerdiği vahşetle gerçekdışı zamanın kuruluşunu kırılmalara uğratır. Zamanın vahşetle birlikte ele alınarak kurulduğu bir başka film ise hem *Anayurt Oteli*'nde hem de *Gizli Yüz*'deki kullanımın aksine, gerçek bir zaman kuruluşu üzerinden ilerleyen *Yatık Emine*'de görülebilir. Burada vahşet ve şiddet filmin tamamına yayılmış bir biçimde, Emine'nin açlıktan ölmesini bütünüyle gerçek zamanın –filmin diegetik zamanının– içine yerleştirerek temsil eder.

b. Ölü Zamanların Hikâyesi: Nuri Bilge Ceylan

1990'lı yıllarda sinemaya başlayan bahsedilecek bir diğer isim ise Nuri Bilge Ceylan'dır. Ceylan bu dönemde çektiği *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmleriyle film anlatısını minimal bir sinemaya uygun araçlarla kurarak, "Türk sinemasının bugüne kadarki geleneklerinden farklı bir estetik anlayışla" (Algan, 2010, s. 130) film yapmıştır. Algan, Ceylan filmlerinin en önemli çıkış noktasının "gerçekçi ve doğalcı bir bakış açısını yakalamak" olduğunu belirtir ve ilk filmlerinin "dış dünyadan edinilen görüntüleri temel alarak gerçeklikle ilgili günlük deneyimleri" perdeye aktardığını ifade eder (s. 130). "Minimalist anlatı yapısıyla, yalın oyunculuğu seçmesiyle, ses ve görüntüyü anlam yaratma sürecinde ayırmasıyla, kendine özgü bir biçem geliştirmiştir" diyen Akbulut, Ceylan sinemasının biçemsel olarak Gilles Deleuze'ün geliştirmiş olduğu zaman-imge sinemasına dahil olduğunu belirtir (2005, s. 39). Anlatısını farklı bir biçemle kuran Ömer Kavur'la Nuri Bilge Ceylan arasındaki bağlantıyı sağlayan da belki bu noktadır. Ömer Kavur'un düşsel filmlerinde, zaman kullanımı aracılığıyla oluşturduğu filmsel dünyanın yarattığı düşünce biçimi ile Nuri Bilge Ceylan'ın minimalist film dünyasının yarattığı düşünce biçimi arasındaki benzerlik, her iki yönetmen farklı biçemsel stratejilerle film yapıyor olsa-

lar bile, dikkate değerdir. Kavur gerçeği yakalamak için, görüntülerini film dünyasının "gerçeği" içerisine hapsedip, ona gerçekdışı bir biçim vererek, algısal olanın ötesinde düşsel bir gerçeklik yaratırken; Ceylan görüntülerini gerçeğin dünyası içerisine yerleştirerek gündelik olanın basitliğini, görüntüyle algılananın ötesinde oluşan düşünceyi yakalamaya yönelir. Ceylan'ın sineması basit olanı çerçevenin dışını da kullanarak algısal olanın ötesine taşır. Bu açıdan ele alındığında Kavur'un karakterleri neredeyse yaşamın içine atılmış gibiyken, Ceylan'ın karakterleri ise özellikle doğal çevresiyle kurduğu görünür olanın ötesindeki ilişkiyle yeniden oluşan karakterlerdir. Ceylan bunu, anlatısının olay örgüsünü nedensel ilişkinin hiyerarşisinden bağımsızlaştırarak, dahası kurulan nedenselliğin anlatı açısından hiçbir öneminin olmadığı bir biçimde kurar. Ceylan sinemasının bu özelliğini Aslı Daldal (2003) Kracauer'den ödünç aldığı "basit anlatı (*slight narrative*)"[14] kavramıyla açıklar. Kracauer'in tanımladığı sinemasal anlatının dört parametresi aynı zamanda bu basit anlatının da yapısını ortaya koyar. Minimalizmi tanımlanırken de sıkça başvurulan; amatör oyunculuk –yani oynadığı rolün gerçek hayatta da sahibi olan ya da çok minimal bir ifade tarzı kullanan oyunculuk; kişiler kadar çevresel unsurların da önemli olması; diyalog kullanımının en aza indirgenmiş olması ve anlatı biçiminin "bulunmuş öykü"ye (found story)[15] uygun olarak kurulması gibi özellikler

[14] Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filmiyle başlayan bu anlatı biçimi, Jean Vigo, Satyajit Ray, Yasujiro Ozu ve günümüzde Abbas Kiarostami ve Jaffar Panahi gibi yönetmenlerin filmleriyle sürmektedir. Basit anlatı filmleri fotoğrafik olanla iç içe ve öykünün hayatın içinden gelmesine önem veren filmlerdir. Konusunu çoğunlukla "gündelik yaşantı"nın oluşturduğu basit anlatı filmleri "hayat olduğu gibi vermek" amacını taşır ve bunu yaparken de mümkün olduğunca az müdahaleyi öngörür. "Basit anlatı" sade, yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçebileceğimiz olaylar çevresinde gelişen öyküleme kalıplarını kullanır. Bu kalıbı kullanan sinemanın "sanat" olarak ifade ettiği şey ise, Kracauer'in düşüncesine bağlı olarak "varolan yaşamdaki ahengi, şiirselliği yakalayabilmesi ve aktarmasında" yatar. Bu filmlerde hayat devam eden bir süreç olarak kavrandığı için klasik anlatının giriş-gelişme-sonuç mantığı ve doğal olarak da neden-sonuç ilişkisi bulunmaz ya da olabildiğince zayıflamış bir biçimde anlatının ileriye taşınması konusundaki katkısının önemsiz bir noktaya çekildiği bir biçimde bulunur (Daldal, 2003, s. 263). "Basit anlatı" kavramı için ayrıca bkz. (Kracauer, 2014, s. 449-469; Akbulut, 2005, s. 36-37).

[15] Daldal, Kracauer'den alıntılayarak "bulunmuş öykü"yü şöyle ifade eder: "Varo-

Ceylan sinemasında da karşılığı olan özelliklerdir. Asuman Suner de benzer bir biçimde Ceylan sinemasındaki imge kullanımını, Shohini Chaudhuri ve Howard Finn'in[16] Deleuze'ün çalışmalarından yola çıkarak İranlı sinemacıların filmlerinde ortaya çıkan "belirsiz, muğlak imgeleri" açıklamak için ileri sürdükleri "açık imge" kavramıyla açıklar (2006, s. 120). Suner, Chaudhuri ve Finn'in "açık imge" adını verdikleri bu imgelerin, "sıradışı durumları değil, gündelik hayata ait basit ayrıntıları" gösterdiğini, "bellekteki sanal imgeleri harekete geçirerek, kendi üstüne kapanmayan, sonuca ulaşmayan, ucu açık bir imge tipi" yarattığını belirttiklerini ifade eder (s. 124). Suner, Ceylan sinemasındaki "açık imge"lerin "popüler nostalji filmleri"nde –ve klasik anlatı yapısına sahip bütün filmlerde– olduğu gibi, nedensellik zinciri içinde belli bir işlevi yerine getirerek, belli bir anlamı üretmek için "eklemlenmediğini", "imgenin kendini kolayca açık eden", neden-sonuç ilişkisini kendisinden önceki ve sonraki "imgelerle bağlantılandırarak çözümlenebilen" bir anlam yaratmadığını belirtir. Buna karşın, Ceylan sinemasında "imge içindeki nesneler ve ortam, anlatıda işlevsel bir rol üstlenmeden", "özerk" bir yapı kazanmıştır. "Muğlak", "tanınmaz", "istikrarsız" bir yanı olan "açık imge", "nereye bağlanacağı, ne anlama geldiği belirsiz bir biçimde, kendinden önce ve sonra gelen imgelerle net biçimde ilişkilendirilmeden asılı kalır anlatının içinde." Bir anlamın içinde sabitlenemeyen imge, "farklı çağrışımlara, bellek süreçlerine açılır" (s. 105). Suner, Ceylan filmlerinde "açık imge"yi tanımlayan unsurların başında filmlerdeki "durağanlığın" geldiğini belirtir. Bu durağanlığın bir boyutunu, anlatı yapısının neden sonuç ilişkisinden özerkleşmesi, serim-düğüm-çözüm kalıbının ortadan kalkması anlamında "film öykülerinin dramatik ge-

lan fiziksel gerçeklik içerisinde belirlenebilecek her çeşit öyküyü kapsar. Bir ırmağın ya da gölün yüzeyini yeterince uzun bir zaman incelerseniz, suyun üzerinde rüzgar ya da akıntı yüzünden oluşan küçük halkalar fark edersiniz. "Bulunmuş öyküler" de aynen böyle ortaya çıkar. Kurgulanmaktan çok, "keşfedilen" bu öykücükler, sinema ve belgeseli birbirine yaklaştırır." Kracauer'e göre, "bulunmuş öykü" geleneği içerisinde çekilen filmler, kurmaca ögelere verdikleri ağırlık bakımından "episodik", yani birbirinden görece olarak bağımsız kısa hikayeciklerden oluşan filmler (örneğin Rossellini'nin *Paisan*, Fellini'nin *Tatlı Hayat* filmleri...) ve hayattan alınma çok basit bir genel öykü çerçevesinde kurgulanan "basit anlatı" (slight narrative) filmleri olarak ikiye ayrılır (Daldal, s. 262-263).

[16] Bkz. (Chaudhuri & Finn (2016).

rilimden yoksun olması" oluştururken; ikinci boyutunu "uzun çekimlerin", "sabit kamera" kullanımının ve "ses" ögelerinin oluşturduğu yapıyla ortaya çıkan filmlerin "görsel yapısı" oluşturur (s. 125). Suner'e göre Ceylan sinemasında üç "açık imge" tipi bulunmaktadır: Anlatı içerisinde işlevsel bir rol üstlenmeyen, nedensel mantığın dışında, özerk bir biçimde işleyen (s. 127), "yakın plan insan yüzü ve bedeni imgeleri"; yine anlatı içerisinde neden-sonuç ilişkisi kurmak anlamında işlevini yitirmiş "doğa ve çevre imgeleri" ve "anlatıya dramatik gerilim kazandıran, karakterlere ilişkin gizil bir hakikatin ortaya çıktığı bir düzlem olarak kullanılmayan" (s. 133) "düş imgeleri" (s. 126).

Ceylan sinemasının modernist yanı belki de imgelerini kurarken nedensel ilişkiyi zayıflatmış olması ve bu imgeleri görsel düzenin estetik bir parçası olarak, ifade unsurlarını olabildiğince azaltmaya yarayan ve filmsel dünyayı dramatik gerilimin yarattığı bir inşa olmaktan öteye taşıyarak, anlatının ilerlemesine yarayan bağlantıları gündelik hayatın "ölü" anları üzerine kurarak, etkili bir sinemasal dil yakalamış olmasıdır. Gündelik hayatın bu birbiriyle bağlantısız gibi görünen "an"ları anlamın başka bir düzeyde, zihinsel süreçlerin bütünleştirdiği anlamsal *oluş* içerisinde kurulmasına yol açar. Ceylan sinemasında ölü zamanların kullanımı da bu sürecin oluşmasına yol açan önemli etkenlerden biridir; tematik düzeyde anlamın oluşturulmasında sürekli bir "sıkıntı", çıkışsızlık ve kapatılmışlık hissi yaratan ölü zamanlar biçemsel düzeyde Suner'in belirttiği "açık imge"nin yerine getirdiği işlevleri üstlenir. Ceylan sineması söz konusu olduğunda bu anları sadece ölü zaman olarak adlandırmak bu anların filme olan katkısını görmezden gelmeye, filmin anlamsal dünyasının bu anları ifade eden imgelerin toplamının yarattığı *kapsayıcı bütünlük* aracılığıyla tamlığa eriştiği ve dolayısıyla filmsel dünyanın en önemli parçalarından biri olduğunu belirsizleştirme riskini de beraberinde getirir. Filmlerin imgesel yapısının önemli yanlarından biri, bu ölü zamanların gerçeğin olduğu gibi aktarılmasına yol açmasıdır; ancak ölü zamanların başka bir biçimi olarak "düş" ve oyun sahneleri gerçekle onun aktarılması arasındaki ilişkinin sınırını belirsizleştirerek, filmin diegetik dünyasının, gerçek hayatta da öyle olduğu hissini pekiştiren bir yapıya sahiptir. Ceylan filmlerinin gerçekliğe yakınlığı ve kendini sahici kılmasının en önemli nedenlerinden biri ölü

zamanların yarattığı tematik ve biçemsel üslubun yaşamın "müphemliğine, istikrarsızlığına, kural tanımazlığına" (Suner, 2006, s. 139) anlatı içerisinde tanıdığı imkandır. Klasik sinemada ölü zamanlar genellikle aksiyonu önceleyen ve onu izleyen "hareket-imge"nin yarattığı diegetik zamanın bir bileşeni olarak ortaya çıkarken, modernist sinemada hiçbir şeyin olmadığı, dahası anlatının akışına katkı sağlayacak nedensel bir ilişkinin kurulmadığı eylemlerin oluşturduğu anları kapsar. Modern sinemanın minimalist anlatıyı temel alan biçiminin bütünüyle bir "ölü zaman" biçimine büründüğünü söylemek bile mümkündür. Ceylan sineması özelinde düşünüldüğünde neredeyse filmin tamamı "ölü zaman" olarak görülebilecek bir yapıya sahiptir. Bu da zamanın bütünüyle anlatıdan bağımsız, özerk bir yapı kazanmasına, anlatıyı zaman ve uzam aracılığıyla işleyen bir inşa olmaktan çıkarıp, zamanın ve uzamın anlatı aracılığıyla işlediği bir yapıya büründürür. Zamanı inşa eden öykü ve onun gelişimi değildir burada. Öykünün ve anlatının gelişimi ve tamamlanması anlatının içinde yer almayan, ona dışsalmış gibi duran bir zaman aracılığıyla sağlanır. Zamanın anlatıdan bağımsızlaşarak kazandığı bu özerklik onu anlamak konusunda da izleyiciyi gerçekliğe bağlayan zihinsel bir sürece zorlar; zaman ancak gerçekle kurulacak bir mütekabiliyet ilişkisi içerisinde anlaşılabilir, ki burada nesnel tanımlanabilir ve anlaşılabilir, somut bir zamandan çok, deneyimlerimizin biçimlendirdiği *oluş* halindeki bir zaman etkindir. Filmin zamanının gerçekliğiyle, gerçek yaşamın zamanı izleyicinin zihninde bir ve aynı olma hissi yarattığı ölçüde bir gelişim ortaya çıkar. Ceylan sinemasının modernist gücü, sanatsal olanla gerçeği ifade ederken sanatın soyut ilkelerini daha da özerkleştirmek yerine, bu ilkeleri gerçekle, yeni bir biçimde bağlamasında yatar. Bunu Ceylan'ın karakterlerine odaklanmasında bile görmek mümkündür. Ceylan bir yandan eylemi bastırırken, bir yandan da karakterlerinin bastırılan bu eylemin karşısında aktif bir eyleyen gibi görünmesine de engel olur ve bunu karakterlerini, eyleme geçme yönünde uzlaşımsal beklentinin oluşmaya başladığı anlarda onları ölü zamanlara hapsederek yapar. Bunu yaparken kullandığı iki araç düş ve oyundur. Ceylan filmlerindeki oyun ve düş sahnelerini karakterlerin eylem yönelimli hale gelmesini engelleyen biçimsel bir strateji olarak da düşünmek mümkündür. Karakterlerde ölü zamanlar içerisinde aktiflik duygusu yaratan ve izleyiciye de bu duyguyu geçiren bu

strateji Ceylan filmlerinin "açık imge"sine, "basit anlatı"sına karakterini veren şeydir. Bu yapıyı Ceylan sinemasının kendini yansıtan karakteriyle birlikte düşünmekte yarar vardır. Ceylan'ın üçlemesini oluşturan *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmlerine bakıldığında, bu filmleri tek bir öykünün başlangıcı, ortası ve sonu olarak görmek mümkündür. Sıkıcı ve tekdüze olduğuna inandığı kasabadan kurtulmak isteyen *Kasaba*'nın Saffet'ini eksen alarak gelişen öykü çizgisi, *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in ona iş teklif etmesiyle ve İstanbul'da iş bulabileceğini ima etmesiyle Saffet'in bu isteğini umuda dönüştürür. Her ne kadar Muzaffer'in bu teklifi filmin sonunda bir hayal kırıklığına dönüşme potansiyeli doğurmuş olsa da, Saffet *Uzak*'ta Yusuf olarak sinemacı Muzaffer'in yerine fotoğrafçı Mahmut'a misafir olur. *Kasaba*'nın çıkışsızlığa mahkum Saffet'i, *Mayıs Sıkıntısı*'nda bir umuda sahip olur, bu umut ona eyleme geçme ve bir amacın peşinde hareket etme potansiyeli verir. Bu potansiyel, Ceylan'ın ölü zamanlar etrafında *genişleyen* anlatısına bir eylem yönü de belirler. Bu eylemin yönü, Saffet'in Yusuf'a dönüşme sürecini, üçlemenin son filmi olan *Uzak*'ta tamamlayarak son bulur. Yusuf, Muzaffer/Mahmut'un gönülsüz vaadi ile geldiği İstanbul'da başka türlü bir kasabayla karşılaşır ve *Kasaba*'nın doğurduğu umudu da yitirerek anlatının müphemliğine sığınır ve "öylesine-herhangi-bir mekân"a doğru gözden silinir. Saffet/Yusuf'un düşü belirsizlik içerisinde, ardından gemici cigarası içilen bir boşluğa bırakılır. Ceylan'ın *Kasaba*, onun devamı olarak nitelenebilecek *Mayıs Sıkıntısı* ve bu filmi izleyen *Uzak* filmine bakıldığında, *Mayıs Sıkıntısı*'nın *Kasaba* filminin çekim sürecini ele alan yapısı bile bu süreçteki eylem odaklı anlara değil de ölü zamanlara yoğunlaşmış gibidir. Film çekim sürecine ilişkin sahneler bile barındırdığı eylem nedeniyle değil, eylemi kesintiye uğratan müdahalelerle görünür kılınır (Muzaffer'in film çekim sürecine müdahaleleri, babanın yaptığı hatalar, etrafta olup bitenlerin Muzaffer'i tedirgin etmesi vb.). Film çekim sürecinde Muzaffer'in memnuniyetsizliğinin baskın eylem olması bunun en iyi kanıtıdır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda *Kasaba*'ya yapılan göndermeler ve iki anlatı arasında "geçişkenlik" sağlayan bu "metinlerarasılık", Ceylan'ın söyleşilerinde dile getirdiği otobiyografik bakışla da birleştiğinde "gerçek ve kurmaca arasındaki sınırın bulanıklaşması"na yol açar, buna ek olarak aynı oyuncular tarafından canlandırılan ve birbirinin

devamı olan karakterlerin zaman zaman farklı isimlerle karşımıza çıkması da bu "metinlerarası" durumu ortaya koyarak filmin kendini yansıtan yönünü açığa çıkarır (Suner, 2006, s. 162).

Ceylan imgelerini gündelik bir gerçekliğin içerisinde kurduğu *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak*'ta neredeyse doğalcı denebilecek bir *minimalizme* yakın durmuş, *yavaş sinema* (*slow film*) (Jaffe, 2014, s. 67-87) ve *contemplative*[17] sinemanın özelliklerini de taşıyan bu filmlerinden sonra *Üç Maymun*'la başka bir noktaya ilerlemiş, daha sonraki filmlerinde ise öykülerini filmin eylemsiz aksiyonunun merkezi haline getirerek, öyküye sahip ancak öykünün filmin anlamını belirlemek konusunda işlevsel bir yan taşımadığı yeni bir anlatı kurmayı başarmıştır. İlk filmlerinin bir gezinti halinin sonucu olarak ortaya çıkan öykülerinin aksine *Üç Maymun*'la başlayan dönemde öykü, daha belirgin hale gelerek karakterlerinin içerisinde hareket ettikleri bir yapıya bürünür. *Üç Maymun*'un kronolojik öyküsü ve belirgin olay örgüsü Ceylan sinemasındaki değişimin de ögelerinden biridir. Daha sonraki filmi *Bir Zamanlar Anadolu*'da olay örgüsünün daha da belirginleşmesi Ceylan'ın sinemasının her iki dönemdeki farklı yapısını da ortaya koyar. Ceylan *olay örgüsünün geriye itildiği birinci dönemi*nden, *olay örgüsünün öne çıktığı ikinci dönemi*ne geçişte ise arada *İklimler* yer alır. *İklimler*'in bir neden-sonuç ilişkisine sahip ancak karakterlerin gezinme hallerinin olay örgüsünü gizlediği yapısı bu iki dönem arasında bir geçiş anlatısı gibidir. *Contemplative*[18] sinemanın örneği olarak gösterilen bu filmlerde; olay örgüsü belirli ölçülerde geri plana itilmiş, görsel düzeyle sözel düzey arasındaki ilişki görsel olan lehine değişmiş, bu baskınlıkta eksiltili anlatım, bir yandan olay örgüsünün etkisini azaltırken, bir yandan da anlatıma yeni olanaklar kazandırmıştır. Bu yapı içerisinde anlatı dramatik unsurlardan, onu dram haline getiren özelliklerinden arınarak geri planda kalmış, filmin başlangıcı ve sonu belirsizleşmiştir. Açık uçluluğun baskın anlatısal son halini alması, anlatısal kapalılığın kırılmış olması, anlatıda geriye dönüş, ileriye sıçrayış gibi anlatı manevralarına başvurulmaması, anlatının katmanlı bir biçimde kurulmaması, anlatının yönünün belirgin bir ilerleyişten yoksun olması nede-

[17] *Üç Maymun* filminin *contemplative sinema* bağlamında değerlendirilmesi için bkz. (Yıldız, 2008).

[18] *Contemplative* sinemanın özellikleri için bkz. (Tuttle, 2015).

niyle *yaygın anlatı* olarak adlandıracağım bir biçimde ortaya çıkan gelişim, kahramanın karşısında bir rakibin yokluğu ve bunun sonucunda da dışsal bir gücün hakimiyetini hissetmeyen karakterin bir boşluktaymış gibi doğanın içerisinde gezinmesi, Türkiye sinemasındaki bu yeni anlatı biçiminin özellikleri olarak ortaya çıktı. Bunların dışında hem filmin ritmi hem de karakter eylemleri söz konusu olduğunda bir yavaşlığın hâkim olması, durağan ve uzun çekimlerin, karakterlerin amaçsız gezinmelerinin, zamanda gerilimin olmamasının ve bunun bir hadisesizliğe yol açmasının yarattığı bir zaman kullanımıyla tarif edilebilecek, zamanın anlatısal olarak bloke edildiği, paranteze alındığı kullanım ve karakterler söz konusu olduğunda; insani ilişkilerdeki zayıflık ve bağlantısızlık, yalnızlık, bir eyleme ya da aksiyona yol açmayan düşünme hali, melankoli, doğayla ilişkilendirilmiş varoluş biçimi, toplumsal olanla mesafeli soğuk figürler, içerisinde yer aldıkları bu hallerini perçinleyen boş çerçeveler bu sinemanın özellikleri olarak öne çıkar.

Ceylan sinemasının iki dönemi arasındaki farklılıklardan bir diğeri de modernist sinemanın temel bileşenlerinden; temsille toplumsal arasındaki ilişkinin dolayımını bir kat daha arttırarak, bunu bilinçaltı ilişkilerin bağlamı içerisinde biçimlenmiş bir sürecin sonucu olarak filmin dünyasına dahil etme çabasının, burada yok olmaya yüz tutmasıdır. Ceylan'ın *olay örgüsünün geriye itildiği birinci dönemi*ndeki filmlerde karakterlerin etkilendiği derin psikolojik öğelere rastlamak mümkün değilken (*Uzak*'ta Mahmut'un sevgilisinin çocuğunu kaybettiğini öğrenmesinde olduğu gibi), *olay örgüsünün öne çıktığı ikinci dönemi*nde (*Üç Maymun*'daki ailenin küçük yaşta ölmüş olan çocuğunun yarattığı psikolojik etki gibi), psikolojik etkinin anlatı içerisinde yönlendirici bir öge olarak yer aldığını söyleyebiliriz. İlk dönemde sadece kadın karakterler söz konusu olduğunda belirli bir psikolojik etki ve bunun dışavurumunu görmek olasıdır (*İklimler*'de Bahar'ın tepkileri gibi). Erkek karakterler söz konusu olduğunda ise bu durum görülmez; acı, ölüm, yalnızlık, terkedilme, ihanet gibi şeyler karşısında tepkisiz kalacak ve bunu psikolojik bir soruna dönüştürmeyecek kadar yaşadıklarıyla bağları kopuk gibidir. Suçluluk duygusundan muaf karakterler olarak, toplumsaldan azade bir halde, kendi bencillikleriyle *tekil* bir toplumsallık yaratma peşindeymiş gibidirler. Bu filmlerde karakterin anne ve babaları söz konusu olduğunda bir sıcaklık ve duygusal ifade görülür-

ken, karakter evli ise eş ve çocuktan ibaret olan çekirdek aile çok olumlu bir yapıya sahip değildir. *İklimler*'de İsa, çocuk yapmasını söyleyen annesine çocukları sevmediğin söyler. Karısıyla üstesinden gelemediği ikiyüzlülüğünün bir sonucu olarak problemleri vardır. Arkadaşlarına misafirliğe gittiklerinde, –dördüncü bir karaktere bile tahammül edemeyen– kahve yapmaya giden ve hiç gelmeyen kadın karakter düşünüldüğünde topluluk olarak bir araya gelindiğinde de genellikle problemler çıkması ve topluluk olarak resmedilmenin, uyumsuzlukla birleşik olarak ele alınması bu sinemanın toplumsala ilişkin bakışının da ifadesidir. Burada toplumsal ve politik olanın çoğunlukla filmin eylemsiz aksiyonunun arka planında ve görünmez bir biçimde film metnine içkin olması belirleyici ögedir. Toplumsal ve politik olanın eylemsizliği nedeniyle, belirsiz ve soyut dışavurumu bu filmlerin temel karakteristiği olarak ortaya çıkar. Bu soyutlama hali hem bu ögelerin anlatının aksiyonunda merkezi bir yer işgal etmemeleri nedeniyle hem de anlatının görsel düzeninde de görünür bir biçimde temsil edilmemeleriyle anlamın üretilmesi ve alımlanmasında görünür olanın ötesinde bir süreci varsayar ve devreye sokar. Bu sürecin diğer bir parçası da karakterin eylem çizgisi belirsiz bir aksiyon içerisinde gezinip durmasıdır. Ceylan'ın ilk filmleri *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda karakterlerin eylem çizgilerinin belirsiz kalması ve gezinip durmaları, bu halin onların düşünce ve duygularına ilişkin hiçbir enformasyonu iletmemesi, içinde bulundukları zamanı izleyici için bile belirsizleştiren bir vurguya sahiptir. Zamanın bu belirsiz kullanımı başka bir zamanın öncesi ve sonrasıyla ilişki kurmamasını ima dahi etmemesi onu bir yandan şimdiki zaman içinde konumlanmasına bir yandan da zamandan azade bir biçimde hareket etmesine yol açar, bu da karakterlerin temsilinin çoğu zaman boş görüntülerle desteklenmesini ya da karakterin zaten boş bir çerçevenin herhangi bir yerine öylesine konumlandırmasını getirir. Karakterin gezinen haline eşlik eden bu boş çerçeveler anlamın herhangi bir aksiyon üzerine temellenerek değil, bu bileşik boş görüntülerin yarattığı zaman duygusu üzerinden anlaşılmasına yol açar. Zaman duygusu ise çekimlerin uzunluğu, ölü zamanların yoğunluğu –ki bu filmlerin aslında ölü zamanların bir bileşimi olduğunu söylemek de gerek– ve eylemin bir zaman bağından ve doğal olarak da neden-sonuç ilişkisi ve bir kronolojiden yoksun olmasıyla ilişkilidir. Film, eylemin kendi-

sinden öncekinin bir sonucu, kendisinden sonrakinin ise bir nedeni olarak işlemediği bir kronoloji içerisinde neden-sonuç zincirini gereksizleştirerek ilerler. Nuri Bilge Ceylan'ın sonraki filmlerinde ise bu yapı filmin merkezi bir öykü edinmesiyle belirli oranlarda değişmiştir. Örneğin *Uzak*'ta Mahmut'un (belirli ölçülerde gizli bir sınıfsallık içeren ve geçmişini hatırlatan) rahatsızlığını harekete geçiren Yusuf'un gelmesidir. Bu da filmin öyküsünün eylem çizgisinin yönünü belirler. Hikaye belirsiz bir biçimde bile olsa Yusuf'un iş bulup kalacağı mı yoksa gideceği mi üzerine kuruludur. Filmin bütün anlam dünyası da buradaki rahatsızlık ve sıkıntı üzerine inşa edilmiştir. Bir yandan istenmeyen, ama toplumsal olarak da Mahmut'un kendisine yakıştıramadığı konuğundan rahatsız olma hali, diğer yandan da kendisine sığınmış birine destek olma hali arasında kalarak eylemsizleşir. Ancak Mahmut, bu eylemsiz haliyle Yusuf'u harekete geçiren bir öykü çizgisi inşa eder. *İklimler*'de Kaş'taki tatille İstanbul'a dönüş arasında kalan eylem zinciri, *Üç Maymun'da* araba kazasının başlattığı olaylar zinciri vardır, *Bir Zamanlar Anadolu*'da bir cinayetin başlattığı eylem çizgisi yer alır ve *Kış Uykusu*'nda kiralık evle ilgili öykü çizgisi (her ne kadar filmin ana öykü çizgisi olmasa da, öykü varmış hissi verdiği için), filmin daha önceki Ceylan anlatılarından farklılaşmasına yol açar, bunun nedeni olarak da öykünün anlatıya belirsiz bir biçimde bile olsa dahil olmasını gösterebiliriz. Bu anlamıyla da bu filmlerde imge kullanımı öykünün gelişiminin bir parçası olarak kurulurken, *Kasaba*'daki imge kullanımından farklılaşır.



Abluka (Emin Alper, 2015) Berkay Ateş

SONUÇ: SÜREKLİ OLANIN FARKLILIĞI

Sanat sineması tartışmaları uzun zaman anaakım sinema ile sanatsal eğilimi ve gerçeği ortaya koyma stratejileri bakımından anaakım sinemadan farklılık gösteren film yapma biçimleri arasında varsayılan bir ayrımdan yola çıkılarak sürdürülmüştür. Bu tartışmaların ana eksenini sinemada "sanat olanın ne olduğu" sorusu oluştururken, "gerçek olanın" ortaya konma ve bunun izleyiciye sunulma biçimleri tartışmaların temel bileşenleri olarak öne çıkmıştır. Türkiye sinemasında sanat sineması tartışması genel itibariyle kuramsal ve tutarlı bir tartışma çerçevesi oluşturmamış, daha çok bu sinemanın olumsuzluğu ön kabulüyle, verili bir başlangıç noktasından hareketle ifade edilmiştir. Bu tartışmalar her ne kadar tutarlı bir kavramsal çerçeve içerisinde sürdürülmemiş olsa da sinema alanına ilişkin sorunların dile getirilmesi esnasında bu sinemaya ilişkin söylenenler Türkiye'de sanat sinemasının gelişimi için bir çıkış noktası olarak alınabilir. Sinemanın Türkiye'de ilk kurumsallaşma çabalarının 1920'lerde başladığı ve bu dönemin, tek bir yönetmenin film üretim pratiğindeki etkinliğiyle 1940'lı yıllara kadar sürdüğü düşünülürse, sinemanın, kendini inşa sürecinin çoğul bir pratikten ziyade tekil bir pratik tarafından biçimlendiği görülebilir. Bu dönemde sanat olarak kabulünün henüz tam olarak gerçekleşmediği ve tiyatro karşısında şüpheyle bakılan bir alan olarak sinemanın sanatsal niteliği, yerli filmlerin yabancı filmler karşısındaki konumu tartışılır olmuş, film alanının yabancı film dağıtım ve gösterimi tarafından belirlenmiş olması, bu tartışmanın bu eksen üzerinden yürütülmesi sonucunu doğurmuştur. 40'lı yıllarda film sayılarının artmasıyla, yeni aktörlerin (yönetmen, oyuncu, teknik ekip, yapımcı vb.) sinema alanına girmesiyle, daha önce sinema alanının ve aktörlerinin gündeminde olmayan pek çok konu bu dönemde gündeme gelmiş, sorun haline gelen pek çok şey alanın da karakterini belirleyen özellikler olarak sinemanın tanımlanmasında yer etmiştir. 40'lı yıllarda sinema öncelikle eğlence yönü dikkate alınarak, daha sonra ise "halk terbiyesi" fikriyle birleşerek siyasal iktidarın lehine nasıl kullanılacağı üzerinde durulmuş ve bunun uzantısı olarak da anti-komünizm endişesi üzerinden tartışılmıştır (Cantek, 2008, s. 115-116). Vergi konusunun yoğun olarak

tartışıldığı 40'lar Varlık Vergisi'nin sinemacılara getirdiği zorunluluklar nedeniyle sinemanın ekonomik temelinin "millileştirilmesi" girişiminin de ayaklarından biri olmuştur. Buna yabancı filmlere "Türk filmi edası" vermek için yerli film sahneleri eklenerek yaratılan "melez" film yaratma (Gürata, 2000, s. 177), "Türkleştirme", "yerlileştirme" (Arslan, 2011, s. 44-50, 80-96) süreci de eklendiğinde ve bu uygulama dublaj uygulamasıyla birleştiğinde bu millileştirme girişiminin ikinci ayağı olan kültürel ayağı da tamamlanmıştır. Ortaya çıkan bu yeni zihniyet değişimiyle birlikte Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (YFYC) (1946) gibi kuruluşların yerli filmciliğin gelişimini "milli bir dava olarak" ele alıp, ekonomik temelini sağlama alma girişimleri, aynı zamanda üslup ve dil anlamında, "milli sinema", "bize has" bir sinema kurma çabasını da beraberinde getirmiş, ulusal bir sinema inşasının "kendi diline sahip özgün" bir sinema yaratma çabasıyla birlikte gelişmesi, bu düşüncenin "yerellik" ve "homojenlik" kavramları etrafında gelişmesine yol açmıştır. Bunlar sonraki yıllarda bir sanat sineması düşüncesinin oluşturulmasına da kaynaklık edecek kavramlar olarak, ulusal özellikleri baskın bir "sinema dili" yaratma çabasıyla, "yerli bir konuyu", "yerli bir üslupla ve dille" anlatan filmler üretme pratiği Türkiye sinemasında yenilik ve farklılık arayışlarını da harekete geçiren bir düşünce olmuştur. Bu ikiliğin bir yanıyla "yerli" (çoğunlukla Batılı olmayan bir içerik olarak) diğer yanıyla da "yeni" (Batılı anlamda gelişkin bir sinema tekniği ve dili) üslup arayan bir paradoksla gelişmesi sinemanın modernizminin her zaman "yerel", "mahalli" olanı (Tansuğ, 1966, s. 33) "anlatmak" ve "göstermek" için bulunması gereken bir "üslup" sorunu olarak algılanmasına yol açmıştır. Ancak bu üslup sorununun ayrılmaz parçası ve onu önceleyen koşulu ise, bu üslupla ifade edilecek içeriğin her zaman "milli", "ulusal" ve "bize has" bir nitelik taşıması gerektiğidir. Bu da hem üslup hem de içerik olarak tamamen "yerli" bir sinema biçeminin her zaman gündemde kalmasına yol açmış, film bunlara ulaştığı ölçüde yetkin olarak kabul görmüştür; ancak bu üslubun ve içeriğin nasıl olacağı konusu üzerinde uzlaşmaya varılamamıştır.

Bu gerilimin bir diğer boyutu ise üslup ve içerik sorununun gündeme geldiği her çerçevede ortaya çıkan Doğu-Batı karşıtlığı temasıdır. Bu karşıtlık temelinde tanımlamalarında doğuyu temel alanlar, üslup ve içerik

arasında bölünmez bir mütekabiliyet olması gerektiğini varsaymış, biçemsel üslubu biçimlendiren / ona değer katan şeyin içerik olduğunda ısrar etmişlerdir; ancak sinema varsayılan bu mütekabiliyetle yeniden tanımlanmaya çalışıldığı her zaman için üslupla içerik arasındaki "yarıkları" da su yüzüne çıkarmıştır. Modernist bir sinemaya evrilme sürecinde Türkiye sinemasının "modernist bütünlüğe" erişme yanılsaması da bu bölünmüş yapı içerisinde gizli olarak varsayılmıştır. Bu yıllarda sinema ele aldığı konuya olabildiğince nesnel bir konumdan (ki burada nesnellik; bilinçli bir anlatım stratejisi ve kameranın konusuna yaklaşırken, onu tarafsız bir biçimde anlatma çabasının bir sonucu olarak tercih edilen bir anlatım stratejisi olmaktan uzaktır) yaklaşarak film yapma pratiğini biçimlendirmiş, öznelliği olabildiğince geride tutmaya çalışmıştır. Kameranın doğasından kaynaklı öznelliğin dışında, bilinçli olarak anlatının öznellik barındırması ve buna ilişkin araçların kullanılması 50'li yıllarda bir iki örnekle görünür olmuş, bunun yerleşmesi ise ancak 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir. Sinema 60'lı yıllarda anlatının öznellik barındıran biçimlerinin sinemaya dahil olmasıyla modernist olma yolunda da önemli bir evreye geçmiştir. Bu dönemde, anlam, yok edildiği sinemasal bir tarzla önceden inşa edilmiş verili bir süreç olarak değil, bir bakış açısı üreterek, baktığına kendi öznelliğini de katarak, anlamı yaratmaya çalışan bir biçim almış, öznellik vurgusu film alanında görünür hale gelmiştir. Bu zaman diliminde sanat sineması ve sinemanın modernizmi konusunda yürütülen ilk tartışma olarak, *Kamelyalı Kadın* ve *Yalnızlar Rıhtımı* filmleri üzerine yürütülen tartışmalarda, hem bu öznelliğin izlerini hem de sanat filminin nasıl anlaşıldığını, filmsel dünyanın yönetmenin kendi bakış açısından temsil ettiği bir dünya olarak özerklik kazanmaya doğru geçirdiği değişimi (özellikle *Kamelyalı Kadın* tartışmalarında) görmek olanaklıdır. Yeşilçam sinemasının da anlatı özellikleri itibariyle kurumsallaşmaya başladığı yıllar olan 50'ler ulusal sinemanın popüler anlatı sinemasının kurumsallaşması olarak Türkiye sinemasının önemli bir evresi olmuştur. Bu dönemdeki "taklit" ve "özenti" tartışmaları ekseninde gelişen, sinemaya yerli bir "öz" arama çabası geleneksel kültürel sanatsal pratiklere dönülmesini getirmiş, bu da sonraki yıllarda gelişecek Halk Sineması, Ulusal Sinema, Milli Sinema gibi konuları etkilemiştir. Bu dönemde sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda ortaya çıkan ilk farklılık

söylemi sinema kulüplerinin gelişimiyle ilişkili olmuş, var olan sinemanın dışında "farklı bir sinema" arayışının su yüzüne çıktığı bu dönem, bu farklılığı sinema kulüpleri üzerinden kurma çabasına girmiştir. Bu kurumsallık içerisinde, popüler sinema ile karşıtlık içerisinde ele alınan "sanat filmi" kavramına, onu izleme potansiyeline sahip "gerçek" bir izleyici de eklenmiştir. İzleyiciye atfedilen bu özellik sinemanın öznelliğini de ön plana çıkarmak isteyen yeni bir sinema düşüncesine duyulan isteğin bir tezahürü olarak görülebilir. Sinema kulüplerinin yanı sıra düzenlenmeye başlanan film festivalleri, kurulan meslek kuruluşları, sinema yazılarının yoğunlaşmaya başladığı gazete ve dergiler, sanat sineması olgusunun yerleşmesinde önemli bir rol üstlenmiştir.

Sanat sineması tartışmalarının açıkça ortaya çıkması ise 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir.[1] Bu dönemde "yönetmen filmleri"nden bahsedil-

[1] Murat Akser "Türkiye'de Bağımsız Sinema Akımları Her Daim Bağımlı" (2012) adlı yazısında Türkiye'de bağımsız akımların 1960'lı yıllarda ortaya çıktığını belirtir. Akser'e göre bu akımlar her on yılda bir "yeni, genç, farklı" olduğu iddiasıyla ortaya çıkan, geniş bir seyirci kitlesine hitap etmeyen, estetik denemelere girişen, Avrupa sanat sinemasından etkilenmiş, şehirli, eğitimli, elit sanatçılarca üretilmiş akımlar olmuştur (s. 36). Akser, genç film yönetmenlerinin kişisel, siyasal ve estetik çabalarının 1960'lara kadar dikkat çekmediğini, bu tarihten sonra ortaya çıkan bağımsız sinemacıların önünde ise iki engel olduğunu vurgular. Bu engellerin ilki, Yeşilçam film endüstrisinin bağımsız çabaları dışlaması, ikincisi ise toplumsal içerikli filmlerin sansür tarafından engellenmesidir. Bağımsız Türk sinemasında "Avrupai bir estetik rejimin" takip edilmesinin bir gelenek oluşturduğunu belirten Akser, bunun da, biri "Hollywood karşıtlığı" ikincisi ise "entelektüel bireyci yabancılaşma" olmak üzere iki kaynağı olduğunu belirtir (s. 37). Bunların sonucunda ortaya çıkan filmlerin ise, "kişisel içe bakışa yoğunlaşan bir sinema, bir Batı eğitimli Türk entelektüel yönetmenin merceğinden görülen yaşamın eleştirel bir yansıması" olduğunu ifade eder (s. 37). Akser'e göre, 1960'ların bağımsızlığı "amatör" bir nitelik taşırken, 1980'lerin bağımsızlığı "elit" bir karaktere sahiptir. 1997'de ortaya çıkan "Yeni Sinemacılar Hareketi"nin ticarileşerek yok olduğunu, 2000'lerin Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Reha Erdem ve Yeşim Ustaoğlu gibi yönetmenlerinin ise uluslararası festival ödülleriyle ve uluslararası gelişim desteğiyle tanımlandıklarını ve bu yönetmenelerin "kişisel bir yabancılaşma" sineması ürettiklerini belirtir (s. 38). 2007'de ortaya çıkan "Bağımsız Sinema Hareketi"nin ise Türk sinemasında ortaya çıkan en "örgütlü" bağımsız sinemacılar olduğunu ifade eden Akser, bu yönetmenler arasında Özcan Alper (*Sonbahar*, 2008), Hüseyin Karabey (*Gitmek: Benim Marlon ve Brandom*, 2008), Scyfi Teoman (*Tatil Kitabı*, 2008), Seren Yüce (*Çoğunluk*, 2010), Tolga Karaçelik (*Gişe Memuru*, 2010) gibi isimleri ve filmleri sayar. Bu filmlerde "yalnızlaşan ve yabancılaşan

mesi, ortaya çıkan anlatı stratejileriyle geleneksel anlatı modellerini zayıflatan, "öyküde temsil edilen dünya ile ampirik dünya arasındaki" (Kovács, 2010, s. 257) temsil ilişkisinin sınırlarının zayıflaması, öznelliğin daha fazla görünür hale gelmesine yol açmıştır. Bu sınırı ilk zayıflatan film yapma tarzı ise *toplumsal gerçekçi* filmler olmuştur. *Toplumsal gerçekçi* filmlerin toplumsalla ilişkili "özü" temsil etme biçimlerini de problemli hale getirmesi bu noktada önemli bir gelişme olarak görülmelidir. Bu temsil biçiminin toplumsal olan öz üzerine yoğunlaşması karşısında, yeni bir temsil biçimi öneren alternatif ise, bu özün gözardı edilip, zayıflatılması üzerinde durmuştur. Halit Refiğ'in *toplumsal gerçekçilik* karşısında ortaya çıktığını söylediği, *Denize İnen Sokak*, *Aşka Susayanlar*, *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*, *Sevmek Seni*, *Sevmek Zamanı* gibi filmler, "daha kişisel, daha bireyci, yani daha batılı filmler" olarak görülmüş bu nedenle de "başarısız" sayılmışlardır. Refiğ'in *toplumsal gerçekçilik*le, sanat filmi olarak nitelediği bu filmleri birbirinden ayırması ve *toplumsal gerçekçiliğe* bu filmler karşısında yetkinlik tanıması –ki bu yetkinliğin belirleyenlerinden en önemlisi daha az Batılı olmasıdır– sanat filmi kavramının "biçimci", "kişisel", "soyut" olarak nitelemesi (1971, s. 31) Türkiye sinemasında sanat filmi kavramının tanımının oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde sinema alanındaki tartışmaların odağında Halit Refiğ ve onun Halk Sineması, Ulusal Sinema gibi konulardaki düşünceleriyle Türk Sinematek Derneği ve çevresi yer alır. Gelenekçi ve modernist iki bakış bu yıllarda sinema alanındaki tartışmanın gelişmesinde önemli bir rol üstlenmişlerdir. "Türk halkının duyuş ve heyecanlarına, iç dünyasına açılan bir pencere olarak" Türk sineması (Refiğ, 1971, s. 10) vurgusuyla, evrensel ölçütlere göre yapılması gereken sanat olarak sinema düşüncesi arasındaki gerilim bu dönemi karakterize eden şeydir. Bu gerilimin Halit Refiğ tarafı gelenekçi bakış açısını temsil ederken, Sinematek Derneği modernist bakış açısını temsil eder. Bu gerilim karşıtlığında *toplumsal gerçekçilik*, "biçimci", "soyut" ve "bireysel" olarak nitelenen sanat sineması karşısında kabul edilebilir görülmüş, ancak sanat sineması örnekleri olarak görülen eğilime dahil edilen filmler alandan dışlanmaya çalışılmıştır. Sinema alanı benimsemediği, kurallarına uymayan

birey"in anlatıldığını, "etnik ve sınıfsal farkların" öne çıktığını ve Avrupa destekli film festivali fonlarından yararlandıklarını belirtir. Bkz. (Akser, 2012).

ve farklılık söylemiyle ortaya çıkan bu yeni film yapma pratiğini dışarıda bırakma yolunu seçmiştir. *Yeşilçamdışı* sinema arayışı olarak kavramsallaştırılan, Sinematek Derneği ve çevresi tarafından dile getirilen anlayış bu dönemin sinemasının modernizmi söz konusu olduğunda ayırıcı bir nitelik taşır. Sinematek Derneği'nin yerli sinemayı ıslah edilmesi gereken bir yapı olarak ele alması, *Yeşilçamdışı* sinema anlayışının temel bileşenlerinden biri olmuş, onun modernist bakışını biçimlendirmiş ve paradoksal bir hal almasına yol açmıştır. Bu modernist bakış bir yandan "evrensel sinema dili"nin gelişmişlik düzeyine tekabül edecek bir sinemadan yana olmuş, bir yandan da bu sinemanın yerel olanla bağlarını koruması gerektiğini ileri sürmüştür. Sinematek Derneği'nin yayın organı *Yeni Sinema* dergisi bu özelliklere sahip bir filmin yapıldığını görmeden dağılmış olmasına rağmen, bu dönemde bu sinemanın öncüsü olarak (her ne kadar bu çabanın ilk temsilcileri *Genç Sinema* dergisi ve çevresi olsa da) Yılmaz Güney ismi öne çıkmıştır. Güney'in yaptığı filmler özellikle *Seyyit Han*'la (1968) başlayan ve *Umut*, *Ağıt*, *Acı* gibi filmlerle devam eden çizgi Türkiye'de *Yeşilçamdışı* sinemanın da ilk ürünleri olarak ele alınmış, sinemanın politik niteliğinin belirgin hale gelmesi de ancak 1970'li yıllarda gerçekleşmiştir. Bu yıllarda sinema, daha önce anlatıyı modernize eden *toplumsal gerçekçilik*te belirli ölçülerde bulunan –her ne kadar doğrudan politik bağlılıkları içermese de– ve bunun karşısında yer alan *soyut modernist eğilim*de ise hiç bulunmayan bir şeyi kendi anlatısına dahil etmiştir: Politik bağlılık ve sınıf vurgusu. Klasik anlatının katı yorumlayıcı şemalarını yerinden eden bir anlatı strateji olarak politik olanın sinema alanına dahil olması ve bu politik olanın filmlerde belirgin bir sınıfsal bağlılıkla ifade edilmesi bu dönemi diğer dönemlerden ayıran en önemli özelliktir. Bu dönemde bir yandan politik olanı gündelik hayatın yoksunlukları içerisinde ifade eden *Umut*, diğer yandan ise belirgin politik bağlılıkları dile getirmesine rağmen, bu bağlılıkları da gündelik hayatla birleştiren bir üslupla ele almaya çalışan *Arkadaş* gibi filmler, sinema anlatısının modernizmi konusunda geriye itilmiş bir özelliğin de bu alana taşınmasına yol açtı. 60'ların toplumsal içeriği öne çıkaran *toplumsal gerçekçiliği* ve sonrasında ortaya çıkan, bireyin toplum karşısında içine düştüğü içe dönmeyi vurgulayarak bu içeriği geriye iten *soyut modernist eğilim*den sonra, 70'lerde modernist sinema politik içeriğin önem

kazandığı bir anlatıya dönmüştür. Ancak bu dönemin farklılığı toplumsal bağlılığı doğrudan politik eylemle ilişkili olarak ele alması ve anlatıda bu bağlılığı açıkça ifade etmesi olmuştur. 60'ların mesafeli politik bağlılığına karşın bu dönemde bu mesafe ortadan kalkmış, filmlerin öznellik çerçevesinin oluşumunda yönetmenlerin kendi kişisel düşüncelerinin de anlatıya dahil olduğu bir öznellik biçimini ortaya çıkarmıştır. Bu eğilimi *Bir Gün Mutlaka*, *İzin*, *Demir Yol*, *Maden* gibi filmlerde açıkça görmek mümkündür. Sınıf meselesini görünür hale getirme çabasında olan bu filmler, tarafsızlık iddiasında olmayan ve sinemayı belirli ölçülerde sınıf mücadelesinde bir araç olarak da ele almışlardır. Bu dönemin "Genç/Yeni" sinema olarak adlandırılmasının nedenini de burada aramak daha doğru görünmektedir. Sinemaya dahil olan, Şerif Gören, Zeki Ökten, Ali Özgentürk, Erden Kıral, Ömer Kavur, Bilge Olgaç gibi yönetmenler filmlerinde bu öznellik çerçevesini kuran isimler olmuş, sinemanın popüler anlatıyla arasındaki farkın belirginleşmesinde etkin olmuşlardır.

70'li yılların bu politik bağlığını Üçüncü Sinema'nın argümanlarıyla birlikte düşünmek gerekmektedir. Bu bağlantının izleri, özellikle *Genç Sinema* dergisi etrafında şekillenen; Türkiye'nin toplumsal yapısına ilişkin ileri sürülenlerle ve sinema alanının içinde bulunduğu durumun düzeltilmesi için yürütülen tartışmalarla birlikte düşünüldüğünde rahatlıkla görülebilir. Bu çerçevede popüler sinema çoğunlukla bir kültür emperyalizmi bakışıyla ele alınmış ve bunun karşısında, bu yapıyı kıracak bir sinema arayışı belirginleşmiş, bu sinema arayışı da çoğunlukla *Yeşilçamdışı* olarak ifade edilen bir sinema yapma tarzıyla ifade edilmiştir. Bu *Yeşilçamdışı* sinema anlayışı da her zaman olduğu gibi yine içerik öne çıkarılarak tarif edilmeye çalışılmış, biçimsel olanın önem derecesi bundan sonra gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında bu dönemde de biçimsel olarak anlatının modernist olanaklarını kullanan filmler görmek pek olanaklı değildir. Bu bakışın izlerini *Genç Sinema* dergisinde açıkça görmek mümkündür. Örneğin Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü'nün bildirisinde belirttiği bakış, bu dönemde benimsenmiş söylemin pek çok özelliğini bünyesinde barındırır. Bildiride, Yeşilçam filmlerinin düşük niteliğinin, "daha iyi bir sinema" arayışını biçimlendirdiği ve bunu da Türk Film Arşivi gibi kurumların desteklediğini belirtilerek, bu "sanatsal yönü ağır basan" filmlerden ikili

bir yarar beklendiği vurgulanmıştır. Bir yandan filmlerin kitleler üzerindeki etkisinin artması, diğer yandan da devrimci çıkışlar yapmak isteyenlerin önüne "sanat sineması"nın çıkarılıp, "devrim için sinema" düşüncesinin engellenmesi. Bunun için de "emperyalist güçler ve onun işbirlikçileri", bu tür bir sanat anlayışından yola çıkan yönetmenlerin çeşitli kuruluşlarda yetiştirilmesi ve yarışmalar aracılığıyla da "kaliteli" film yaptırma çabasına girmişlerdir (Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1970, s. 12-14). Dergideki bir başka yazıda ise sanat filmi, "salt sinema dışında bir amaç taşımayan" bir tür olarak tanımlanmıştır (Barokas, 1969a, s. 25).

1980'lere gelindiğinde ise sinema anlatısı sanat sinemasının görünür olduğu bir yapıya kavuşmuş ve kendi üzerine düşünen, kendine gönderme yapan bir nitelik kazanarak anlatısını daha önceki dönemlerden radikal bir biçimde farklılaştırmıştır. Bu dönemin sinemasında modernizmi karakterize eden şey sinemanın kendi üzerine düşünme kapasitesini kazanmış olması ve anlatısını artık sinemanın biçimsel olanaklarını da kullanarak modernize etmiş olmasıdır. Anlatı yapısındaki bu biçimsel yenilik yine politik bir içerikle ilişkili olarak gündeme gelmiş; fakat öykünün karakter ve onun psikolojik özelliklerini de dikkate alan bir biçimde bilinçaltı sorunları da görünür kılarak oluşturulmaya çalışılması anlamında farklılaşmıştır. Bu da anlatının kendine gönderme yapması, kendini yansıtması ve kendi üzerine düşünmesi sonucunu doğurmuş, anlatının yapısının birden fazla düzey etrafında oluşturulmasına yol açmıştır.

Bu dönem sadece bu biçimsel modernist yanıyla değil aynı zamanda sinema anlatısında dışarıda bırakılmış konuların da anlatıya dahil olduğu yıllar olmuştur. Bu yıllarda bir eğilim olarak ortaya çıkan kadın filmleri ve 12 Eylül filmleri bu durumun en iyi örneğidir. Bunun yanında *Gökyüzü*, *Çirkinler de Sever*, *Aahhh Belinda*, *Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Su da Yanar*, *Gece Yolculuğu*, *Üçüncü Göz*, *Umut Yarına Kaldı*, *Filim Bitti*, gibi kendini yansıtan filmler modernist eğilimin biçimsel yanını da belirginleştirmiştir. Anlatı bir yandan bu biçimsel özellikleri nedeniyle radikalleşirken bir yandan da yeni anlatım olanakları arayışıyla klasik sinemanın uylaşımlarını ters yüz etmeye başlamıştır. Bu dönemin modernist filmleri gerçekle kurmacayı, geçmişle şimdiyi iç içe geçiren anlatılarıyla öznelliğin yeni bir biçimini sinema anlatısına dahil etmişlerdir. Filmin kurmaca

dünyası artık sadece barındırdığı toplumsal içeriği nedeniyle değil aynı zamanda bu içeriği dile getirme biçimiyle de modernist olmaya evrilmiştir. Bu biçimsel olanakların hepsi yönetmene öznelliği meşrulaştırmanın yeni bir aracı olarak *auteur* niteliği kazandırmıştır. *Auteur*ün filmin dünyasına kişisel müdahalesi kaçınılmaz hale gelmiş[2] hatta filmin dünyasının düzenlenmesinde temel kurucu etken olmuştur. Anlatının geçişli yapısının bozulduğu ve devamlılığın klasik sinemanın neden sonuç ilişkisinin yer yer ihlal edilmesiyle kurulduğu bir film yapma biçimi ortaya çıkmıştır. Bu açıdan bakıldığında Türkiye sanat sinemasının gerçek ortaya çıkışı bu yıllarla birlikte, sinemanın kendi üzerine, anlatının olanakları üzerine düşünmeye başlamasıyla gerçekleşmiştir denilebilir.

Anlatının bu radikal değişimi 1990'lı yıllarda yeni olanaklarla gelişmiştir. Bu dönemde anlatıya dahil olan LGBT kimliklerinin yanı sıra, anlatıyla oynayan ve gerçekle kurmacayı iç içe geçiren anlatıların yerine daha minimalist anlatıların öne çıktığı söylenebilir. Bu dönemin sinemasının "aidiyet" (Suner, 2006, s. 15) konusunu öne çıkarması, geçmişin homojen kimliklerinin, kırılmaların olduğu bir noktadan yeniden temsil edilmesine yoğunlaşması ayırıcı bir nitelik olarak öne çıkmaktadır. Minimalist anlatının farklı biçimlerinin ortaya çıktığı bu dönem, aynı zamanda Türkiye'deki sanat sinemanın uluslararası bir nitelik kazandığı dönem de olmuştur. Bu noktada uluslararası sanat sinemasının ve sanat sineması ağının Türkiye'deki sanat sineması üzerindeki etkisinden de bahsetmek gerekmektedir. Bu etki bir yandan yönetmenlerin kendi anlatılarını etkileyen sinemacılar[3] bağlamında gelişirken bir yandan da yapımcılık anlayışının kökten değişmesi bu süreci etkileyen önemli uğraklardan olmuştur. Bu dönemin sinema-

[2] Bu noktada Yavuz Özkan'ın yönettiği *Umut Yarına Kaldı* hem bu müdahaleci yönetmen vurgusunun hem de auteurün bu müdahaleciliğinin sonuçlarının bir alegorisi olarak değerlendirilebilir. Kendi ölümünün filmini çekmeye çalışan yönetmen, aynı zamanda filminin, müzik hariç her şeyini üstlenmiştir: Yönetmen, senaryo yazarı ve oyuncudur. Ancak her şeye hâkim bir yönetmen olarak kendi ölümü üzerindeki kontrolünü sağlayamaz, intihar girişimi komşuların dahil olmasıyla ertelenir.

[3] Özellikle Nuri Bilge Ceylan'ın Ozu, Tarkovski ve Bresson'dan etkilendiğini (Yalçın, 1999), Demirkubuz'un Antonioni, Bergman, Tarkovski, Bresson gibi sinemacıları beğendiğini söylemesi (Bal, 2004) bu etkinin izlerini göstermesi açısından önemlidir.

sının gerçeğe bağlılığı geçmiş dönemin bağlılıklarıyla benzerlikler taşısa da gerçeğin temsil edilme biçiminde imgenin ağırlık kazanması ve bunun olabildiğince müdahale edilmeden sunulmaya çalışılması ayırıcı bir nitelik olarak görünmektedir.

Filmlerle Sosyoloji kitabında Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, sinemaya özgü en can alıcı deneyimin, sinemanın "insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün" kılması, "olduğu yerde göçebeye dönüşmesine olanak" tanıması olduğunu belirtir (2011, s. 19). Bu tanımlamayı Türkiye sinemasının geneli üzerine uygulayacak olursak, Türkiye sinemasının hemen her zaman sinemayı bir başkası olmaya katkı sağlayacak "sanal" bir toplumsallık (s. 21) biçimi olarak görmekten çok toplumsalla sinemayı özdeş gören bir bakışla ele aldığı söylenebilir. Türkiye'de sinema uzun zaman başkası olma çabasını ortaya çıkarmak yerine, dışlayarak, kendisi kalmayı, yerleşik olanı daimi bir kendilik haline getirmeyi arzulamıştır. Özellikle filmlere ilişkin eleştirilerde ve Türkiye sinemasının nasıl bir sinema olması gerektiği konusundaki tartışmalarda, geleneksel bakış açısının "yerellik", "mahallilik" vurgusu, "bize has duyuş"a sahip üslup beklentisi bu arzuyu temellendiren asıl motifler olagelmiştir. Bu motifler de bir değişim ve dönüşüm çabasından çok hareketsiz kalmayı ve yerleşik olanı korumayı beraberinde getirmiş, sinemanın bir göçebeye dönüştürme potansiyelini uzun zaman askıda tutulmuştur. Bu göçebeye dönüşme hali ancak anlatısının, filmi bir başkası olma yönünde motive ettiği oranda ortaya çıkmıştır. Bu hal de 60'lı, 70'li ve 80'li yıllarda zaman zaman ortaya çıkan farklılıklarla görünür olsa da bunun kabul edilebilir bir üsluba dönüşmesi kısmen 90'lı yıllarda, sinema alanını etkileyen bir bakışa dönüşmesi ise 2000'li yıllarda gerçekleşmiştir.[4] Sinema ile toplumsal ve onun

[4] Derviş Zaim Türkiye sinemasının 80'li, 90'lı ve 2000'li yıllarda Batı'da, özellikle Avrupa'da nasıl algılandığı, festival, satış, dağıtım çevrelerinde nasıl, hangi şartlarda kabul gördüğü üzerine Türkiyeli yönetmenlerin görüşlerine yoğunlaştığı iki bölümlük yazısında, Türkiye sinemasını tanımlamak için kullanılan "bağımsız, "genç Türkiye sineması" ya da "yeni Türkiye sineması" gibi terimlerin; "genç" ve "yeni" kavramlarının bazen 80'lerde üretim yapan Türk yönetmenlerini, kimi zaman da 90'larda üretim yapan yönetmenleri işaret etmek için karışık şekilde kullanılmasından dolayı sakıncalar içerdiğini belirterek, bu kavramlar yerine daha açıklayıcı olacağını belirttiği, coğrafi bir terim önerir. Zaim, önerdiği "alüvyon" teriminin, doksanlarda ortaya çıkan yönetmenler grubunu ve sinemayı tarif etme

sinemasal temsili arasındaki ilişki her zaman için sorunlu olagelmiştir. Gerçekçilik temelinde bu ilişki "temsil, temsil edilen gerçekliğe üç aşağı beş yukarı tekabül ediyorsa" ve "mümkün olduğunca tam temsiller inşa" ediyorsa (Diken & Laustsen, 2011, s. 23) yetkinleşmiş kabul edilmiştir. Burada sinemaya düşen ise bu ilişkiyi bir dolayım etrafında sanatın kendi kuralları aracılığıyla yansıtmaktır. Türkiye sineması bu ilişkiyi uzun zaman daimileştirmek yönünde davranmış, ilişkiyi karşılıklı bir dönüşümün yarattığı bir süreç olarak görmekten uzak kalmıştır. Bu ilişkiyi bir mütekabiliyet bağından çıkarma çabasında olan ise Türkiye sinemasının modernist kanadı olmuştur. Bu ilişkinin iki biçimde görünür hale geldiği 1960'ların sineması sonraki yılların sinemasını da bu anlamda etkilemiştir. Bu modernist kanadın mütekabiliyetçi yönü toplumsal olanla sinemasal olan arasındaki ilişkiyi, *toplumsal gerçekçilik*te olduğu gibi "tam temsiller" kurma çabasıyla gerçekleştirmek yönünde hareket ederken, *soyut modernist* yönü ise, temsili "gerçeğe yakınlık" ilişkisinin sınırlarını belirsizleştirerek kurmaya çalışmıştır. Bu her iki yönün de sonraki yıllarda biçim değiştirerek de olsa Türkiye sinemasında varlığını sürdürdüğünü söyleyebiliriz. *Gerçekçi eğilim* olarak niteleyeceğimiz birinci yön 70'lerde Yılmaz Güney'in *Umut, Arkadaş*; Bilge Olgaç'ın *Bir Gün Mutlaka*; Yavuz Özkan'ın *Maden* ve *Demir Yol*; Şerif Gören'in *Endişe*, Erden Kıral'ın *Kanal, Bereketli Topraklar Üze-*

kabiliyeti olduğunu belirterek, terimi şöyle tanımlar: "Önerdiğim terim 'alüvyon' olacak. Coğrafi bir terim olan 'alüvyon' doksanlı yıllarda beliren bu yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma kabiliyetine sahip olmakta; hem de aralarında farklı biçimler alabilen bağlara işaret etmektedir. Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışcasına birleşip, bazen ayrılmaktadırlar. Bazen farklı bazen benzer tarzlara, üretim, finansman, dağıtım vs. biçimlerine sahip bu grubu, dinamikliği ve farklılıklarıyla yetkinlikle tanımlayacağını düşündüğüm 'alüvyon' kavramı bu yeteneği nedeniyle seçilmiştir" (s. 50). Zaim Türkiye sinemasının yapım, dağıtım, gösterim, uluslararası ilişkiler (Eurimages, fonlar vb), festivaller konusundaki olanaklarını geniş bir biçimde değerlendirdiği ve alüvyonik sinemanın biçim ve estetik bakımdan 90'lı yılların ortalarından itibaren eleştirel ve riskli yapımlar üretebilmek adına yeni ulusal ve uluslararası üretim modellerini denediğini (s. 48) belirttiği yazısında, Türkiye filmlerinin yurtdışı gösterim olanakları ve bu filmler uluslararası fonlardan destek bulmasının "politik", "otantik" içerikle ilişkisini de geniş bir biçimde tartışır. Türkiye sineması üzerine düşünen yönetmen tipinin nadir bir örneği olarak Zaim'in ufuk açıcı yazısı için bkz. (Zaim, 2008a, 2008b).

rinde, Zeki Ökten'in *Düşman*, *Sürü*; Lütfi Ö. Akad'ın *Düğün* (1973), *Gelin* (1973), *Diyet* (1974) gibi filmleriyle devam etmiştir. 1980'lere gelindiğinde ise bu yön *Yol*, *Yılanların Öcü*, *Katırcılar*, *Faize Hücum*, *Kurbağalar*, *Ses*, *Yoksul*, *Mine*, *Züğürt Ağa*; 1990'larda ise *Tabutta Röveşata*, *Babam Askerde*, *Masumiyet*, *Güneşe Yolculuk*, *Üçüncü Sayfa* gibi filmlerle sürmüştür.

İkinci yön olan *soyut modernist eğilim* ise, 1970'li yıllarda politik modernizmin film üretimi anlamında olmasa da söylemsel baskınlığı nedeniyle ortadan silinmiştir. 1980'lerde ise bu eğilim *Aahhh Belinda*, *Adı Vasfiye* gibi kadın filmlerinde pek çok örneğini göreceğimiz anlatıyla oynayan, gerçekle kurmacayı iç içe geçirerek klasik anlatıyı istikrarsızlaştıran filmlerle; *Gece Yolculuğu*, *Filim Bitti*, *Umut Yarına Kaldı*, *Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Gökyüzü*, *Anayurt Oteli* gibi yine anlatıyla oynayan, onun yapısını kararsız hale getiren, kendini yansıtan / kendine gönderme yapan filmlerle yeniden ortaya çıkmıştır. 1990'lı yıllara gelindiğinde bu eğilim *Camdan Kalp*, *Gizli Yüz*, *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*, *Buluşma*, *Avcı*, *Akrebin Yolculuğu* gibi filmlerle devam etmiştir.

2000'li yıllarda ise gerçekçi eğilimle modernist eğilim zaman zaman birleşerek yeni bir üslup yaratmış, zaman zaman da geçmiş geleneği aynı mecrada devam ettirmiştir. Minimalizm, bu dönemdeki her film yapma biçiminin temelinde yer aldığı gibi, gerçekçi eğilimin pek çok örneği üzerinde de etkili olmuştur. Gerçekçi eğilim 2000'li yıllarda bir yandan sınıf eleştirisi[5] içeren ve alt sınıflardan yoksul insanların sorunlarını temel alan filmlerle çeşitlenirken; bir yandan da sosyolojik yanı güçlü bu eğilime rahatlıkla dahil edilebilecek politik vurgusu olan filmlerle[6] güçlenmiştir. Bu eğilimi tamamlayan bir diğer yaklaşım ise, belgeselle kurmacayı harmanlayan filmlerin[7] yapılması olmuştur. Öte yandan bu eğilimin en güçlü

[5] *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010), *Rüzgarda Salınan Nilüfer* (2015), *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012), *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015), *Hayatboyu* (Aslı Özge, 2013), *Rıza* (Tayfun Pirselimoğlu, 2007) vb.

[6] *Hiçbiryerde* (Tayfun Pirselimoğlu, 2002), *Abluka* (Emin Alper, 2015), *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008) vb.

[7] *Köprüdekiler* (Aslı Özge, 2009), *11'e 10 Kala* (Pelin Esmer, 2009), *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* (Hüseyin Karabey, 2008), *Bunu Gerçekten Yapmalı Mıyım?* (İsmail Necmi, 2009), *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy & Özgür Doğan, 2008), *Babamın Sesi* (*Dengê Bavê Min*, Orhan Eskiköy & Zeynel Doğan, 2012) vb.

damarı Kürt kimliği etrafında ortaya çıkan sorunları işleyen filmlerle ve Kürt yönetmenlerin kendi kimliklerine ve yaşam deneyimlerine dayanarak yaşanmış sorunlar etrafında yaptıkları –artık Kürtçe de konuşulan– filmlerle ortaya çıkmıştır.[8] Gerçekçi eğilimin bir diğer kolu ise; anlatısını, minimalist bir perspektifle bireysel kimlik öyküleri[9] ekseninde kuran filmleri kapsamaktadır.[10]

2000'lerde biçimsel olarak modernist özellikler taşıyan eğilim ise, alegorik[11] bir dünya tasarımı sunan filmlerin yanısıra, anlatıyla oynayan[12], deneysel[13] denebilecek biçimsel yeniliklere girişen, sembolik[14] özellikleriy-

[8] Kürtlerin maruz kaldığı ayrımcılık ve sorunlar etrafında hikayesini kuran ve önemli bir kısmı Kürt yönetmenler tarafından çekilmiş bu filmler arasında şunları sayabiliriz. *Dûr* (*Uzak*, Kazım Öz, 2005), *Bahoz* (*Fırtına*, Kazım Öz, 2008), *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy & Özgür Doğan, 2008), *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* (Hüseyin Karabey, 2008), *Were Dengê Min* (*Sesime Gel*, Hüseyin Karabey, 2014), *Press* (Sedat Yılmaz, 2010), *Min Dît* (*Ben Gördüm*, Miraz Bezar, 2010), *Azadiya Wenda* (*Kayıp Özgürlük*, Umur Hozatlı, 2010), *Meş* (*Yürüyüş*, Shiar Abdi, 2011), *Güzel Günler Göreceğiz* (Hasan Tolga Pulat, 2011), *Rêç* (*İz*, Tayfur Aydın, 2011), *Babamın Sesi* (*Dengê Bavê Min*, Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012), Veli Kahraman, *Anadilim Nerede?* (2012), *Cennetten Kovulmak* (*Derbûyîna Ji Bihûştê*, Ferit Karahan, 2014), *Kılama Dayika Min* (*Annemin Şarkısı*, Erol Mintaş, 2014), *Dağ Çiçeği* (*Vilika Kowu*, Caner Canerik, 2015). Bu filmlere deneysel denebilecek özellikler taşıyan *Asasız Musa* (Aydın Orak, 2014) ile Ali Kemal Çınar'ın iki filmi, *Veşartî* (*Gizli*) ve *Genco*'yu da ekleyebiliriz.

[9] Tayfun Pirselimoğlu'nun *Saç* (2010), *Pus* (2010), *Ben O Değilim* (2013) gibi yalnızlık hikayeleriyle, Zeki Demirkubuz'un Karanlık Üstüne Öyküleri'inden *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2002) ve *Yeraltı* (2012) ile *Kor* (2016) ve Senem Tüzen'in *Ana Yurdu* (2015).

[10] Filmlerin kategorileştirilmesi sadece örneklem amacıyla yapılmış olup, biçimsel olarak bir kategoride yer alan film, içeriği itibariyle bir diğer kategoride yer alabilir. Minimalist filmler aynı zamanda gerçekçi eğilimin de bir parçasıdırlar. Bu nedenle kategoriler arasında sürekli bir geçişkenlik olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Tayfun Pirselimoğlu'nun bireysel hikayeler etrafında kurulmuş filmleri aynı zamanda minimalist özellikleriyle de öne çıkarlar.

[11] *Canavarlar Sofrası* (Ramin Matin, 2011), *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) vb.

[12] *Ulak* (Çağan Irmak, 2009), *Dokuz* (Ümit Ünal, 2002).

[13] *Kozmos* (Reha Erdem, 2009), *Jîn* (Reha Erdem, 2013), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (Reha Erdem, 2013) vb.

[14] *Çamur* (Derviş Zaim, 2003), *Cenneti Beklerken* (Derviş Zaim, 2006), *Nokta* (Derviş Zaim, 2008), *Gölgeler ve Suretler* (Derviş Zaim, 2010) vb.

le öne çıkan ve minimalizmle dogma[15] özellikleri taşıyan filmlerle sürmüştür. Bu dönemde belirtilmesi gereken bir diğer isim ise filmlerinin barındırdığı minimalizmle Semih Kaplanoğlu'dur. *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü*, (2004) ve *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010) üçlemesi Kaplanoğlu'nu bu dönemin üslubunun önemli temsilcilerinden biri haline getirmiştir. Bu dönemin belirleyici ismi ise kuşkusuz ki sayılan bu isimlerden bir hayli farklı bir yerde duran, daha önce bahsettiğim Nuri Bilge Ceylan'dır.

Bütün bunlara bakıldığında Türkiye'de sanat sinemasının / modernist sinemanın bir süreklilik içerisinde ilerlediğine dair pek çok ipucu bulmanın olanaklı olduğu rahatlıkla söylenebilir; ancak Türkiye sinemasını biçimlendiren temel söylemlerden biri olarak her dönem "yeni" bir sinema anlayışının geçmişten radikal biçimde bir kopuşla gerçekleştiği iddiaları, gerçekle temsil arasındaki ilişkiyi bir süreklilik içerisinde anlamayı zorlaştırmakta ve zorunlu olarak da toplumsalla onun temsili arasındaki ilişkiyi de her dönemde yeniden bir kopuş metaforuyla, geçmişin temsil biçimleriyle ilişkisine bakılmaksızın kavramsallaştırmayı temel analiz yöntemi haline getirmektedir.[16] Her dönemin sinemasal temsil biçimlerinin birbirinden farklılığını göz ardı etmeksizin bu dönemler arasındaki bağlantıları da kurarak bu ilişkiyi anlamak, Türkiye sinemasının "yeni"[17] karakterini ortaya koyma-

[15] *Bir Tuğra Kaftancıoğlu Filmi* (Emre Akay & Hasan Yalaz, 2007), *Türev* (Ulaş İnaç, 2008), *İnat Hikâyeleri* (Reis Çelik, 2004), *Dondurmam Gaymak* (Yüksel Aksu, 2006), *Devir* (Derviş Zaim, 2013).

[16] Kurtuluş Kayalı, 1990'lı yıllardaki Türkiye sineması hakkında dile getirilen "sürekli değişim" iddiası üzerine odaklandığı yazısında Türkiye sinemasını değerlendirmek ve son dönemdeki özelliklerini anlayabilmek için iki sorunun önemli olduğunu belirtir. Bunlardan ilki, Türkiye'deki sinemanın neden uluslararası bir nitelik kazanmadığı, ikincisi ise, zaman içinde ne ölçüde değiştiği sorusudur. İkinci soruyu ise birbiriyle çelişen iki belirleme etrafında anlamanın mümkün olduğunu vurgular: Bunlardan ilki Türkiye sinemasının gelişimi içerisinde bir süreklilik taşıdığı belirlemesidir, bununla çelişen ikinci belirleme ise radikal biçimde değiştiği iddiasıdır. Süreklilik iddiası örtük olarak Türkiye sinemasının bir gelişim göstermediği ve doğal olarak da önemsenmemesi gerektiği biçiminde bir düşüncenin doğmasına yol açmakta, radikal biçimde değiştiği iddiası ise çoğunlukla geçmişin ürünlerini göz ardı edip güncel olana yönelmeyi zorunlu kılmaktadır (Kayalı, 2000, 225-232).

[17] Yeni Türkiye sineması konusunda bkz. (Atam, 2009, özellikle s. xxxiii-lxxi, s. 81-104, s. 123-132; Daldal, 2015).

ya çalışırken bir zorunluluk gibi görünmektedir. Türkiye sinemasına ilişkin tarihsel analizlerin –hem tarih, hem sinemasal tekniklerin gelişimi, hem de belirli tematik eğilimlerin sürekliliği anlamında– yerini tekil filmler üzerine odaklanan, filmin söylemeye çalıştığı şeyi öncesinden ve sonrasından bağımsız, özerk bir ürün olarak film metni bağlamında değerlendiren analiz biçimlerinin almış olmasının bu durumla ilişkisini de düşünmek gerekmektedir. Bu durum sosyolojik içerimlere sahip bir metin olarak film metninde var olan sosyolojik olandan ayrılamaz *birleşik sinemasal imgeyi* ortaya koymayı zorlaştırmakta, filmin metnini politik ve sosyolojik yanını öne çıkararak, sinemasal imgeyi parçalayarak, tekil bir imge olarak kurmaktadır. Burada sinemasal imgenin anlam yaratma olanakları ile metnin sosyolojik içeriği arasındaki ilişkiyi gözardı etmeyen, sinemasal estetiği de her zaman için analizin bir parçası olarak kavrayan bir perspektife ihtiyaç vardır. Sinema estetiği ile sosyolojik olanın karmaşık birlikteliğini aynı analizin parçası haline getirmek gerekmektedir. Bu çalışmada film anlatısındaki değişim üzerine odaklanarak belirli ölçülerde bunu gerçekleştirmeye çalıştım; ancak bu yapının tamamlanabilmesi için sinemasal araçların modernizmle ilişkisi bağlamında çalışmalara ihtiyaç vardır. Türkiye sinemasındaki estetik değişimin uğraklarının ortaya konması gerekmektedir.

Bu anlamda varlığı üzerindeki şüphe bulutlarının henüz dağılmadığı (yeni) Türk / Türkiye sinemasını geçmişin "yeni" kavramsallaştırmalarından ayrıştırmak istiyorsak, sadece kapsamındaki sosyolojik içerimlerle değil, estetik olarak da farklılıklarına vurgu yapmak zorundayız. Bu sinemayı sosyolojik olanı öne çıkaran bir vurgunun yanı sıra, geçmiş geleneklerin izlerini ve mirasını taşıyan ama ona mutlak bir bağlılık duymadan farklılaştıran, sinemasal imgesini de farklı temsil stratejileriyle kuran bir yön de taşıdığını akılda tutmak gerekmektedir. Bu sinema dışlayıcı olmayan, sinemasal farklılıkları temel alan ve bu farklılıkların özgünlüklerini korumaya çalışan bir sinema olma çabasını, yeni sinemasal temsil görenekleri yaratarak pekiştirip; yeniliğini de geçmişin temsil biçimlerinden farklılaştırarak kurmalıdır. Bu sinemanın onu tanımlayan ve anlatısını önceki dönemlerden farklılaştıran iki temel bileşeninden söz etmek mümkündür. Bunlardan birincisi bu sinemasal biçemin politikasıyla ilgilidir. Bu yaklaşım bir yandan zaman zaman yaşam tarzı üzerinden sınıfsal analizlere kapı açarken diğer yandan da Kürt kimliğinin sahiplenilerek sinemasal alana, anlatı düzeyine

açıkça dahil eder. İkinci bileşen ise, bu biçemin estetik rejimiyle ilgilidir. Sinematografi anlamda Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin görsel düzeninin baskınlığının yarattığı estetik biçemi kapsar. Kürt kimliğinin yeni bir biçimde temsili yönünde gerçekleşen bu değişimi sadece siyasal atmosferdeki bir değişimin sonucu olarak değil, sinema estetiğinde gerçekleşen farklılaşmanın da bir sonucu olarak görmek gerekmektedir, ki ancak bu yolla bugün (yeni) Türk / Türkiye sineması olarak bahsedilen olguyu tekil bir biçimde anlamaktan uzak kalınabilir. Türkiye sinemasını "yeni" olarak tanımlamanın temel bileşenlerinden biri yukarıda ifade edilen Kürt Sineması[18] olarak da ayrıştırabilecek eğilimdir. Bu eğilimdeki radikal farklılık ise hem *Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı*nın hem de zaman zaman bunun karşısında yer alan eğilimlerin temsil tarzının birbirine benzerliğini açığa çıkarmış olmasıdır. Bu yeni eğilim, geçmişte Türkiye sinemasının her iki kanadının dışlayıcı temsil biçiminin dışarıda bıraktığı özneleri sinemasal imgeye dahil ederek farklılığın belirginleşmesine ve bu farklılığın görülerek, kabulüne yol açmıştır. Bu temsil biçiminin farklılaştırılması 1980'li yıllarda kadın filmleri ve 12 Eylül filmleriyle, 1990'lı yıllarda ise daha önceki yıllarda görsel temsili değerli bulunmayan kesimlerin film metnine taşınmasıyla başlamış olan sürecin son halkalarından birinin de eklenmesiyle tamamlanmıştır. Burada hep eksik kalan sinemasal imgenin bu ilişkiyi görselleştirirken kullandığı estetik yan olmuştur. Türkiye'deki sosyo-politik gelişimelere paralel olarak zaman zaman "Türkiyelilik" fikrinin sinemasal tezahürü olarak görünen (yeni) Türk / Türkiye sinemasının içerdiği filmlere bakıldığında bu filmlerin sosyolojik içeriğinin önemli bir kısmının Kürtlerle ilişkili bir muhtevadan oluştuğu söylenebilir.

(Yeni) Türk / Türkiye sineması sadece sosyolojik bir bakışla değil, estetik bir çoğulluk ya da estetik bir farklılık metaforuyla da tanımlanıp kavranmak durumundadır. Bu sinema biçimini artık ne sadece sosyolojiyle ne de sadece sosyolojiden uzak sinemasal bir bakışla tanımlamak mümkündür. Bu nedenle belki de karakteristik özelliklerini ortaya koyabilmek

[18] Kürt sineması konusunda bkz. (Arslan, 2009; Yücel, 2008; Koçer, 2016). Sürdürülen tartışmalar için bkz. (Şengül, 2013, s. 10-11) ve bu yazının da bulunduğu *Film Arası* Dergisi'nin Kürt Sineması Özel Sayısı (*Film Arası*, 29, Mart - Nisan 2013). Tiroj dergisinin "Sinemada Kürtler Dosyası" (Tiroj, 2004, s. 34-52). Ayrıca Kürt sineması ve belgesel konusunda bkz. (Koçer & Candan, 2016).

için başlangıç olarak bu sinemanın *politikası* ve *estetiği* birbirinden farklı biçimde çalışan iki düzeyde işlediğini görmek gerekmektedir. Bu düzeylerden ilki, estetik düzeyi geride tutarak, hikaye anlatmayı öne çıkaran yaklaşımdır. İkincisi ise, hikaye anlatmayı geride tutarak estetik düzeyi öne çıkaran, görsel düzenin baskınlığıyla tanımlanabilecek yaklaşımdır. Türkiye'de sinema, ister "Türk" sineması isterse de "Türkiye sineması" olarak tarif edilsin, bu iki yaklaşım arasında yeni bir bakışla yeniden tanımlanmak zorundadır.

KAYNAKÇA

1935-36 Yeni Sinema Yılında Göreceğimiz Filmler (1935, 29 Ağustos]). *İpek Film Magazin.* 86.

1945 Yılında Halkevleri ve Odaları (1946). Ankara.

55 Yıl Sonra Bile Güncelliğini Koruyan Tarihsel Bir Belge. (1984a). *Film Market, 19*, s. 8.

55 Yıl Sonra Bile Güncelliğini Koruyan Tarihsel Bir Belge. (1984b). *Film Market, 20*, s. 8-9

Abisel, N. (1978). *Türk Sinemasının İşleyişi ve Sorunları.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). A. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Abisel, N. (1994). *Popüler Sinema ve Türler.* İstanbul: Alan.

Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar.* Ankara: İmge.

Abisel, N., vd. (2007). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık, Vesikalı Yarim Üzerine.* İstanbul: Metis.

Açar, M. (1992). Eleştirinin Gizli Yüzleri. *Antrakt, 6*, 54-56.

Adanır, O. (1985). Popüler Sinema Arabesk Film ve Bir Çözümleme. *Gelişim Sinema, 4*, s. 16-22.

Adorno, T. W. (1998). *Minima Moralia.* İstanbul: Metis.

Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (N. Ülner, E. Ö. Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı. (Özgün eser 1947 tarihli).

Ahmad, A. (1995). *Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat.* İstanbul: Alan.

Akad, L. (2004). *Işıkla Karanlık Arasında.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Akbelen, H. (1967). Film Yapımı, Hababam Sınıfı ve Ötesi. *Görüntü, 3*, 24-25, devamı 30.

Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân.* İstanbul: Bağlam.

Akçura, G. ([1995]2004). *Aile Boyu Sinema: Ivır Zıvır Tarihi - 7.* İstanbul: İthaki.

Akerson, T. (1966). Türk Sinemasında Eleştiri. *Yeni Sinema, 3*, 35-37.

Akerson, T. (1967). Ulusal Sinemanın Varoluş Savaşı. *Yeni Sinema, 6*, 10-11.

Akser, M. (2012). Türkiye'de Bağımsız Sinema Akımları Her Daim Bağımlı. *Panorama, 7*, 36-39.

Aktar, A. (2012). *Varlık Vergisi ve 'Türkleştirme' Politikaları.* İstanbul: İletişim.

Ali, M. (1933, 8 Eylül). İstanbul Mektupları: Türk Filimleri. *Hakimiyeti Milliye.* s. 4.

Algan, N. (1996). 80 Sonrası Türk Sinemasında Estetik ve İdeoloji. *25. Kare, 16*, 4-9.

Algan, N. (2010). Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri. Z. T. Akbal Süalp & A. Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* (117-143). İstanbul: Çitlembik.

Alter, N. (1996). The Political Im/perceptible in the Essay Film. *New German Critique, 68*, 165-192.

Andak, S. (1957, 16 Ocak). "Kamelyalı Kadın" Filminin Rejisörü ile Bir Konuşma. *Cumhuriyet*, s. 5.

Andrew, D. (1984). *Film in the Aura of Art.* Princeton: Princeton University Press.

Andrew, D. (1994). Sinema Kuramının Durumu. *Kuram, 6*, 53-61.

Anlar, vd. (1974). Vedat Türkali İle Konuşma (2). Vedat Türkali'yle söyleşi. *Yedinci Sanat, 17*, 44-62.

Arıt, F. (1959). Türkiye'nin Hollywood'u Yeşilçam Sokağı. *Hayat*, 2, 6-7.

Aristoteles. (2001). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aristoteles. (2010). *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. (Samih Rifat, Çev.). İstanbul: Can.

Arkadaş ve Gelir Rekoru (1974/1975, Aralık-Ocak). *Yedinci Sanat, 20*, s. 31.

Armağan, Y. (2011). *İmkânsız Özerklik*. İstanbul: İletişim.

Armes, R. (1976). *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*. London: Secker & Warburg.

Armes, R. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*. (Z. Atam, Çev.). İstanbul: Doruk.

Arnheim, R. (1985). Film ve Gerçeklik. (E. Mutlu, Çev.), O. Onaran & S. Büker (Der.), *Sinema Kuramları*.(s. 66-77). Ankara: Dost.

Arpad, B. (1958). Yanlış Hedef. *Yeditepe, 153*, 4.

Arpad, B. (1959, 29 Nisan). Gazeteciler Sinema Armağanı. *Vatan*.

Arslan, S. (1997). Popüler Yeşilçam Filmlerinin Eleştirilmesinde Bir Sanat Sineması Söyleminin Oluşumu. *25. Kare, 20*, 45-53.

Arslan, S. (2003). Sinema ve Millet: Bir "Derin" Söylem Makalesi. D. Derman, (Yay. Haz.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3* (s. 49-56). İstanbul: Bağlam.

Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History*. New York: Oxford University Press.

Arslan, U. T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.

Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis.

Arslanbay, H. (1993). Faruk Kenç. *Antrakt. 24*, 25-27.

Arthur, P. (2003). Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore. *Film Comment* 39*(1)*, 58-62.

Artun, A. (2011). Sunuş / Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. C. Baudelaire. *Modern Hayatın Ressamı*. (s. 7-87). İstanbul: İletişim.

Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Camera-stylo). (N. Özer, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 21-26). Ankara: De Ki. (Özgün eser 1948 tarihlidir).

Atabeyoğlu, C. (İkinciteşrin [Kasım], 1944). Arapça Filmler Türk Halkının Zevkini Bozuyor. Faruk Kenç'le söyleşi. *Perde - Sahne*, *27*, s. 6, devamı 18, 19.

Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde.

Atasoy, F. (1969). Sinemada Emperyalizm. *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi*, *5*, s. 3-4.

Atay, F.R. (1953, 20 Nisan). Bir de Yerli Film Derdi Çıktı. *Dünya*, s. 1 ve 7.

Ayça, E. (1973a). Sinemamızın Yeni Tanımlamalara İhtiyacı Var. *Yedinci Sanat*, *1*, 6-9.

Ayça, E. (1973b). Yabancılaştıran Sinemamız. *Yedinci Sanat*, *10*, 15-19.

Ayça, E. (1974). "İleriye Dönük Sinema". *Yedinci Sanat*, *16*, 8-12.

Ayça, E. (1989). Anonim Sinemadan Kişisel Sinemaya. *Gösteri*, *98*, 80-83.

Ayça, E. (1994). Türk Sinemasının Peryodizasyonu. Engin Ayça ile Söyleşi (Z. Atam ve B. Görücü). *Görüntü*, *2*, 43-52.

Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a Bakış. Süleyma Murat Dinçer (Ed.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (s. 129-148). İstanbul: İzdüşüm.

Ayestefanos'daki Moskof Heykelinin Tahribi (1914, 25 Kanun-i Evvel [Aralık]), *İkdam*).

Baker, U. (2011). *Beyin Ekran.* (Ege Berensel, Der.). İstanbul: Birikim.

Bal, A. (2004). Zeki Demirkubuz Röportajı. http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/soylesiler/roportaj_bapq_net.htm (Erişim tarihi 20 Şubat 2014).

Balcı, D. (2014). *Feyzi Tuna: Her Film Bir İmtihandı.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Bali, N. R. (2007). *The Turkish Cinema in the Early Republicans Years*, Rıfat N. Bali. İstanbul: The Isis Press.

Barokas, Y. (1969a). Devrimci Açıdan Öz ve Biçim. *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi, 6*, 25.

Barokas, Y. (1969b). Devrimci Açıdan Öz ve Biçim II. *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi, 7*, 8-10.

Barry, C. (2006). Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında. (B. Baş, Çev.), S. R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 19-25). Ankara: Dost.

Barthes, R. (1983). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (S. R. Mehmet Rifat, Çev.). İstanbul: Gerçek Yayınları. (Özgün eser 1966 tarihli).

Barthes, R. (1996). *S/Z* (S. Ö. Kasar, Çev.). İstanbul: YKY. (Özgün eser 1979 tarihli).

Başgüney, H. (2009). *Türk Sinematek Derneği: Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma.* İstanbul: Libra.

Başlarken (1973, Mart). *Yedinci Sanat, 1*, s. 3.

Batur, E. (1988a). Alp Zeki Heper: Prens Ubu, Sinemacı, Kurban. *Gergedan, 14*, 116-117.

Baudelaire, C. (2011). *Modern Hayatın Ressamı.* (A. Berktay, Çev.). İstanbul: İletişim.

Bayar, Z. (1988). Yönetmen Alp Zeki Heper: "Sansür Bir Güvence Değildir" Diyor. *Gergedan, 14*, 111-112. (13. 2. 1974 tarihli *Yeni Ortam* gazatesinden alınmıştır).

Bayazoğlu, Ü. (1988). Barok Kanaviçe. *Gergedan, 14*, 106-110.

Bayazoğlu, Ü. (2004). *Uzun İnce Yolcular. İstanbul*: YKY.

Bazin, A. (1995a). Çağımızın Dili. *Çağdaş Sinemanın Sorunları.* (Nijat Özön, Çev.). (2. Baskı) (s. 15-29). Ankara: Bilgi. (Özgün eser 1953 tarihlidir).

Bazin, A. (1995b). Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi. *Çağdaş Sinemanın Sorunları.* (Nijat Özön, Çev.). (2. Baskı) (s. 30-41). Ankara: Bilgi. (Özgün eser 1945 tarihlidir).

Bazin, A. (1995c). Sinema Dilinin Evrimi. *Çağdaş Sinemanın Sorunları.* (Nijat Özön, Çev.). (2. Baskı) (s. 42-69). Ankara: Bilgi

Bazin, A. (1995d). William Wyler ya da Sahne Düzeninin Jansenisti. *Çağdaş Sinemanın Sorunları.* (N. Özön, Çev.). (2. Baskı) (s. 70-104). Ankara: Bilgi. (Özgün eser 1948 tarihlidir).

Bazin, A. (2012). Politique des Auteurs Üzerine. *sinecine, 3*(1), 93-103. (Özgün eser 1957 tarihlidir).

Behçetoğulları, P. (2002). *Türkiye'de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Belge, M. (1998a). 12 Mart Romanları. *Edebiyat Üstüne Yazılar* (s. 114-134). İstanbul: İletişim.

Belge, M. (1998b). Bir "Edebiyat Malzemesi" Olarak 12 Mart Yaşantısı. *Edebiyat Üstüne Yazılar* (s. 135-150). İstanbul: İletişim.

Benjamin, W. (1993). *Pasajlar.* (Ahmet Cemal, Çev.). İstanbul. YKY.

Berktaş, E. (2010). *40'lı Yılların Sineması.* İstanbul. Agora Kitaplığı.

Bir Protesto (1959, 16 Haziran). *Akis*, s. 29.

Birinci Türk Film Festivali (1953, 13 Aralık). *Milliyet*, s. 2.

Birsel, S. (1957, 19 Şubat). Sinema Kulüpleri. Vatan.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film.* Wisconsin: Wiscon-

sin Univerity Press.

Bordwell, D. (2010a). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması. (Yeşim Özben, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 71-83). Ankara: De Ki. (Özgün eser 1979 tarihlidir).

Bordwell, D. (2010b). Sanat Sineması Anlatımı. (E. S. Onat, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 125-178). Ankara: De Ki.

Botz-Bornstein, T. (2009). *Filmler ve Rüyalar: Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai*. (C. Soydemir, Çev.), İstanbul: Metis.

Bozis, Y. & Bozis, S. (2014). *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*. (Sula Bozis, Çev.). İstanbul: YKY.

Braudy, L. (1976). *The World in a Frame: What We See in Films*. New York: Doubleday.

Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Bu Vatanın Çocukları filmi festivale alındı (1959, 16 Mayıs). *Akşam*.

Burch, N. ([1969]1973). *Theory of Film Practice*. (Helene R. Lane, Çev.). London: Secker & Warburg.

Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınlar.

Büyük Bir Film: Bir Millet Uyanıyor (1932, 25 Ağustos). *Akşam*. s.9.

Canetti, E. (1998). *Kitle ve İktidar* (G. Aygen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Cantek, L. (2008). *Cumhuriyetin Büluğ Çağı (Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar, 1945-1950)*. İstanbul: İletişim.

Chanan, M. (2003). Latin Amerika'da Yeni Sinemalar. (A. Fethi, Çev.), Goffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (s. 841-851). İstanbul: Kabalcı.

Chaudhuri, S. & Finn, H. (2016). Açık İmge: Şiirsel Gerçekçilik ve Yeni İran Sineması (T. Toprak, Çev.). *sinecine*, *7*(1), s. 139-161.

Cici Berber filmi yakında ikmal edilecek: Bulgarca ve rumca filim çevirmek için müracaatlar (1933, 3 Nisan). *Akşam*, s. 7.

Cimoz, A. (1968). Sözlendirme Anıları. *Yeni Sinema*. 19/20. s. 40-42.

Coissac, G. M. (1925). *Histoire du cinématographe: De ses origines jusqu'a nos jours*. Paris: Librarie Gauthier-Villars.

Corrigan, T. (2010). The Essay Film As a Cinema of Ideas. Rosalind Gelt & Karl Schoonover (Ed.). *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (s. 218-237). New York: Oxford University Press.

Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montage, After Marker*. New York: Oxford University Press.

Coş, N. (1974/1975). Materyalist Sinemadan Ne Anlıyoruz?. *Yedinci Sanat*, *20*, 4-11.

Coş, N. (1974a). "Örgütlenme Gereği." *Yedinci Sanat*, *16*, s. 13-17.

Coş, N. (1974b). Türkiye'de Bağımsız Sinema Sorunu. *Yedinci Sanat*, *14*, 3-6.

Coş, N. & Ayça, E. (1974). Yılmaz Güney'le Konuşma (2). *Yedinci Sanat*, *19*, 3-17.

Coş, N. vd. (1974). Umut Filmi Üstüne Tartışma (Açık Oturum). *Yedinci Sanat*, *15*, 5-20.

Çağdaş Sinemadan (1973, Şubat/Mart). *Çağdaş Sinema*, *1*, s. 4.

Çalapala, R. (1946). Türkiye'de Filmcilik. *Filmlerimiz*. İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti.

Çapan, S. (1966). Genç Kuşak İyimserliği. *Yeni Sinema*, *3*, 23-24.

Çapan, S. (1983). *Milliyet Sanat Dergisi*, *65*, 1 Şubat 1983.

Çapan, S. (1988). Bardan İnsan Manzaraları. *Milliyet Sanat Dergisi*, *186*, 15 Şubat.

Çapan, S. (1991). Doğum Günü 14 Kasım Mı? *Antrakt*, *2*, 62-63.

Çelik, Z. ve Eldem, E. (2015). (Ed.) *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite (1840-1914)*. İstanbul: Koç Üniversitesi.

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2009). 1903 "Müderris Sinema": Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Sinemayla Eğitim Misyonu. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8* (s. 253-276).

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2010). Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922). *Kurgu Online International Journal of Communication Studies*. Vol. *2*, 1-17

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2013). 1903 Sinematograf İmtiyazı. *Toplumsal Tarih, 229*. 26-32.

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2015). Halkevleri'nde Eğitici Sinema Repertuarı. *sinecine, 6*(2), s. 49-75.

Çeliktemel-Thomen, Ö. (2016). Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909). *Doğu Batı, 75*, s. 155-179.

Çıkarken (1973, Ekim). *Gerçek Sinema, 1*, s. 1.

Çiyiltepe, A. (1960, 8 Aralık). Sözü Edilen Bir Türk Filmi: Denize İnen Sokak. *Vatan.*

Daldal, A. (2003). Gerçekçi Geleneğin İzinde Kracauer "Basit Anlatı" ve Nuri Bilge Ceylan Sineması. *Doğu Batı, 25*, 255-273.

Daldal, A. (2005) *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik.* İstanbul: Homer Kitabevi.

Dayan, D. (2011). Klasik Sinemanın Tutor-Kodu (E. Yılmaz, Çev.). Ertan Yılmaz (Ed.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (s. 79-94). Ankara: De Ki.

Deleuze, G. (1986). *Cinema 1 : The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Çev.). London: The Athlone Press. (Özgün eser 1983 tarihlidir).

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2 : The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Çev.). London: The Athlone Press. (Özgün eser 1985 tarihlidir).

Deleuze, G. & Guattari, F. (2000). *Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin.* (Ö. Uçkan & I. Ergüden, Çev.). İstanbul: YKY.

Delinin Zoru (1958, 6 Nisan). *Pazar Postası*, s. 9.

Denize İnen Sokak İlanı (1960, 1 Aralık). *Cumhuriyet*, s. 5.

Deniz Kızı Eftalya Hanım (1933, Teşrinisani [Kasım]). *Akşam*, s. 4

Denker, İ. vd. (1967). Türk Sinemasının Bugünkü Sorunlarır Konusunda Bir Açık Oturum. *Yeni Sinema*, *5*, 19-26.

Depeli, G. (2003). *Türk Sineması'nda Doğu Anadolu, 1960-1990 Yılları Arasında Köy Filmleri.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Devrimci Sinema Cephesi Çalışmaları (1974/1975). *Yedinci Sanat*, *20*, 29.

Diken, B., Laustsen, C. B., (2011). *Filmlerle Sosyoloji.* İstanbul: Metis.

Dorsay, A. (1987). Prenses'i ve Çetin'i Yakmalı mı?. *Cumhuriyet*, 20 Şubat, s. 5.

Dorsay, A. (1988). Özgün Bir Üsluba Doğru. *Cumhuriyet*, 25 Mart.

Dorsay, A. (1989a). Entelektüel Film Deneyi. *Cumhuriyet*, 24 Mart, s. 5.

Dorsay, A. (1989b). *Yılmaz Güney Kitabı.* İstanbul: Varlık.

Doyran, T. (1953). Sinemaya Doğru IV: "Cine Clup"ler Üzerine. *Kaynak*, 39-42.

Duru, O. (2001). *Amerikan Gizli Belgeleriyle Türkiye'nin Kurtuluş Yılları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Düğün Gecesi (1933, 27 Şubat). *Vakit*, s. 6.

Elam, D. (1994). *Feminism and Deconstruction: Ms. En Abyme.* New York: Routledge.

Elias, N. (2000). *Zaman Üzerine* (V. Atayman, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Ellinci Yıla Önsöz (1966). *Yeni Sinema*, *3*, 3-5.

Elsaesser, T. (1995). Avrupa Sanat Sineması (G. Sayın, Çev.). *25. Kare, 12*, 3-9.

Elsaesser, T., Hagener, M. (2014). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş.* (B. Soner & B. Yıldırım, Çev.). Ankara: Dipnot.

Erdoğan, N. [Necmi]. (1998). Demokratik Soldan Devrimci Yol'a: 1970'lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar. *Toplum ve Bilim, 78*, 22-37.

Erdoğan, N. [Nezih]. (1995). Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı. *Toplum ve Bilim, 67*, 178-198.

Erdoğan, N. [Nezih]. (2001). Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar. *Doğu Batı, 15*, 117-127.

Erdoğan, N. [Nezih]. (2011). Bir Seyirci Yapmak: 1896-1928 arası İstanbul'da Sinema ve Modernlik. D. Göktürk, L. Soysal, İ. Türeli (Haz.), *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa* (s. 175-190). İstanbul: Metis.

Erdoğan, N., Göktürk, D. (2001). Turkish Cinema. Oliver Leaman (Ed.). *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* (s. 533-573). New York: Routledge.

Ergün, M. (1978). *Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney.* İstanbul: Doğrultu.

Erkılıç, H. (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erksan, M. (1968). Türk Sinemacısı Cezayir Savaşı Filmine Nasıl Bakar? *Ulusal Sinema, 2*, 18).

Erksan, M. (1966). Sevmek Zamanı Neyi Anlatır veya Sinema Üzerine Düşünme. *Görüntü, 2*, 13-19.

Erksan, M. (1994). Sinemanın Yüzyılı. *Cumhuriyet*, 11 Haziran, s. 5.

Ertuğrul, M. ([1989]2007). *Benden Sonra Tufan Olmasın.* İstanbul: Remzi.

Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis.

Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta.

Espinosa, J. G. (2003). Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin. (A. Ufuk, Çev.). *Yeni Film*, *1*, 93-102. (Özgün eser 1969 tarihlidir).

Evren, B. (1984). İlk Türk Filmine İlişkin Görüşler ve Belgeler. *Gelişim Sinema*, *3*, s. 18-20.

Evren, B. (1985). Arabesk Olayı ve Sinema. *Gelişim Sinema*, *4*, 9-15

Evren, B. (1987). Hür Düşüncenin Acınası Komikliği. *Güneş*, 20 Şubat.

Evren, B. (1989). Melodram: Entel Olma Hevesi. *Güneş*, 24 Mart.

Evren, B. (1995). *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Evren, B. (1998). *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Satoları*. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Evren, B. (2004). *Bir Sinemanın Öyküsü: Yeni Melek*. İstanbul: Yeni Melek Gösteri Hizmetleri.

Evren, B. (2004a). Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı Filmini Gören Bir Tanık. *Antrakt*, *75/76*. 12-13.

Evren, B. (2004b). *Ustasız Usta: Atıf Yılmaz*. Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı.

Evren, B. (2005) *Türk Sineması*. Antalya: Altın Portakal Film Festivali Yayını.

Evren, B. (2006). *İlk Türk Filmleri*. İstanbul: Es.

Fabe, M. (2010). Avrupa Sanat Filmi: Fellini'nin $8^{1/2}$ Filmi. (M. Taşkaya, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 193-214). Ankara: De Ki.

Fanon, F. (2007). *Yeryüzünün Lanetlileri*. (Ş. Süer, Çev.). İstanbul: Versus. (Özgün eser 1961 tarihlidir).

Film Dostları Derneği Nihayet Cine Club Çalışmalarına Başladı. (1955, 17 Şubat). *Akşam*.

Film Festivali, Yersizlik Yüzünden Yapılamıyor (1953, 28 Mart). *Dünya*, s. 2.

Film Festivalinde hiç bir filme ödül verilmedi (1959, 30 Mayıs). *Dünya*.

Film tenkidlerine yıldız konması men edilemez (1958, 28 Mart). *Milliyet*, s. 1, devamı s, 5.

Filmer, C. (1984). *Hatıralar - Türk Sinemasında 65 Yıl*. İstanbul: Emek Matbaacılık.

Gabriel, T. H. (2007). Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Eleştirel Bir Kurama Doğru. (G. Şener, Çev.). Esra Biryıldız & Z. Çetin Erus (Der.). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 19-50). İstanbul: Es.

Gazetas, A. (2003). Üçüncü Sinema: Afrika, Latin Amerika ve Asya'da Sömürgecilik Sonrası Anlatılar. (İ.A. Zeis & A. Türkmen, Çev.). *Yeni Film, 3*, s. 33-40.

Gelecek mevsim hazırlığı: İpekfilim stüdyosunda bir çok yeni filimler çevriliyor (1933, 1 Mayıs). *Akşam*, s. 7.

Genç Sinema Gösterileri (1969). *Genç Sinema, 7*, 10.

Gençler ve Sinema (1957, 14 Şubat). *Akis*, s. 83.

Gevgilili, A. (1959a, 31 Ekim). Lütfi Akad Artık Olgunluk Çağında. *Vatan*.

Gevgilili, A. (1959b, 17 Mayıs) Birinci Türk Film Festivali. *Vatan*.

Gevgilili, A. (1969). Türk Sineması. *Yeni Dergi, 61*, 357-368.

Giannetti, L. D. (1975). *Godard and Others: Essay on Film Form*. Rutherford NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

Giles, D., Şahin, H. (1982). Yılmaz Güney: Revolutionary Cinema in Turkey. *Jump Cut*. 27. s. 35-37. http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC27folder/YilmazGuney.html (Erişim tarihi, 23 Haziran 2013).

Golden, N. D. (1928). *Short-subject film market in Latin America, Canada, the Far East, Africa, and the Near East.* Compiled by N. D. Golden. Motion-picture Section of the Specialties Division. Trade Information Bulletin No. 544. United States Department of Commerce, Brueau of Foreign and Domestic Commerce. [https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiug.30112104063422;q1=Short-Subject%20film%20market. Erişim Tarihi: 29 Aralık 2016]

Gökalp, Z. (1968). Türkçülüğün Esasları (Yedinci Baskı). İstanbul: Varlık. (Özgün eser 1923 tarihlidir).

Gökçe, Ö. (2004). Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak. D. Bayrakdar, (Yay. Haz.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* (s. 247-256). İstanbul: Bağlam.

Gökmen, M. (1991). *Eski İstanbul Sinemaları.* İstanbul: İstanbul Kitaplığı.

Gökmen, S. (1973). *Bugünkü Türk Sineması.* İstanbul: Fetih.

Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema.* İstanbul: Versus.

Görüntü (1968). II. Hisar Kısa Film Yarışması Özel Sayısı. *Görüntü*, 5.

Gruda, Y. (1957a, 1 Şubat). Kamelyalı Kadın. *Yeditepe*, *124*, 4.

Gruda, Y. (1957b, 1 Nisan). Kamelyalı Kadın Filmi Üzerine. *Yeditepe*, *128*, 6.

Gün Doğarken (1933, 23 Eylül 1933). *Akşam.* s. 7.

Güneşe Doğru İlanı (1937a, 29 Ekim). *Akşam.* s. 4.

Güneşe Doğru İlanı (1937b, 9 Kasım). *Akşam.* s. 4.

Güneşe Doğru İlanı (1937c, 26 Teşrinievvel [Ekim]). *Akşam.* s. 4.

Güney, Y. (1974). Yeniden Başlarken. *Yedinci Sanat*, *16*, 3-4.

Güney, Y. (1977). *Umut.* (6. Baskı). İstanbul: Güney Filmcilik.

Güney, Y. (1999). *İnsan, Militan ve Sanatçı.* İstanbul: Güney Filmcilik.

Gürata, A. (2000). Türkiye'de Mısır Sineması. *İletişim. 7*, 173-194.

Gürkan, T. (1966, 16 Ekim). Bir Millet Uyanıyor Yeniden Çekiliyor. *Cumhuriyet*, s. 6.

Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Varlık.

Güzel, M. Ş. (2004). *Yılmaz Güney Hazinesi*. İstanbul: Peri.

Halkevleri Çalışma Talimatnamesi (1940). Ankara.

Halkevleri İdare ve Teşkilat Talimatnamesi (1940). Ankara: Zerbamat Basımevi.

Hayward, S. (1996). *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge.

Henderson, B. (1985). İki Tür Film Kuramı. (N. Abisel, Çev.). O. Onaran & S. Büker (Der.). *Sinema Kuramları* (s. 108-129). Ankara: Dost.

Heper, A. Z. (1968). Bazin'in Getirdikleri. *Ulusal Sinema, 3/4*, 7-8.

Hıdıroğlu, İ. (2011). Frankfurt Okulu'nun Sinema Üzerine Düşüncelerinin Türkiye'de Alımlanması. D. Beybin Kejanlıoğlu (Ed.), Zamanın Tozu: Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri (s. 449-479). Ankara: De Ki.

Higson, A. (1998). The Concept of National Cinema. *Screen, 30*(4), 36-46.

Hill, J. (1986). *Sex, class and Realism: British Cinema 1956-1963*. Londra: British Film Institute.

Hill, J. (2001). Hollywood Gerçeğini Kabullenmek: Globalleşme Çağında Ulusal Sinemalar. (N. Akın, Çev.), D. Derman, (Yay. Haz.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* (s. 27-36). İstanbul: Bağlam.

Hinkle, E. M. (1933). *The Motion Picture in Modern Turkey*. ABD Dışişleri Bakanlığı'na Sunulan 01.08. 1933 Tarihli Rapor. [Tıpka basımı için Bkz. Rıfat N. Bali, (Yay. Haz.), *The Turkish Cinema in the Early Republican Years*. İstanbul: Isis Press, 2007; Önemli bölümlerinin çevirisi için Bkz. Modern Türkiye'de Sinema, *Kebikeç*, *28*, s. 91-102].

Hisar Üzerine Özeleştiri (1970). *Görüntü*, *7*, s. 1-5.

II. Hisar Kısa Film Yarışması (1968). *Görüntü*, *4*, s. 11-13.

III. Türk Filmleri Festivali Bu Sabah Başlıyor. (1955, 25 Nisan). *Vatan*.

Işığan, A. (2000). Türk Sineması Çalışmalarında 1950 Öncesinin Dışlanması. *İletişim*, *7*. 195-212

Işığan, A. (2003). Yeşilçam'dan Önce Türkiye'de Sinema Sektörü. *Film, 1*, 32-42.

İki Bağımsız Sinema Şenliği, Yapılan Yanlışlar, Yeni Film Birikiminin Değerlendirilmesi. (Haziran-Ağustos, 1975). *Yedinci Sanat. 24*, s. 3-4).

İkinci Sayıda. (1966, Nisan-Mayıs). *Yeni Sinema, 2*, 3.

İkinci Türk Film Festivali Bugün Başlıyor. (1954, 3 Mayıs). *Milliyet*, s. 2.

İlhan, A. (1959, 9 Kasım). "Yalnızlar Rıhtımı" Dolayısıyla "Attila İlhan'ın Cevabı. *Milliyet*, s. 2.

İlk Film Stüdyoları İşe Başladı. (1932, 16 Haziran). *Vakit*, s. 6.

İlk Sesli Film Stüdyosu Yarın Açılıyor. (1932, 29 Nisan). *Vakit*, s. 5.

İpek Film Faaliyette: İlk acı, Mineli kuş ve bir rumca film (1933, 26 Kanunusani [Ocak]). *Vakit*, s. 9.

İpekfilim stüdyosunda (1933, 20 Mayıs). *Akşam*, s. 7.

İpek Filim Stüdyosunda İki Filim Çevriliyor (1933, 9 Mart). *Akşam*, s. 9.

İpek'te: Güneşe Doğru. (1937, 27 Teşrinievvel [Ekim]). *Sinema Objektifi, 3*, 18.

Jacobs, L. (1959). Morning for the Experimental Film. *Film Culture*, (19).

Jaffe, I. (2014). *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. London & New York: Wallflower Press.

Jameson, F. (2008). *Modernizmin İdeolojisi*. İstanbul: Metis.

Jay, Martin (1988). *Diyalektik İmgelem: Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün Tarihi (1923-50)*. (Ünsal Oskay, Çev.). İstanbul: Ara Yayınları.

Kael, P. (2010). Çemberler ve Kareler. (B. Karamış, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 47-71). Ankara: De Ki.

Kakınç, T. (1958, 11 Mayıs). Türk Sinemasında Okullar: Şakir Sırmalı Okulu. *Pazar Postası*, 19, 13.

Kakınç, T. (1966). Türk Sinemasının Boyutları. *Yeni Sinema, 3*, 19-22.

Kaliç, S. (1992). *Deneysel SinemanınKısa Tarihi*. İstanbul: Hil.

Kanbur, A. (2007). Seyrin İçinde Belleğin Seyri, Unutuşun ve Hatırlamanın Sancısı ve Ömer Kavur Filmlerinde Toplumsal Tarihin Bireye Bağlanışı. D. Bayrakdar, (Yay. Haz.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6* (s. 113-120). İstanbul: Bağlam.

Karabıyık Barbarosoğlu, F. (1992). "Gizli Yüz" Gizli Kaldı. *Dergah, 23*, 20.

Karadoğan, A. (2005). *Film Çekiyorum Abi: Şerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*. Ankara: Phoenix.

Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 1-20). Ankara: De Ki.

Karagöz Çifte Cadılar İlanı (1933, 4 Nisan). *Akşam*, s. 4.

Karagöz filmi: 35 sene evvelki İstanbul Hayatından Parçalar (1933, 20 Kanunuevvel [Aralık]. *Akşam*, s. 5.

Karagöz İlanı (1933a, 2 Kanunusani [Ocak]). *Akşam*, s. 4.

Karagöz İlanı (1933b, 3 Kanunusani [Ocak]). *Akşam*, s. 4.

Karagöz İlanı (1933c, 6 Kanunusani [Ocak]). *Vakit*, s. 4.

Karagöz Şair İlanı (1933, 2 Nisan). *Akşam*, s. 4.

Karagözden sonra orta oyunu (1933, 25 Şubat). *Akşam*, s. 7.

Kargalı Film (1965, 26 Kasım). *Cumhuriyet*, s. 6.

Kaya Mutlu, D. (2007). Ayastefanos'taki Rus Abidesi: Kim Yıktı, Kim Çekti, Kim Yazdı. (Deniz Bayrakdar, Yay. Haz.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6* (s. 17-29). İstanbul: Bağlam.

Kaya Mutlu, D. (2014). Kırık Bir İlk Hikayesi: Türk Sinemasının 100. Yılına Dair. *sinecine*, *5*(2), s. 113-120.

Kaya, D. (2014). Türk Sinemasında Bir Dönüm Noktası: *Kanun Namına*. http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/26/turk-sinemasinda-bir-donum-noktasi--kanun-namina (Erişim tarihi: 12 Aralık 2017).

Kayalı, K. (1998). *Sinema Bir Kültürdür*. Ankara: Alaz.

Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Deniz Kitabevi.

Kayalı, Kurtuluş, (2000), "1990'lı Yıllar Türk Sineması: Sürekli Değişim Saplantısının Türk Sinemasını Sürükleyip Getirdiği Nokta," *Medya ve Kültür: 1. Ulusal İletişim Sempozyumu Bildirileri* (s. 225-232). Ankara: İletişim Dergisi Yayınları.

Kaynar, H. (2009). Al Gözüm Seyreyle Dünyayı: İstanbul ve Sinema. *Kebikeç, 27*, 191-220.

Kennedy, T. (2009). Bölünmüş Bir Halk Olarak Kürtler ve Yılmaz Güney Sineması. *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*. (M. Arslan, Der.). (89-125). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Keough, P. (2004). Endişeli Türkiye. http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/filmler/c-blok/endiseli-turkiye.htm (Erişim tarihi 30 Ocak 2014).

Kıraç, R. (2008). *Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*. Ankara: De Ki.

Kıral, E. (1974). "Umut" Filminin Ana Çizgileri. *Yedinci Sanat*, *11*, 9-11.

Kıral, E. (2005). Erden Kıral. E. Akpınar (Haz.). *10 Yönetmen ve Türk Sineması* (s. 101-124). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil.

Koçak, O. (2009). *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Koçer, S. (2016). Alımlama Söylemleri ve Bir Söylem Janrı Olarak Kürt Sineması. T*ürk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 12.* D. Bayrakdar (Yay. Haz.) (s. 293-312). İstanbul: Bağlam.

Koçer, S. & Candan, C. (2016). (Ed.) *Kurdish Documentary Cinema in Turkey: The Politics and Aesthetics of Identity and Resistance.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing

Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış, Çağdaş Uluslararası Sinema* (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.

Kongar, E. (1985). Arabesk Üzerine Toplumbilimsel Düşünceler. *Gelişim Sinema, 4*, 5-8.

Korkmaz, A. (1996). *Türk Sinemasında Festivaller: Filmler, Sonuçlar, Jüri Üyeleri.* İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Tv Bölümü.

Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980.* (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.

Kracauer, S. (2014). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu.* (Özge Çelik, Çev.). İstanbul: Metis.

Kracauer, S. (2010). *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi.* (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.

Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü.* (O. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis.

Kurtoğlu, E. (2007). *Türk Filmlerinde "Sinema".* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kutlar, O (1974a). Türk Sinemasının Altmışıncı Yılı ve İlk Türk Filmini Çeviren Fuat Uzkınay. *Milliyet Sanat Dergisi, 106*, s. 5-7.

Kutlar, O. (1967). Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 1 Giriş. *Yeni Sinema, 10/11*, 28-31.

Kutlar, O. (1968a). Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 2 Kısa Filmin Gücü. *Yeni Sinema, 17*, 26-29.

Kutlar, O. (1968b). Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 3 Kısa Filmin İçeriği ve Yapısal Sorunları. *Yeni Sinema, 19/20*, 44-46.

Kutlar, O. (1968c). Yeşilçam. *Papirüs, 29*, 21-33.

Kutlar, O. (1974b). Yılmaz Güney İle Konuşma. *Yılmaz Güney, Yücel Çakmaklı, Ömer Kavur, Süreyya Duru ile Konuşmalar* (s. 5-11). Eskişehir: Sinematek Eskişehir İTİA Yayını.

Kutlar, O. vd. (1966, Mart). Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri. Açık Oturum. *Yeni Sinema, 2*, 47-61.

Kutlar, O. vd. (1970). Sansür Açık Oturum. *Yeni Sinema, 30*, 79-90.

Kuyucak Esen, Ş. (2002). *Sinemamızda Bir 'Auteur': Ömer Kavur*. İstanbul: Alfa.

Kuyucak Esen, Ş. (2007). Türkiye'de Üçüncü Sinema. Esra Biryıldız & Z. Çetin Erus (Der.). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 310-354). İstanbul: Es.

Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora.

Lev, P. (1993). *The Euro-American Cinema*. Austin : University of Texas Press.

Lindsay, V. (1915). *The Art of Moving Pictures*. New York: Macmillan.

Lopate, P. (1998). *Totally, Tenderly, Tragically: Essay and Criticism From Lifelong Love Affair With The Movies*. New York: Anchor Books / Doubleday.

Makal, O. (1991). *Türk Sinema Tarihi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Maktav, H. (2000). Türk Sinemasında 68'liler ve 12 Mart. *Birikim, 132*, 86-92

Maktav, H. (2002). Cumhuriyet'in Sinemacısı: Muhsin Ertuğrul. *Tarih ve Toplum, 38(227)*, 49-55.

Malik, H. A. (1933). *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri.* Ankara: Kitap Yazanlar Kooperatifi.

Maraşlı, G. N. (2006). *Osman Fahir Seden'le Türk Sinemasında Düet.* Ankara: Elips.

Marguiles, R. (1994). Ayastefanos'taki Rus Kilise Abide'sinin Yıkılış. *Toplumsal Tarih, 1*, 40-43.

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler.* (O. Adanır, Çev.), İstanbul: Hayalperest.

Milyon Avcıları (1933, 20 Teşrinisani [Kasım]). *Akşam.* s. 7

Moran, B. (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 2. İstanbul: İletişim.

Moran, B. (1997). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3. İstanbul: İletişim.

Mulen Ruj Salonunda (1930, 28 Mart). *Akşam.* s. 11.

Naci, F. (1990). *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme.* İstanbul: Gerçek.

Naşit Dolandırıcı İlanı (1933, 16 Teşrinisani [Kasım]). *Akşam*, s. 4.

Neale, S. (2010). Kurum Olarak Sanat Sineması. (Özgür Yaren, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 83-112). Ankara: De Ki.

Nihayet: İlk Türk Sine Kulübü Kuruldu, (1955, 26 Şubat), *Devir*, s. 26, devamı 34.

Okan, T. (1957, 25 Mayıs). Sıfıra Sıfır Elde Var Sıfır. *Milliyet*, s. 2.

Okan, T. (1959, 30 Ekim). Yalnızlar Rıhtımı. *Milliyet*, s. 2

Okan, T. (1960, 24 Eylül). Venedik'te İlk Defa Bir Türk Filmi: Denize İnen Sokak. *Milliyet*, s. 2

Okumuş Ergül, F. (2001). Cinselliğin Farklı Yönlerinin 90'lı Yılların Türk Sinemasın'daki Yansımaları Üzerine Bir Giriş Denemesi: Düş Gezginleri, Dönersen Islık Çal ve Gemide. D. Derman, (Yay. Haz.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2* (s. 147-156). İstanbul: Bağlam.

Onaran, A. Ş. (1968). *Sinematografik Hürriyet.* Ankara: İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayını.

Onaran, A. Ş. (1977). *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması.* İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını.

Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Onaran, A. Ş. (1990). *Lütfi Ö. Akad.* İstanbul: Afa.

Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması.* (Cilt 1). Ankara: Kitle.

Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması.* (Cilt 2). Ankara: Kitle.

Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik* (Ayşegül Bahçıvan, Çev.). Ankara: Ark.

Orta Doğu Teknik Üniversitesi Öğrenci Birliği Sinema Kulübü (1970). Türk Sinemasına Devrimci Açıdan Bakış. *Genç Sinema Proleter Devrimci Sinema Dergisi, 13,* 12-14.

Ökçün, A. G. (1981). *Türkiye İktisat Kongresi 1923 İzmir: Haberler-Belgeler-Yorumlar.* Ankara: SBF Yayınları.

Özata Dirlikyapan, J. (2010). *Kabuğunu Kıran Hikâye.* İstanbul: Metis.

Özbek, M. (1994). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski.* İstanbul: İletişim.

Özcan, E. (2005). Eurimages ve Türkiye: Genel Bir Bakış. *Toplumbilim, 18,* 183-186.

Özen, E. (2009). Özön'ün Paltosundan Kurtulmak: Türkiye Sineması Tarihi Çalışmalarının Eleştirel Bir Değerlendirmesi. *İletişim Araştırmaları.* 7(1-2), s. 13-47.

Özen, E. (2015). Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film / Türk Filmi Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme. M. K. Kaynar (Yay. Haz.). *Türkiye'nin 1950'li Yılları* (s. 485-503). İstanbul: İletişim.

Özen, M. (2006). Fransız Firma Pathé Frères İstanbul'da, 1908-1914. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*. D. Bayrakdar (Yay. Haz.) (s. 57-64). İstanbul: Bağlam.

Özen, M. (2009). "Hareketli Resimler" İstanbul'da (1896-1908). *Kebikeç, 27*, 183-189.

Özen, S. (2012). Balkanlar'ın İlk Sinemacılarından Manaki Biraderler. *Toplumsal Tarih. 219*, 60-66.

Özgentürk, A. (1998). Gerçek Bir Sinema "Marjinal"i İçin. *Gergedan, 14*, 113-115.

Özgüç, A. (1965). Erdoğan Tokatlı İle "Son Kuşlar" Üzerine Bir Konuşma. *Sinema 65, 9*, 10-14.

Özgüç, A. (1969). Türk Toplumundan Kopmuşlar ya da "Kaçış Sineması" Üzerine. *AS Akademik Sinema, 1*, 36-42.

Özgüç, A. (1990). Yeni Bunalımcılık. *Tv'de 7 Gün, 40*, 30 Eylül.

Özgüç, A. (1996). *Türk Film Yapımcıları Sözlüğü*. İstanbul: Film Yapımcıları Derneği. s. 85.

Özgüç, A. (1998). *Türk Filmleri Sözlüğü (1914-1973)*. 1. Cilt. (Düzeltilmiş 2. Baskı). İstanbul: SESAM Yayınları.

Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması: Dönemler / Modalar / Tiplemeler*. İstanbul: Dünya Kitapları.

Özgüven, F. (2011, 27 Ekim). *Gizli Duygular. Radikal.* http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fatih_ozguven/gizli_duygular-1067599.

Özkırım, Ç. (1955, 8 Mayıs). Festivalden Sonra. *Akşam.*

Özkırım, Ç. (1956, 12 Şubat). Yeni Kurulan Sırmalı Filmin İlk Eseri 'La Dam o Kamelya, *Akşam.*

Özön, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960.*

İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları.

Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*. Ankara: Bilgi.

Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı: Fuat Uzkınay*. İstanbul: Türk Sinematek Derneği.

Özön, N. (1995a). *Kargözden Sinemaya*. (Cilt 1). Ankara: Kitle.

Özön, N. (1995b). *Kargözden Sinemaya*. (Cilt 2). Ankara: Kitle.

Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*. Ankara: Doruk. (Özgün eser 1962 tarihli).

Öztürk, S. (1985). Onat Kutlar: Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor. Onat Kutlar'la söyleşi. *Ve Sinema*, *1*, 15-23.

Öztürk, S. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset*. Ankara: Elips.

Öztürk, S. (2006). Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler. *Galatasaray İletişim*. 47-76.

Özuyar, A. (2007a). *Devlet-i Aliye'de Sinema*. Ankara: De Ki.

Özuyar, A. (2007b). Osmanlı'da Sinemaya Dair Sansür Notları. *Sinematürk*. *7*, 22-24

Özuyar, A. (2008a). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De Ki.

Özuyar, A. (2008b). Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti'nin Sinematograf Siparişi. *Sinematürk*, *15*, 28-31.

Özuyar, A. (2011). *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)*. İstanbul: Doruk.

Özuyar, A. (2013). *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)*. Ankara: Phoenix.

Özuyar, A. (2015). Türk Sinemasının Konulu İlk Filmleri ve Değişen Film Kronolojisi. *CineBelge*, *1*, 20-30.

Özuyar, A. (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*. İstanbul: YKY.

Pamuk, O. (1995). Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi. *Defter, 23*, 31-45.

Papucis, A. (1966). Alp Zeki Heper: Sinemamızda Yeni Bir İsim. *Görüntü, 2*, 20-23 devamı 31.

Pertan, E. (1971). Karagöz ve Türk Sineması. *Yeni Dergi*, 79, s. 247-251

Rancière, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı.* (A. U. Kılıç, Çev.), İstanbul: Versus.

Rascaroli, L. (2008). The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework. 49(2)*, 24-47.

Refiğ, H. (1957a, 26 Ocak). Kamelyalı Kadın. *Akis*, s. 33.

Refiğ, H. (1957b, 13 Nisan). Kadri Bilinmeyen Deha. *Akis*, s. 31.

Refiğ, H. (1958, 4 Ocak). Özel Sinema İhtiyacı. *Akis*, s. 26.

Refiğ, H. (1965a). Türk Sineması Nedir? I-Gerçek Duygusu. *Sinema 65, 1*, 12-13.

Refiğ, H. (1965b). Türk Sineması Nedir? II-Sinemamızın Kökleri. *Sinema 65, 2*, 7-9.

Refiğ, H. (1965c). Türk Sineması Nedir? III-Sinemamazın Dayanakları. *Sinema 65, 3*, 14-16.

Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası.* İstanbul: Hareket Yayınları.

Renan, S. (1967). *The Underground Film: An Introduction to its Development in America.* London: E. P. Dutton & Co. Inc.

Ricœur, P. (2007). *Zaman ve Anlatı: Bir, Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimesis* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). *İstanbul: YKY.*

Robbe-Grillet, A. (1989). *Yeni Roman.* (A. Bezirci, Çev.). İstanbul: Ara.

Robins, K. & Aksoy, A. (1999). Derin Millet ve Türk Sinema Kültürü. *Toplum ve Bilim, 82*, 180-196.

Rocha, G. (1997). An Esthetic of Hunger. (R. Johnson&B. Hollyman, Çev.). Michael T. Martin (Ed.). *New Latin American Cinema: Theory,*

Practices and Transcontinental Articulations. (Cilt 1, s. 59-61). Detroit: Wayne State University Press. (Özgün eser 1965 tarihlidir).

Sadoul, G. (1960). Bir Türk Filmi Dışarıda Kendinden Sözettiriyor: Denize İnen Sokak. *Yedinci Sanat Yeni Sinema, 1*, s. 20-21.

Sarris, A. (2010). Auteur Kuram Üzerine Notlar. (B. Kılıçbay, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 41-45). Ankara: De Ki.

Sayar, V. (1980). Sinemacı Nazım Hikmet. *Yeni Sinema, 32*, 9-13.

Sayman, A. (1974). Ömer Kavur İle Konuşma. *Yılmaz Güney, Yücel Çakmaklı, Ömer Kavur, Süreyya Duru ile Konuşmalar.* (s. 49-62). Eskişehir: Sinematek Eskişehir İTİA Yayını.

Scognamillo, G. (1973). *Türk Sinemasında 6 Yönetmen.* İstanbul: Türk Film Arşivi Yayını.

Scognamillo, G. (1997-1998). Türk Sinemasında Tartışmalar / Polemikler / Kuramlar. 2. Bölüm. *Yeni Sinema, 4*, s. 43-55.

Scognamillo, G. (1997). Türk Sinemasında Tartışmalar / Polemikler / Kuramlar. 1. Bölüm. *Yeni Sinema, 3*, s. 39-50.

Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi.* İstanbul: Kabalcı. (Özgün eser 1987 tarihlidir).

Scognamillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir'de Sinema.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Scognamillo, G. (2009). 60'lı Yıllar: Yeşilçam Sinemasının Altın Çağı. Z. Dadak, B. Göl (Yay. Haz.), *60'ların Türk Sineması.* (s. 13-22). Antalya: Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını.

Sekmeç, A. (2008, 30 Ocak). Yeşilçam'ın Kuruluşu. (Yayınlanmamış söyleşi).

Sekmeç, A. (2012). *Renkler ve Sesler: Duygu Sağıroğlu.* Antalya: Antalya Kültür ve Sanat Vakfı.

Sekmeç, Ali Can (2005). İpek Ticaretinden Sinemacılığa İpekçiler, *Chronicle Dergisi*, 2, s. 72-78.

Serter, S. (2005). *Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.

Sevinçli, E. (1987). *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul*. İstanbul: Broy.

Sezer, B. (1959a, 22 Mayıs). Yarışmaya Katılan Filmler. *Akşam*.

Sezer, B. (1959b, 23 Mayıs). İlk Üç Gün 3 Film. *Akşam*.

Shusterman, R. (1992). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. (3. baskı) Oxford, Cambridge: Blackwell.

Sırmalı, Ş. (1953, 1 Mayıs). Yerli Filmciliğin Durumu. *Dünya*, s. 2.

Sırmalı, Ş. (1957, 15 Mart). Kamelyalı Kadın Filmi Üzerine. *Yeditepe, 127*, s. 4, devamı s. 7.

Sırmalı, Ş. (1957, 15 Mayıs). Bir Cevap. *Yeditepe, 131*. s. 7.

Sırrı, A. (1933, 23 Kanunuevvel [Aralık]). Münir Nurettin Bey: Alaturka musiki hakkındaki kanaatleri, verdiği konserler ve tahassüsleri. *Vakit*, s. 6.

Sinema Haberleri (1933, 14 Haziran). *Yedigün*, 14, s. 16.

Sinema Kulüpleri (1968a). *Yeni Sinema, 14*, s. 24-25.

Sinema Kulüpleri (1968b). *Yeni Sinema, 16*, s. 28-29.

Sinema Kulüpleri (1968c). *Yeni Sinema, 15*, s. 27-29.

Sinema Kulüpleri (1968d). *Yeni Sinema, 18*, s. 32-33.

Sinema ve Tiyatro Derneğinin Kanaati: Tenkidi Tekzib Çiğ Bir Hareket-tir (1958, 11 Nisan). *Milliyet*, s. 1, devamı s. 5.

Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti (1949). *İstanbul Sinemacılarının Dertleri*. İstanbul: Pulhan Matbaası.

Siska, W. C. (1980). *Modernism in The Narrative Cinema: The Art Film as a Genre*. NY: Arno Press.

Siska, William C. (1979). Metacinema: A Modern Necessity. *Literature/ Film Quarterly, 7*(1), 285-289.

Sivas, A. (2007). *Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Slatter, P. (1989). *Frankfurt Okulu: Kökeni ve Önemi.* (A. Özden, Çev.). İstanbul: BFS.

Solanas, F. & Gettino, O. (2004). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. (E. Yılmaz, Çev.). *Sinemasal, 11-12*, 152-170. (Özgün eser 1969 tarihlidir).

Sonok, H. (1991). Gizli Yüz. *Antrakt, 2*, 54-55.

Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quxote to Jean-Luc Godard.* New York: Columbia University Press.

Stam, R. vd., (1992). *New Vocabularyies in Film Semiotics.* London&New York: Routledge.

Stardelov, I. (2014). *Balkanların Işık Ressamları: Manaki Kardeşler.* İstanbul: ESR Film Yapım.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek.* İstanbul: Metis.

Sutton, D., Martin-Jones, D. (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze.* (M. Özbank & Y. Başkavak, Çev.), İstanbul: Kolektif Kitap.

Şalom, J. (1969). Genç Sinemacılar Neden Hisar'a Karşı Çıktılar ya da Her Seçim Siyasaldır! *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi, 8*, 9-13.

Şasa, A. (2010). *Yeşilçam Günlüğü.* İstanbul: Küre.

Şahenşah Hz. Tahrana Hareket Ettiler. (1934, 3 Temmuz). *Vakit.* s. 7.

Şener, E. (1968). Sözlendirme Sorunu. *Yeni Sinema.* 19/20. s. 35-39.

Şener, E. (1970). *Yeşilçam ve Türk Sineması.* İstanbul: Kamera.

Şener, E. (1972). *Festivaller.* İstanbul: Anlam.

Şener, S. (1989). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Şeyben, Ö. (2006). Türkiye'de İlk Kez Manaki Kardeşlerin Çektiği Filmler ve Fotoğraflar. *Sinematürk, 2*, 22-29.

Tansuğ, S. (1966). Yerli Sinemada Anlatım Sorunu. *Yeni Sinema, 3*, 33-34.

Tansuğ, S. (1974). Ulusal Sinemaya Dair. *Gerçek Sinema, 7*, 58-60.

Tekeli, İ. & İlkin, S. (2010). *Cumhuriyetin Harcı, Birinci Kitap: Köktenci Modernitenin Doğuşu*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Temiztaş, M. (2002). "Üçüncü Sinemanın Bitmemiş Deneyi", *Yeni İnsan Yeni Sinema, 10*, 40-42.

Tilgen, N. (1953a, 18 Temmuz). Türk Filmciliği: Dünden Bugüne (1914-1953). *Yıldız Haftalık Sinema Mecmuası, 30,* 16-17.

Tilgen, N. (1953b, 25 Temmuz). Türk Filmciliği: Dünden Bugüne (1914-1953). *Yıldız Haftalık Sinema Mecmuası, 31,* 16-17.

Tilgen, N. (1953c, 1 Ağustos). Türk Filmciliği: Dünden Bugüne (1914-1953). *Yıldız Haftalık Sinema Mecmuası, 32,* 8-9 ve 25.

Tilgen, N. (1953d, 8 Ağustos). Türk Filmciliği: Dünden Bugüne (1914-1953). *Yıldız Haftalık Sinema Mecmuası, 33,* 16-17.

Tilgen, N. (1953e, 15 Ağustos). Türk Filmciliği: Dünden Bugüne (1914-1953). *Yıldız Haftalık Sinema Mecmuası, 34,* 16-17.

Tilgen, N. (1953f, 22 Ağustos). Türk Filmciliği: Dünden Bugüne (1914-1953). *Yıldız Haftalık Sinema Mecmuası, 35,* 8-9.

Tilgen, N. (1953g, 29 Ağustos). Türk Filmciliği: Dünden Bugüne (1914-1953). *Yıldız Haftalık Sinema Mecmuası, 36,* 12-13.

Tilgen, N. (1953h, 5 Eylül). Türk Filmciliği: Dünden Bugüne (1914-1953). *Yıldız Haftalık Sinema Mecmuası, 37,* 12-13.

Tilgen, N. (1954). İlk Türk Operatörü. *Resimli 20. Asır Haftalık Mecmua.* 2(4): 25, s. 4.

Tilgen, N. (1956, 3 Şubat). Bugüne Kadar Türk Filmciliği, *Yeni Yıldız Dergisi, 36*, 12-13.

Tokatlı, E. (1959a, 2 Haziran). Türk Film Festivali: Kazananlar. *Akşam*

Tokatlı, E. (1959b, 26 Mayıs). Yarışmanın Son Günleri. *Akşam*

Tokatlı, E. (1959c, 18 Mayıs). Türk Filmleri Yarışması. *Akşam.*

Tuğrul, S. (1957, 19 Ocak). Kamelyalı Kadın veya Parlak Bir Fiyasko. *Tercümün*, s. 2, devamı s. 5.

Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*. İstanbul: Doruk.

Turan, Ö. (2013). Alternatif Tahayyüller, Devingenlik, Popülizm: 1970'ler İçin Bir Çerceve Denemesi. *Toplum ve Bilim, 127*, s. 3-25.

Turhan, G. (1966, 16 Ekim). Bir Millet Uyanıyor Yeniden Çevriliyor. *Cumhuriyet*, s. 6.

Turner, G. (2006). *Film As Social Practice*. NY: Routledge.

Tuttle, H. (2015) http://unspokencinema.blogspot.com/2007/01/minimum-profile.html (Erişim tarihi, 10 Şubat 2015)

Türk Film Dostları Derneği (1955, 7 Ağustos). *Akşam*

Türk Film Dostları Derneği (1955). *Türk Filmciliği ve Kalkınması İçin Halli Gereken Meseleler Hakkında Rapor* [*Türk Filmciliği Hakkında Rapor*]. İstanbul: TFDD.

Türk Film Dostları Derneği. *Ana Nizamnamesi* (tarihsiz). İstanbul: Çeltüt Basımevi.

Türk Film Dostları Derneği Nihayet (1955, 17 Şubat). *Akşam*

Türk Film Festivali (1959, 16 Haziran). *Akis*, s, 29.

Türk Film Festivali Seçimleri (1953, 29 Nisan). *Milliyet*, s. 2.

Türk Filmciliği ve Münevverin Sorumluluğu (1955, 7 Ocak). *Akşam.*

Türk Sinema Sanatçıları Derneği Kuruldu (1959, 17 Şubat). *Dünya.*

Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı.

Türk, İ. (2001/02). Türk Sineması Ne Zaman Başladı. *Altyazı, 2*, 76-79.

Türkçeleştirilen Bir Film - Ufa Şirketi Türkçe Nushayı Çok Beğendi (1933, 6 Teşrinisani [Kasım]). *Akşam*. s. 7.

Türkeş, A. Ö. (2008). "Sol"un Romanı. (M. Gültekingil, Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Sol* (Cilt 8), (s. 1052-1077). İstanbul: İletişim.

Türkiye Sinema Kulüpleri Federasyonu İçin Çağrı: Federasyon Artık Mutlaka Gereklidir! (1970). *Görüntü*, *7*, 22-25.

Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği Nizamnamesi (1932, 8 Teşrinisani [Kasım]). *Sinema ve Tiyatro Heveskârı Mecmuası*, s. 8 [Derginin kapaklarında tarih mevcuttur ancak sayı bilgisi bulunmamaktadır]

Ulus Sineması (1939, 14 Ocak). *Ulus*. s. 4.

Ulusay, N. (2003). Avrupa Merkezli Görsel-İşitsel Kuruluşlar ve Türk Sineması. M. G. Bek (Ed.). *Avrupa Birliği ve Türkiye'de İletişim Politikaları* (59-94). Ankara: Ümit Yayıncılık.

Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk Sinemasında "Erkek filmleri"nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim*, *101*, 144-160.

Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler, Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost.

Ülkücü Başyazarla Eleştirmeciler (1958, 13 Nisan). *Pazar Postası*, *15*, 9

Üsdiken, B. (1997, 29 Temmuz). Türkiye'ye Sinemayı Tanıtan Kim?. *Cumhuriyet*. s. 11.

Üsdiken, B. (1997). Sigmund Weinberg Olayı ve Türkiye'de Sinemanın Başlangıçı. *Antrakt*, *66*, 21-23

Üsdiken, B. (1999). *Pera'dan Beyoğlu'na 1840-1955*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.

Va-Nu [Vala Nurettin] (1933). Akşamdan Akşama: Türk Film Yıldızı. *Akşam*, s. 3, devamı 4.

Varlık, M. B. (2009). "Türkiye'de Sinema ve Tesirleri" Üzerine Notlar. *Kebikeç*, *28*, 215-222.

Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* Londra & New York: Routledge.

Wayne, M. (2011) *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği.* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Yordam.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (2. Basım). (Z. Aracagök, B. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis.

Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı. (Ertan Yılmaz, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 113-124). Ankara: De Ki.

Wright, E. (1998). *Postmodern Brecht* (A. Bahcıvan, Çev.). Ankara: Dost.

Yağcıoğlu, S. (1992). Bilgili Seyirci ve Anlamlandırma Süreci. *Argos, 43*, s. 60-62.

Yalçın, A. (1970). Umut ya da Gerçekliğin İrdelenmesi. *Yeni Dergi, 74*, 361-367.

Yalçın, B. (1999). Üçlemenin Sonuna Geldim. http://www.nbcfilm.com/mayis/press_sinemaburcininterview.php (Erişim tarihi 20 Şubat 2014).

Yalman, T. (1952, 25 Mayıs). İstanbul'un İhtiyacı: Bir Sanat Sineması! *Vatan.*

Yalman, T. (1953, 7 Ekim). İstanbul Bir San'at Sinemasına Şiddetle Muhtaçtır. *Vatan.*

Yalvaç, A. (2013). *Türk Sineması ve Arabesk.* İstanbul: Agora.

Yavuz, D. (2012). *Türkiye Sinemasının 22 Yılı: 1990-2011 Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış.* İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.

Yeni Filimler: İpek Filim stüdyosunda iki filim çevriliyor (1933, 9 Mart). *Akşam*, s. 9.

Yeni Sinema Mevsimi – Yeni Filmler (1934, 10 Birinciteşrin [Ekim]). *İpek Film Magazin.* 44.

Yeniçeri Hasan İlanı (1939, 26 İkinciteşrin [Kasım]). *Vakit.* s. 4.

Yeres, A. (1994a). Buluşma. *Antrakt, 32*, 18.

Yeres, A. (1994b). Buluşma. *Antrakt, 38*, 19-20.

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (1948). *Filmlerimiz.* İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayını. (Basıldığı yer: İktisadi Yürüyüş Matbaası ve Neşriyat Yurdu).

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (1953). *Türk Filmciliğinin Dertleriyle Çarelerine Dair Rapor.* İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti.

Yıldırım, M. (1995). İlk Türk Filmini Kimin Çektiği Bilinmiyor: Türk Sinemasının Perde Arkası. (B. Evren, Der.). *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam* (s. 113-115). İstanbul: Milliyet.

Yıldırım, T. (2010). 1950'ler Sinema Ortamında Şakir Sırmalı'nın Söyleminin Etkisi. *sinecine. 1*(1), 5-44.

Yıldırım, T. (2014). Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı Filminin Eleştirel Alımlaması. *Global Media Journal: TR Edition. 5*(9), 352-371.

Yıldırım, T. (2016). *Türk Sinemasının Estetik Tarihi: Standart Türlere Giriş (1948-1959).* İstanbul: Es.

Yıldız, P. (2008). Kendi Üzerine Düşünen Sinema: Üç Maymun. http://www.sekans.org/index.php/tr/arsiv/yazilar/231-kuds-um (Erişim Tarihi, 10 Şubat 2015).

Yılmazok, L. (2010). Turkish Films Co-Produced within Europe: The Story After Twenty Years' Experience in Eurimages. *Sinecine, 1*(2), 87-108.

Yüksel, E. (2013). "Babalar ve Oğullar: 2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi." *Sinecine 4*(2): 41-67.

Zaim, D. (2008a). Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul, 1. Bölüm. *Altyazı, 78*, 48-55.

Zaim, D. (2008b). Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul, 2. Bölüm. *Altyazı, 79*, 40-47.

Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü.* (A. U. Kılıç, Çev.), İstanbul: Say.



DİZİN

11'e 10 Kala (Pelin Esmer, 2009)— 340
12 Eylül
  Darbesi— 96, 259, 261
  filmleri— 210, 261, 274, 300, 336, 344
12 Mart Romanı— 196, 197
47'liler (Füruzan, 1974)— 196
80. Adım (Tomris Giritlioğlu, 1995)— 304

A

Aaaah... Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966)— 178, 257, 276
Abdi, Shiar— 341
Abisel, Nilgün— 53, 60, 70, 71, 77, 91, 92, 94, 95, 171, 263
Abluka (Emin Alper, 2015)— 340
Abuk Sabuk Bir Film (Şerif Gören, 1990)— 304
Acı Hayat (Erksan, 1962)— 210
açı karşı açı— 244, 312
açık imge— 320, 321, 323. *Bkz Ceylan, Nuri Bilge*
açık uçlu [-luk]— 135, 238, 242, 266, 278, 286, 293, 294, 317
Acı (Yılmaz Güney, 1971)— 210
Aç Kurtlar (Yılmaz Güney, 1969)— 210
Açlık (Bilge Olgaç, 1974)— 211
Adak (Atıf Yılmaz, 1979)— 211, 250
Adanalı Tayfur— 31
Adanır, Oğuz— 195
Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz, 1985)— 262, 264, 281, 340
Adnan Ufuk. Bkz Özön, Nijat
Ağıt (Yılmaz Güney, 1971)— 210, 212, 334
Ahmad, Aijaz— 209
Ahmet Fehim— 24, 26
Ahtapotun Kolları (Nevzat Pesen, 1964)— 257
Akad, Lütfi Ömer— 6, 84, 97, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 115, 119, 123, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 134, 136, 139, 140, 145, 146, 147, 175, 186, 195, 210, 211, 212, 220, 247, 265, 301, 331
  ozansı gerçeksizlik— 133
Akar, Serdar— 304
Akasya Palas (Muhsin Ertuğrul, 1940)— 34
Akbelen, Hasan— 159, 186
Aker, Hüseyin Hüsnü— 64
Akerson, Tanju— 152, 159, 165
Akis— 104, 114
Akıncı, Ahmet Faik— 304
Akrebin Yolculuğu (Ömer Kavur, 1996)— 303, 304, 305, 309, 312, 314, 315, 316, 340
Akser, Murat— 332, 333
Aktar, Ayhan— 65
Ala Geyik (Atıf Yılmaz, 1959)— 113, 114
Alea, Thomas Guttierez— 214
Alemdar Mustafa Paşa (Alemdar Vakası ya da Sultan Selim-i Salis, Sedat Simavi, 1918)— 24
Alemdar Sineması— 18
Algan, Ayla— 318
Algan, Beklan— 181
Algan, Necla— 274, 282, 318
Ali Efendi Sineması— 21, 29
Alışık, Sadri— 31, 110, 136, 178
Alkazar Sineması— 65

Allahın Cenneti (Muhsin Ertuğrul, 1939)— 34
Alper, Emin— 305, 340, 341
Alper, Özcan— 305, 332, 340
Althusser, Louis— 214
Altıoklar, Mustafa— 304, 307
alüvyonik sinema. Bkz Zaim, Derviş
Alyanak, Osman— 127
Amerikalı (Şerif Gören, 1993)— 37, 58, 304
Anadilim Nerede? (Veli Kahraman, 2012)— 341
Ana Yurdu (Senem Tüzen, 2015)— 341
Anayurt Oteli (Ömer Kavur, 1986)— 262, 263, 273, 309, 310, 312, 318, 340
Andak, Selmi— 121
And Film— 76, 79
Ankara Postası (Muhsin Ertuğrul, 1929)— 33, 59
anti-emperyalizm— 147
anti-kapitalist— 208
Antoine, André— 34
Antonioni, Michelangelo— 134, 168, 263, 294, 297, 337
Arakon, İlhan— 77, 102, 107, 108, 173, 276
Arditi, Hugo— 64
Arduman, Refik Kemal— 66, 77
Arıburnu, Nedret. Bkz Güvenç, Nedret
Arıburnu, Orhon Murat— 107, 110, 111
Arıt, Fikret— 96
Arkadaş (Yılmaz Güney, 1974)— 203, 206, 207, 210, 212, 233, 235, 236, 240
Armağan, Yalçın— 83, 84
Armes, Roy— 209, 317
Arpad, Burhan— 102, 106, 109, 110, 111, 115, 175
Arseven, Celal Esat— 25
Ar Sineması— 4, 5, 100, 175, 277, 282, 283
Arslan, Savaş— 119, 120, 152
Arslan, Umut Tümay— 130, 131, 169, 237
Artemel, Talat— 76
Artist [Dergi]— 150
Asaduryan ['ın açtığı sinema]— 18
As Akademik Sinema [Dergi]— 150
Asasız Musa (Aydın Orak, 2014)— 341
Asayiş Berkemal (Ahmet Soner, 1968)— 204
Asi Gençlik [Rebel Without a Cause, Nicholas Ray, 1955]— 105
Aşka Susayanlar (Feyzi Tuna, 1964)— 6, 147, 171, 173, 178, 179, 184, 300, 333
Askerin Dönüşü (Zeki Ökten, 1974)— 211
Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (Yavuz Turgul, 1990)— 303, 304
Asya Tipi Üretim Tarzı— 153
  ATÜT— 153
  ATÜT Sineması— 153
At (Ali Özgentürk, 1981)— 210
Ataman, Kutluğ— 304
Atam, Zahit— 306
Atay, Falih Rıfkı— 123
Ateşten Damla (Memduh Ün, 1959)— 145
Ateşten Gömlek (Muhsin Ertuğrul, 1923)— 30, 32
Ateş Üstünde Yürümek (Yavuz Özkan, 1991)— 304
Atlas Film— 68, 79
auteur— 93, 113, 123, 128, 129, 161, 187, 247, 248, 269, 271, 273, 290, 294, 337
Avcı (Erden Kıral, 1997)— 303, 304, 340

Avrupa sanat sineması— 135, 199
Av Zamanı (Erden Kıral, 1988)— 210, 264
ayak -sistemi— 95
Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı— 19, 20, 21
Ayça, Engin— 39, 40, 41, 86, 88, 90, 200, 201, 206, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 273, 300, 304
Türkiye sinemasının yeniden kentsel dönemi— 41
Türk sinemasının kentsel dönemi— 39
Türk sinemasının kırsal dönemi— 40, 86
Aydın, Tayfur— 341
Aynaroz Kadısı (Muhsin Ertuğrul, 1938)— 34, 59
Aypar, Nevin— 76
Ayral, Nejdet Mahfi— 34
Ayşe Kız ve Çoban— 34
Aysel, Bataklı Damın Kızı (Muhsin Ertuğrul, 1934)— 34, 59
Ay Vakti (Mahinur Ergun, 1993)— 303, 304
Ayzenştayn, Sergei— 32, 225
Azadiya Wenda (Kayıp Özgürlük, Umur Hozatlı, 2010)— 341
Azgelişmiş [-lik, -ülke, -sinema vb.]— 159

B

Babam Askerde (Handan İpekçi, 1994)— 303, 304, 305, 340
Babamın Sesi (Dengê Bavê Min, Orhan Eskiköy & Zeynel Doğan, 2012)— 340, 341
Bahçıvanın Sulanışı (L'Arroseur Arrosé, Lumière, 1895)— 4, 103
Bahoz (Fırtına, Kazım Öz, 2008)— 341
Baker, Ulus— 235, 236, 238
Bakkalbaşı, Selçuk— 174
Balık (Derviş Zaim, 2013)— 305
Bal (Semih Kaplanoğlu, 2010)— 342
Bara, Kemal Emin— 77
Baran, Mediha— 44
Barlas, Orhan— 107
Başaran, Tunç— 186, 273
Başgüney, Hakkı— 151, 152, 153, 159, 163, 164, 166
Batıbeki, Atıf Yılmaz. Bkz Yılmaz, Atıf
Batı karşıtlığı— 147, 187, 189, 330
Batılılaşma— 40, 81, 83
Batur, Enis— 188
Bayazoğlu, Ümit— 188
Bay E (Sinan Çetin, 1995)— 304
Bazin, André— 124, 188, 189
Bedrana (Süreyya Duru, 1974)— 211
Behçetoğulları, Pembe— 153
Bekçiler Kralı (Osman F. Seden, 1975)— 213
Bekle Dedim Gölgeye (Atıf Yılmaz, 1990)— 304
Belli, Mihri— 166
Bengü, Vedat Örfi— 79, 80
Ben O Değilim (Tayfun Pirselimoğlu, 2013)— 341
Beraber Ölelim (Osman F. Seden, 1958)— 113
Bereketli Topraklar Üzerinde (Erden Kıral, 1979)— 201, 203, 210, 211, 339
Bergman, Ingmar— 270, 337
Berktaş, Esin— 64, 65, 68, 74, 77, 78, 79
Beyaz Mendil (Lütfi Ö. Akad, 1955)— 126, 140
Bezar, Miraz— 341
Bican Efendi Belediye Müfettişi— 25
Bican Efendi Mektep Hocası— 25

Bican Efendi'nin Rüyası— 25
Bican Efendi Para Peşinde— 25
Bican Efendi Tebdil-i Havada— 25
Bican Efendi Vekilharç— 25
Bican Efendi Yeni Zengin— 25
biçimci— 87, 132, 148, 275, 333
bilinçlenme anları— 239
Binnaz (Ahmet Fehim, 1919)— 24
Bir Avuç Gökyüzü (Çetin Altan, 1974)— 196
Bir Dağ Masalı (Turgut Demirağ, 1947)— 76
Bir Düğün Gecesi (Adalet Ağaoğlu, 1979)— 196
Bir Gün Mutlaka (Bilge Olgaç, 1975)— 194, 196, 197, 203, 208, 210, 212, 241, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 259, 300, 335, 339
Birinci Sinema— 199
Birinci Türk Film Festivali— 106
Bir Kavuk Devrildi (Muhsin Ertuğrul, 1938)— 34
Bir Millet Uyanıyor (Muhsin Ertuğrul, 1932)— 33, 56, 59
Birri, Fernando— 214
Bir Şehrin Hikayesi (Ali İpar, 1953)— 107
Birsel, Salah— 104, 111
Bir Sonbahar Hikayesi (Yavuz Özkan, 1993)— 304
Bir Teselli Ver (Lütfi Ö. Akad, 1971)— 195
Bir Tuğra Kaftancıoğlu Filmi (Emre Akay & Hasan Yalaz, 2007)— 342
Bir ZamanlarAnadolu (Nuri Bilge Ceylan, 2011)— 324, 327
Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu, 1965)— 151, 172, 209, 228
Bizim Büyük Çaresizliğimiz (Seyfi Teoman, 2011)— 307
Boğaziçi Esrarı [Nur Baba] (Muhsin Ertuğrul, 1922)— 30, 32
Bonitzer, Pascal— 225
bono -sistemi— 93, 94, 99
Bora, Ekrem— 173, 179
Boran, Orhan— 57
Bordwell, David— 6, 135, 138, 139, 141, 286
  beklenmedik— 286
  belirsizlik— 286
Botz-Bornstein, Thorsten— 313, 314, 317
Bozis [Yorgo ve Sula]— 12, 14, 15, 18, 23, 53
  Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar— 14
Bozok, Hüsamettin— 102, 106
Bozuk Düzen (Haldun Dormen, 1965)— 147, 171
Brecht, Bertolt— 214, 225, 226, 231, 232, 233, 243, 299
Bresson, Robert— 264, 337
Bulgar Sadık (Lütfi Ö. Akad, 1954)— 108
Buñuel, Luis— 168, 190
Bunu Gerçekten Yapmalı Mıyım? (İsmail Necmi, 2009)— 342
Burçkin, Enver— 107, 108
burjuva [-sınıfı, -toplum vb]— 148, 149, 155, 156, 157, 160, 175, 196, 207, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 231, 232, 236, 295
Bursa Senfonisi (Nazım Hikmet Ran, 1934)— 44
Bu Vatanın Çocukları (Atıf Yılmaz, 1959)— 112
Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001)— 210, 307

Büyük Gözaltı (Çetin Altan, 1972)— 196

C

Çağdaş Sinema [Dergi]— 224
Cahiers du cinéma— 124, 159, 161, 225
Çalapala, Rakım— 13, 15, 18, 19, 20, 24, 28, 30
  Türkiye'de Filmcilik— 20
Camdan Kalp (Fehmi Yaşar, 1991)— 303, 304, 340
Çamur (Derviş Zaim, 2003)— 305, 341
Canavarlar Sofrası (Ramin Matin, 2011)— 341
Canerik, Caner— 341
Canım Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1973)— 213
Cankopulos, Niko— 65
Çanlar Kimin İçin Çalıyor— 63
Çark (Muzaffer Hiçdurmaz, 1987)— 210, 263, 274
Casus (Sedat Simavi, 1917)— 24
Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri (İrfan Tözüm, 1992)— 303, 304
C Blok (Zeki Demirkubuz, 1993)— 303, 304, 305
Çelik, Reis— 304, 307, 308, 342
Çeliktemel-Thomen, Özge— 12, 14, 15, 23, 53
Cemali Kardeşler— 65
Cemal (Yavuz Figenli, 1977)— 257
Çemberlitaş Sineması— 65
Cemil Dönüyor (Melih Gülgen, 1977)— 213
Cemil (Melih Gülgen, 1975)— 23, 45, 54, 213, 240, 241, 242, 243, 244, 245
Cemo (Atıf Yılmaz, 1972)— 212
Cenneti Beklerken (Derviş Zaim, 2006)— 305, 341
Cennetten Kovulmak (Derbûyîna Ji Bihûştê, Ferit Karahan, 2014)— 341
çerçeve [-leme]— 2, 3, 71, 72, 119, 133, 136, 140, 181, 182, 261, 291, 302, 309, 329
Çetin, Sinan— 262, 272, 273, 275, 276, 277, 287, 288, 304
çevrinme— 140
Ceylan, Nuri Bilge— 303, 304, 305, 306, 307, 318, 327, 332, 337, 342, 344
  doğa ve çevre imgeleri— 321
  düş imgeleri— 321
  ölü zaman— 318
  yakın plan insan yüzü ve bedeni imgeleri— 321
Chaudhuri, Shohini— 320
Cici Berber (Muhsin Ertuğrul, 1933)— 33, 39, 46, 47, 59
Cilalı İbo [-Filmleri]— 31
Cimcoz, Adalet— 57, 58
cine-club— 104, 106
Cinema Novo— 214
Çirkin Ares (Artun Yeres, 1968)— 204
Çiyiltepe, Asaf— 174, 175
Çılgın Kadın (The Madwoman of Chaillot, Bryan Forbes, 1969)— 310
Çıplak Vatandaş (Başar Sabuncu, 1985)— 261, 263
Çoğunluk (Seren Yüce, 2010)— 332, 340
Comolli, J.L.— 225
contemplative sinema— 324
Çöpçüler Kralı (Zeki Ökten, 1977)— 213
Coş, Nezih— 200, 201, 206, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 239

Çözülmeler (Yusuf Kurçenli, 1993)— 304

D

Dağ Çiçeği (Vilika Kowu, Caner Canerik, 2015)— 341
Daldal, Aslı— 149, 171, 172, 319, 320, 343
Damga (Seyfi Havaeri, 1946)— 131
Dârülbedâyi-i Osmânî— 33, 34, 37, 39, 55
Dayı (Melih Gülgen, 1971)— 213
découpage— 118
Deleuze, Gilles— 3, 235, 236, 314, 317, 318, 320
Delicesine (Osman F. Seden, 1976)— 257
Demirağ, Turgut— 66, 76, 77
Demirkubuz, Zeki— 303, 304, 305, 306, 307, 332, 337, 341
Demir Yol (Yavuz Özkan, 1979)— 194, 196, 203, 208, 210, 212, 241, 246, 248, 251, 252, 253, 259, 300, 335, 339
Demokrat Parti— 40, 83, 90
Deneysel film— 167
Denize Hançer Düştü (Mustafa Altıoklar, 1992)— 304
Denize İnen Sokak (Atilla Tokatlı, 1960)— 147
Deniz Ejderi [Moby Dick, John Ford, 1956]— 105
Deniz Kızı Eftalya— 34
Derdim Dünyadan Büyük (Şerif Gören, 1978)— 195, 213
Derviş Bey (Şerif Gören, 1978)— 211
Devir Dergisi— 4, 100, 103, 105, 114, 305, 342
devrimci estetik— 299, 300
devrimci sinema— 202, 205, 206, 226, 227, 228, 230, 231, 239
Devrimci Yol— 194
devrim sineması— 160, 161
D Grubu— 81
D. Henri— 14
Diegetik [-Dönem]— 2, 7, 96, 97, 99, 207, 245, 258, 300, 309, 313, 318, 321, 322
Diken, Bülent— 338
Dino, Arif— 44
Diradour— 11
Dirlikyapan, Jale Özata— 48, 84
Divitçioğlu, Sencer— 153
Diyet (Lütfi Ö. Akad, 1974)— 212, 340
Doğan, Özgür— 340, 341
Doğan, Zeynel— 340, 341
Dokuz Dağın Efesi (Metin Erksan, 1958)— 110, 111, 112, 113, 114
Dokuz (Ümit Ünal, 2002)— 341
Dolandırıcılar Şahı (Atıf Yılmaz, 1960)— 210
Dolmuş Şoförü (Alp Zeki Heper, 1967)— 187
Dondurmam Gaymak (Yüksel Aksu, 2006— 342
Dönersen Islık Çal (Orhan Oğuz, 1992)— 301, 304, 305
Dorsay Atilla— 152, 200, 201, 275
Doruk, Belgin— 31, 107
Dos Santos, Nelson Pareira— 214
Douchet, Jean— 159
Doyran, Turhan— 101
Drakula İstanbulda— 107

dublaj— 56, 57, 58, 68, 74, 78, 110, 124, 191, 330
Düğün Gecesi / Kanlı Nigar (Nazım Hikmet Ran)— 42, 44, 46
Düğün (Lütfi Ö. Akad, 1973)— 211
Dûr (Uzak, Kazım Öz, 2005)— 341

Düş Gezginleri (Orhan Oğuz, 1992)— 301, 304, 305
Düşman Yolları Kesti (Osman F. Seden, 1959))— 31, 145
Düşman (Zeki Ökten, 1978)— 210
düşünümsel— 258
Duvaklı Göl (Şadan Kamil, 1958)— 114
Duvar (Yılmaz Güney, 1984)— 210
düzen sineması— 226, 231

E

Ebul Muhsin Kemal Bey— 28
Edi ile Büdü Tiyatrocu— 107
Egeli, Münir Hayri— 80
Ekmek (Ahmet Faik Akıncı, 1996)— 304
Elias, Norbert— 314, 315
Elmas, Orhan— 220
Elsaesser, Thomas— 2, 299, 300
Endişe (Şerif Gören, 1974)— 210, 211
Enver Paşa— 23
Erçin, Orhan— 107
Erdoğan, Necmi— 194
Erdoğan, Nezih— 21, 90, 93, 258
Er, Ercüment— 34. *Bkz Ran, Nazım Hikmet*
Erginsoy, Kenan— 77
Ergun, Mahinur— 304
Ergün, Mehmet— 206
Ergün, O. Nuri— 113, 178
Erhat, Azra— 106
Erkeklik Öldü mü Abiler (Mehmet Diner, 1970)— 257
Erksan, Metin— 6, 20, 110, 111, 113, 114, 120, 131, 132, 147, 148, 153, 160, 171, 172, 200, 209, 210, 215, 216, 217, 220, 247, 265, 266
Erman Film— 79
Erman, Hürrem— 13, 37, 38, 56, 57, 77, 79, 107, 111
Erses, Necip— 65, 66, 76
Ertuğrul, Muhsin— 27, 34, 35, 36, 37, 48, 69, 70, 75, 77, 85, 191
Erzen, Jale Nejdet— 81, 82, 85
Eskiköy, Orhan— 340, 341
Eşkiya Halil / Haydut (Alp Zeki Heper, 1968)— 187
Esmer, Pelin— 305, 340
Espinosa, Jose Garcia— 214
Esrarengiz Şark— 32
estetik— 98
Estetik özerklik— 84
estetik sömürme— 160
Eurimages— 306, 307, 308, 339
Eve Dönüş (Ömer Uğur, 2006)— 307
Evin, Semih— 123
Evren, Burçak— 8, 14, 15, 19, 20, 21, 54, 58, 109, 195, 275, 283
Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam— 14
Eyüp, Münire. Bkz Neyyir, Neyyire [Neyyire Ertuğrul]

F

Faize Hücum (Zeki Ökten, 1982)— 261, 262, 274, 340
Fanon, Frantz— 213, 241
Fellini, Federico— 289, 310, 320
Fena Yol (O Kakos Dromos, Muhsin Ertuğrul, 1933)— 34, 46, 59
Feray, Ayfer— 107, 109, 181
Ferhat (Ali Özgentürk, 1974)— 210
Feryada Gücüm Yok (Şerif Gören, 1981)— 195
Filim Bitti (Yavuz Özkan, 1989)— 262, 266, 280, 300, 336, 340
Film d'art— 18
Filmeridis, Yovakim— 107

Film İşleri Türk Anonim Şirketi (FİTAŞ)— 58
Filmlerimiz (Broşürü)— 13, 66, 76
Filmlerle Sosyoloji— 338
Finn, Howard— 320
Fırat'ın Cinleri (Korhan Yurtsever, 1978)— 201, 212
Ford, John— 105
Fransız Şiirsel Gerçekçiliği— 128, 133
Fransız Yeni Dalgası— 41, 214
Fuar Filmleri Yarışması— 151

G

Gabriel, Teshome— 199
Galatasaray Lisesi Sinema Kulübü— 105, 106
Gaumont— 18, 51
Gazeteci Düşmanı. Bkz Cici Berber
Gazeteci (Yücel Uçanoğlu, 1979)— 213
Gecelerin Ötesi (Metin Erksan, 1960)— 172, 209
Gece, Melek ve Bizim Çocuklar— 304, 305
Gece Yolculuğu— 263, 266, 278, 282, 300, 309, 310, 312, 336, 340
Gelenbevi, Baha— 80, 109, 110, 111, 175
gelenekçiler— 151, 153, 159, 164, 166, 169, 170, 215
Gelin (Lütfi Ö.Akad, 1973)— 140, 211, 340
Gemide (Serdar Akar, 1998)— 304
Genco (Ali Kemal Çınar, 2017)— 341
Genç Sinemacılar— 166, 204
Genç Sinema [Devrimci Sinema Dergisi]— 150
gerçekçilik— 91, 92, 214, 339
gerçeklik-ilkesi— 295
Gerçek Sinema [Dergi]— 224
Gerede, Canan— 304, 307
Germi, Pietro— 310
gestus— 243, 244, 245
Getino, Octavio— 205, 213
Gevgilili, Ali— 110, 111, 112, 126, 127, 130, 134, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223
Girik, Fatma— 31
Giritlioğlu, Tomris— 304
Gitmek: Benim Marlon ve Brandom (Hüseyin Karabey, 2008)— 340
Gizli Yüz (Ömer Kavur, 1990)— 303, 304, 305, 307, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 340
Godard, Jean-Luc— 168, 264, 292, 294, 295
Gökçe Çiçek (Lütfi Ö. Akad, 1972)— 212
Gökmen, Salih— 95
Gökyüzü (Sinan Çetin, 1986)— 262, 275, 276, 285, 287, 288
Gölgeler ve Suretler (Derviş Zaim, 2010)— 305, 341
gölge oyunu— 88
Göreç, Ertem— 147, 172, 209, 265
Görüntü [Dergi]— 150
Grand Café— 1, 3, 11
Gruda, Yılmaz— 121
Guerra, Ruy— 214
Gül Hasan (Tuncel Kurtiz, 1979)— 257
Gültekin, Sırrı— 96
Günahkar Gönüller [Senso, Luchino Visconti, 1954]— 105
Günay, İzzet— 31
Gün Batımı (L'Eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)— 294
Gün Doğarken [Morgenrot, Vernon Sewell & Gustav Ucicky, 1933]— 57
Gün Doğdu (Tarık Dursun K., 1974)— 196

Güneri, Selma— 181
Güneşe Doğru (Nazım Hikmet Ran, 1937)— 44, 45, 55
Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoğlu, 1999)— 210, 303, 304, 305, 307, 340
Güneşli Bataklık (Süreyya Duru, 1975)— 194, 196, 208, 212, 250
Güney, Yılmaz— 197, 200, 201, 202, 203, 207, 209, 210, 212, 228, 235, 236, 238, 240, 241, 247, 248, 261, 265, 334, 339
Güntekin, Reşat Nuri— 33, 56, 76, 109
Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964)— 172, 210
Gürses, Muharrem— 90, 132
Güvemli, Zahir— 77
Güzel Bir Gün İçin (Haldun Dormen, 1965)— 147, 171
Güzel Günler Göreceğiz (Hasan Tolga Pulat, 2011)— 341

H

Hababam Sınıfı— 186
Hacivat— 93, 156
Hagener, Malte— 2, 299, 300
Ha-Ka Film— 56, 68, 78, 79
Hakan, Fikret— 31, 203
Hakkari'de Bir Mevsim (Erden Kıral, 1983)— 210, 262, 272
Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler— 124
Halıcı Kız (Muhsin Ertuğrul, 1953)— 34
Halkevleri— 23, 49, 53, 60
Halk Film— 68, 96
Halk Sineması— 69, 90, 94, 149, 153, 157, 158, 165, 221, 222, 331, 333
halk terbiyesi— 60, 63, 329
Hançerlioğlu, Orhan— 106, 175
Harem'de Dört Kadın Halit Refiğ, 1964)— 172
Havaeri, Seyfi— 79, 131
Hayallerim Aşkım ve Sen (Atıf Yılmaz, 1987)— 262, 264, 282, 300, 336, 340
hayal perdesi— 90
Hayatboyu (Aslı Özge, 2013)— 340
Hayat [-dergisi]— 96
Hazal (Ali Özgentürk, 1979)— 210
haz-ilkesi— 295
Heper, Alp Zeki— 147, 151, 185, 186, 188, 190, 265
Herkes Kendi Evinde (Semih Kaplanoğlu, 2001)— 342
Her Şeye Rağmen (Orhan Oğuz, 1981)— 263, 273, 303
Hiçbiryerde (Tayfun Pirselimoğlu, 2002)— 340
Higson, Andrew— 48, 69, 73, 74, 75
Hilav, Selahattin— 153
Hill, John— 92, 170
Himmet Ağa'nın İzdivacı (S. Weinberg & Fuat Uzkınay, 1916-1919)— 24
Hinkle, Eugene M.— 38, 51, 52, 53
Hint Mezarı (Das Indische Grabmal, Richard Eischberg, 1938)— 66
Hisar Kısa Film Yarışması— 151, 166, 167
Hitchcock, Alfred— 105, 283
Hollywood Kaçakları (Muammer Özer, 1996)— 304
Hollywood Rüyası (Nihat Aybars, 1956)— 257
homojenlik— 71, 330
Hozatlı, Umur— 341
Hududların Kanunu (Lütfi Ö. Akad, 1966)— 210, 234
Hun, Ediz— 31

I

içerik— 72, 116, 128, 130, 132, 133, 135, 150, 168, 172, 180, 184, 193, 217, 219, 220, 221, 229, 238, 252, 253, 254, 330, 331, 335
İçli, Melahat— 127, 139
idealist sinema— 226, 232
İftira (O. Nuri Ergün)— 113
İkbal, Nusret— 94
İkdam— 21
İki Ahbaplar. Bkz Milyon Avcıları
İki Arkadaş / Darbe (Şerif Gören, 1976)— 213
İki Dil Bir Bavul (Orhan Eskiköy & Özgür Doğan, 2008)— 340
ikili ayna yapı [double mirror construction]— 289, 291
İkinci Sinema— 199
İkinci Yeni— 83
İki Süngü Arasında (Şadan Kamil, 1952)— 106
İklimler (Nuri Bilge Ceylan, 2006)— 307, 324, 325, 326, 327
ileriye dönük sinema— 227, 228, 230
İlhan, Attila— 125, 126, 128, 133
İlhan, Biket— 304, 308
İlhan, Çolpan— 136
İlhan Tekeli— 194
İlkin, Selim— 194
İlmen, Süreyya— 64
İlyadis, Kriton— 76, 107, 108, 113
İlyadis, Yorgo— 76, 107, 108, 113
İnat Hikâyeleri (Reis Çelik, 2004)— 342
İngiliz Kemal Lawrence'ye Karşı (Lütfi Ö. Akad, 1952)— 31
intra-diegetic— 177
İpar, Ali— 107
İpekçi, Handan— 210, 304, 307
İpekçi [Kardeşler]— 33, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 66, 111, 113, 210, 304, 307
İpek Film— 26, 32, 33, 34, 37, 42, 43, 44, 46, 47, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 77
Irgat, Cahit— 80, 107, 108
Irmak (Lütfi Ö. Akad, 1972)— 140
Işığan, Altuğ— 19, 41, 48, 49, 52
Işık, Ayhan— 31, 107
Işıkla Karanlık Arasında— 126
Işıklar Sönmesin (Reis Çelik, 1996)— 304, 305
Işılay, Sadi— 76
İstanbul Belediyesi Sanat Festivali— 150
İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli, Muhsin Ertuğrul, 1922)— 30, 32
İstanbul Kan Ağlarken (Kani Kıpçak, 1951)— 31
İstanbul Senfonisi (Nazım Hikmet Ran, 1934)— 44
İstanbul Sinemacılarının Dertleri— 68
İstanbul Sokaklarında (Muhsin Ertuğrul, 1931)— 25, 33, 57, 59
İşte Hayat (Atıf Yılmaz, 1975)— 257
Istırap (Samson, sein eigene Mörder [Samson, Kendi Kendinin Katili], 1919)— 25, 27
İtalyan Yeni Gerçekçiliği— 41, 214, 299
ithalatçı-işletmeci— 52
İtiraf (Zeki Demirkubuz, 2002)— 341
İzer, Zeki Faik— 77, 106, 109, 175
İzin (Gürsu, 1975)— 194
İz (Yeşim Ustaoğlu, 1994)— 303, 304, 341

J

Jameson, Fredric— 209
Jamin— 12
Jîn (Reha Erdem, 2013)— 341

K

Kaçakçılar (Muhsin Ertuğrul, 1929-1932)— 33, 56, 57, 59
kadın filmleri— 260, 261, 262, 336, 344
Kafka: Minor Bir Edebiyat İçin— 314
Kahpe Bizans (Gani Müjde, 1999)— 304
Kahraman, Veli— 341
Kahveci Güzeli (Muhsin Ertuğrul, 1941)— 34
Kakınç, Tarık— 111, 123, 131, 165, 220
Kaliç, Sabri— 186
kaliteye prim— 124, 158
Kamelyalı Kadın (Günahsız Fahişe, Şakir Sırmalı, 1957)— 6, 84, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 131, 147, 176, 331
Kamil, Şadan— 78, 79, 80, 107, 108, 111, 114
Kanal (Erden Kıral, 1978)— 201, 202, 203, 210, 211, 339
Kanbur, Ayla— 278, 312
Kanlı Para— 106
Kanun Namına— 97, 106, 115, 116, 117, 119, 140, 146, 177
Kaplanoğlu, Semih— 305, 307, 332, 342
Kaptan, Atıf— 107
Kaptanoğlu, Ali. Bkz İlhan, Attila
Kara Battal'ın Acısı (Alp Zeki Heper, 1968)— 187
Karabey, Hüseyin— 305, 332, 340, 341
Karacaoğlan'ın Kara Sevdası (Atıf Yılmaz, 1959)— 145
Kara Çarşaflı Gelin (Süreyya Duru, 1975)— 211, 250
Karaçelik, Tolga— 305, 332, 341
Karadoğan, Ali— 195
Karagöz— 89, 90, 91, 93, 156
Karagöz Filmleri— 42, 43
  Karagöz Çifte Cadılar— 43
  Karagöz Şair— 43
  Yeni Karagöz— 43
Karagöz ve Hacivat— 93, 156
Karahan, Ferit— 341
Karakaya, Feridun— 31
Kara Kentin Çocukları (Orhan Oğuz, 1998)— 304
Kara Lale Bayramı (Muhsin Ertuğrul, Das Fest der Schfarzen Tulpe, 1919)— 32
Karamahmut, Temel— 123
Karamanbey, Çetin— 80, 110, 120
Karanlık Sular (Kutluğ Ataman, 1993)— 304
Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç, 1965)— 172, 209, 228
kararsız [-lık]— 164, 173, 180, 183, 184, 185, 252, 340
Karartma Geceleri (Yusuf Kurçenli, 1990)— 304
Karateciler İstanbul'da— 202
Karım Beni Aldatırsa (Muhsin Ertuğrul, 1932)— 33, 39, 56, 57, 59
karşılıklı dışlayıcı iki bölge— 241
Kasaba (Nuri Bilge Ceylan, 1997)— 303, 304, 305, 318, 323, 324, 326, 327
Kastro, Viktor— 65
Katil (Lütfi Ö. Akad, 1953)— 31
Kavur, Ömer— 247, 248, 262, 273, 278, 304, 305, 307, 309, 310,

311, 312, 315, 318, 335
Kaya, Dilek— 19, 20, 21, 115
Kayalı, Kurtuluş— 86, 87, 249, 342, 343
kayıp alan— 312
Kaynak [Dergi]— 101
Kazan, Elia— 105
Keaton, Buster— 43, 269
Kemal Film— 26, 27, 65
Kemal, Nusret— 70
Kenç, Faruk— 66
Türkleştirmek— 66
kendine gönderme yapma [self-reflexivity]— 258, 266, 268, 269
kendini yansıtma [reflexivity]— 258, 266, 267, 268, 269, 270, 277, 299, 300
Kerime Nadir [Azrak]— 80
Keskin, Sacide— 57
Kibar Feyzo (Atıf Yılmaz, 1978)— 213
kişisel yorum— 165
Kılama Dayika Min (Annemin Şarkısı, Erol Mintaş, 2014)— 341
Kıpçak, Kani S.— 76
Kıraç, Rıza— 301
Kıral, Erden— 201, 210, 238, 247, 265, 272, 273, 274, 304, 307, 335, 339
Kırel, Serpil— 88, 94, 95
Kır Gönlünün Zincirini (Şerif Gören, 1980))— 195
Kırık Bir Aşk Hikâyesi (Ömer Kavur, 1981)— 312
Kış Bekarı (Recep Filiz, 1978)— 257
Kıskanç (Muhsin Ertuğrul, 1939-1942)— 34
Kızgın Fırınların Saati (Fernando Ezequiel Solanas & Octavio Getino, 1968)— 205
Kızgın Toprak (Feyzi Tuna, 1973)— 211
Kızılırmak-Karakoyun (Lütfi Ö. Akad, 1967)— 210
Kızılırmak Karakoyun (Muhsin Ertuğrul, 1947)— 34
Kızıltan, Özer— 307
Kız Kulesinde Bir Facia (Muhsin Ertuğrul, 1923)— 30, 32
Koçak, Orhan— 48, 81, 82, 147
Koçer, Suncem— 344
Koçu, Reşat Ekrem— 311
köktenci modernite projesi— 194
Kokulu Film (Renan Fosforoğlu, 1954)— 257
Kolaylı, Neyzen Tevfik— 44
kombin -sistemi— 95, 203
Kongar, Emre— 195
Köprüdekiler (Aslı Özge, 2009)— 340
Körmükçü, Hazım— 42, 43, 46
Koruyan Ölü (Die Tote Wacht!, Celal Esat Arseven, 1917)— 25
Kor (Zeki Demirkubuz, 2016)— 341
Köseoğlu, Murat— 66
Kovács, András Bálint— 5, 6, 117, 134, 145, 146, 172, 246, 247, 248, 253, 258, 262, 263, 264, 269, 270, 278, 283, 296, 333
Kovboy Ali (Yılmaz Atadeniz, 1966)— 257
köy filmi— 34, 192
Koza, İhsan— 34. Bkz Ran, Nazım Hikmet
Kozanoğlu (Yılmaz, 1967)— 210
Kozmos (Reha Erdem, 2009)— 341
kukla tiyatrosu— 88
kültür emperyalizmi— 73, 168, 335
Kuma (Atıf Yılmaz, 1974)— 212
Kumcu [Ali Yaşar] (Erden Kıral,

1968)— 210
Kurbağalar— 261, 263, 273, 274, 285, 340
Kurbağalar (Şerif Gören, 1985)— 261, 263, 273, 274, 285, 340
Kurçenli, Yusuf— 273, 304
Kurtoğlu, Elif— 257, 258, 275, 276, 287, 289
Kutlar, Onat— 19, 152, 159, 160, 161, 162, 163, 190, 202, 206, 241
devrimci tavır— 161
ılımlı reformist tavır— 160
uzlaşmacı tavır— 161
Kuyucak Esen, Şükran— 7, 209, 210, 310, 313, 314

L

Lagusis, Aleksandros— 18
Lale Film Anonim Şirketi— 65
Lale Sineması— 65
Laustsen, Carsten B.— 338, 339
Leblebici Horhor Ağa (Muhsin Ertuğrul, 1934)— 34
Leblebici Horhor (Muhsin Ertuğrul, 1923)— 30
Leblebici Horhor (Sigmund Weinberg, 1916)— 24, 77
Leoparın Kuyruğu (Turgut Yasalar, 1998)— 304, 305

Levant Herald and Eastern Express, The— 14
Leylaklar Altında— 45, 107
L'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC)— 174
Livaneli, Zülfü— 263, 273, 307
Lumière [Kardeşler]— 1, 4, 11, 12, 14, 103, 106
Lyotard, Jean François— 214

M

Maden (Yavuz Özkan, 1978)— 194, 196, 201, 203, 208, 210, 212, 241, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 259, 300, 335, 339
magic lantern. Bkz büyülü fener
Mağlup Edilemeyenler (Atıf Yılmaz, 1979)— 213
Mahallenin Namusu (Avni Dilligil, 1953)— 107
mahalli gelenek— 165. *Bkz Şasa, Ayşe*
mahallilik— 338
mahalli sinematografi— 165. *Bkz Şasa, Ayşe; Bkz Tansuğ, Sezer*
Makal, Oğuz— 86
Maktav, Hilmi— 36, 39, 196
Malek Milyoner— 43
Malik, Hilmi A.— 38
Malül Gaziler Cemiyeti— 23, 24, 27, 29, 30. *Bkz MGC*
Manaki [Kardeşler]— 20, 21
manzara— 21
Maraşlı, Nezaket Gülşah— 27, 28, 29, 30, 60, 68
Marchand, Rene— 50
Marx, Karl— 171
Masumiyet (Zeki Demirkubuz, 1997)— 303, 304, 305, 307, 340
Mavi Sürgün (Erden Kıral, 1993)— 303, 304
Mayerhold, Vsevolod— 32

Mayıs Sıkıntısı (Nuri Bilge Ceylan, 1999)— 303, 304, 305, 307, 318, 323, 324, 326
meddah [-lık]— 88, 90

Meinecke, Max— 106
Meleğin Düşüşü (Semih Kaplanoğlu, 2004)— 342
Melekler Evi (Ömer Kavur, 2000)— 307
Melek Sineması— 54, 55, 58
melez film— 66
Memâlik-i Şâhânede Sinematograf Temâşa Ettirilmesinin Şerâit-i İmtiyâziyyesi— 15, 16
Merhaba (Özcan Arca, 1976)— 201
Merkez Sinema Dairesi— 19, 23, 24, 25
Meşrutiyet Tiyatrosu— 37
Meş (Yürüyüş, Shiar Abdi, 2011)— 341
metafor— 316
metinlerarasılık— 323
metonimik— 316
metteur en scène— 128, 129
MGC [Malül Gaziler Cemiyeti]— 24, 25, 26
Mihracenin Gözdesi (Der Tiger von Eschnapur, Richard Eischberg, 1938)— 66
militan sinema— 226
milli film— 30
millileştirme— 66, 330
Milli Sinema— 69, 110, 331
Milli Sinema Merkezi— 110
Milyon Avcıları (Muhsin Ertuğrul, 1933)— 34, 59
mimesis— 97
Mimetik [Dönem]— 7, 25, 27, 82, 96, 97, 258
Mimetik-Öncesi (Dönem)— 7, 25, 27, 96
Min Dît (Ben Gördüm, Miraz Bezar, 2010)— 341
Mine (Atıf Yılmaz, 1982)— 261
Mineli Kuş— 46, 47
minimalizm [minimalist]— 5, 7, 203, 301, 304, 309, 318, 322, 324, 337, 340, 341, 342
Mintaş, Erol— 341
mise-an-abyme— 289, 296
mise en scène— 128
mizansen— 119, 126, 128, 129, 133, 134, 139, 317
Mısır filmleri— 74, 75, 88
MMC [Müdafa-i Milliye Cemiyeti]— 24, 25, 26, 35, 70
modernistler— 152, 159, 166, 215, 216
modernist sinema— 3, 8, 164, 267, 316, 334
Moralı, Mahmut— 77
Moran, Berna— 83, 196
Morchenn, W— 56
Mor Defter (O. Nuri Ergün, 1965)— 178
Motion Picture in Modern Turkey, The— 38
Müdafaa-i Milliye Cemiyeti— 24. *Bkz MMC*
Muhtar, Mehmet— 107
Müjde, Gani— 304
Muradın Türküsü (Atıf Yılmaz, 1965)— 210
Mürebbiye (Ahmet Fehim, 1919)— 24
Müren, Zeki— 31
Müritoğlu, Zühtü— 106
Mustafa (Putyovka v zhizn, Hayat Yolu, Nikolai Ekk, 1929)— 38
Müstakiller— 81
mütekabiliyet— 72, 97, 322, 331, 339
Muvahhit, Bedia— 32

N

Naci, Fethi— 196
Nalyan, Takvor— 32
Naşit Dolandırıcı (Muhsin Ertuğrul, 1933)— 33, 34, 43, 47, 59

Nasrettin Hoca Düğünde (Muhsin Ertuğrul & Ferdi Tayfur, 1940-1942)— 34
Neale, Steve— 74, 76
Neden Tarkovski Olamıyorum... (Murat Düzgünoğlu, 2015)— 342
Nedret Anburnu— 107
nesnel görüş— 81, 82, 85
Neyyir, Neyyire [Neyyire Ertuğrul]— 32
Nizamname [29 Mart 1903]— 15, 16, 17, 64, 187
Nokta (Derviş Zaim, 2008)— 305, 341
nostaljik— 49, 183, 184, 215, 261

O

Odeon Tiyatrosu— 14, 18
Oğuz, Orhan— 262, 273, 279, 301, 304
Okan, Tuncan— 111, 114, 120, 121, 125, 126, 132, 159, 175
Öldüren Şehir (Lütfi Ö. Akad, 1953)— 31, 107
Olgaç, Bilge— 194, 210, 211, 212, 247, 272, 335, 339
Ölüm Film Çekiyor (Aydın Arakon, 1961)— 173, 257, 276
Ölüm Saati (Orhan Erçin, 1954)— 107
Ölüm Tarlası (Atıf Yılmaz, 1966)— 234
oluş— 315, 316, 321, 322
ölü zaman [-lar]— 299, 300, 321, 322, 323
Onaran, Alim Şerif— 66, 86, 126, 133
Onlar Ki... (Artun Yeres, 1969)— 204
Oraloğlu, Lale— 107, 108
orta oyunu— 88, 89, 90
Orta Oyunu— 156
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti— 81
Osmanlı Sinematograf ve Lantern Majik ve Çeşitli Manzaralar Gösterme Şirketi— 16
Osman, Mümtaz— 33, 42, 46. *Bkz Ran, Nazım Hikmet*
Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961)— 172
Otyam, Nedim— 107
Oudart, J.P.— 225
Özakman, Turgut— 310
Ozansı gerçeksizlik— 134
Özatay, Turgut— 136
Özcan, Naşit— 33, 34, 43, 46, 47, 59
özdeşleşme— 1, 91, 127, 170, 176, 206, 207, 233, 238, 275, 285, 291, 292, 295
özdüşünümsel— 258
Özen Film Filmcilik ve Sinemacılık T. A. Şirketi— 65
özenti— 38, 48, 87, 88, 130, 131, 134, 331
özerkleşme— 150
özerk [-lik]— 25, 84, 99, 114, 119, 163, 208, 320, 321, 322, 331, 343
Özer, Muammer— 273, 304
Özge, Aslı— 305, 340
Özgentürk, Ali— 187, 210, 247, 262, 265, 272, 273, 274, 277, 304, 307, 308, 335
Özgentürk, Işıl— 307
Özgür Sinema [Dergi]. Bkz Ulusal Sinema [Dergi]
Özkan, Yavuz— 210, 247, 262, 263, 265, 273, 279, 304, 337, 339
Öz, Kazım— 210, 341
Özkırım, Çetin A.— 102, 108, 111, 114, 121
öznel— 6, 82, 85, 97, 118, 128, 145, 146, 177, 179, 185, 196, 252, 266, 270, 278, 280, 283, 316
öznellik— 82, 85, 86, 96, 99, 113, 116,

117, 118, 145, 147, 283, 331, 335
Özön, Nijat— 3, 7, 11, 12, 13, 14, 18, 19, 20, 23, 24, 27, 36, 39, 41, 43, 54, 64, 68, 78, 86, 87, 95, 111, 114, 150, 152, 174, 175, 185
Türk Sineması Kronolojisi— 12
Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960— 12, 78, 86
Özuyar, Ali— 12, 14, 15, 17, 23, 24, 25, 29, 32, 65
Ozu, Yasujiro— 319, 337
Öz, Vahi— 31
öz ve biçim— 133, 217, 219

P

Pamuk, Orhan— 183
Pandora'nın Kutusu (Yeşim Ustaoğlu, 2008)— 307
Papirüs [Dergi]— 159
Paramount— 37
Parçalanma (Canan Gerede, 1998)— 304
Parkan, Mutlu— 204
Pasolini, Pier Paolo— 218
pastiş— 293
Pathé— 13, 15, 19, 51
Pathé Sineması [Cinema Theatre Pathé Freres]— 15, 19
Pazar Postası— 114, 123
Pençe (Sedat Simavi, 1917)— 24, 70, 75
Perim Apartmanı— 96
Pirhasan, Barış— 263, 304, 307, 308
Pirselimoğlu, Tayfun— 305, 307, 340, 341
politikleşme— 239, 240, 242, 245
politique des auteurs— 213
Pontecorvo, Gillo— 218
popülist— 40, 160, 194, 195
popülist modernite projesi— 194
postyapısalcı— 214
Press (Sedat Yılmaz, 2010)— 341
Promio, Alexandre— 12, 13
Pulat, Hasan Tolga— 341
pursantaj— 94
Pus (Tayfun Pirselimoğlu, 2010)— 341

R

Rafaelyan, Mike— 107
Raftopulos, Petros S.— 14
Rancière, Jacques— 97, 98
estetik sanat rejimi— 97
poetik ya da temsili sanat rejimi— 97
Ran, Nazım Hikmet— 33, 34, 39, 42, 43, 44, 55, 56, 57, 277
Rashomon (Akira Kurosawa, 1952)— 106
Ray, Nicholas— 105
realizm— 44, 126
Rêç (İz, Tayfur Aydın, 2011)— 341
Refiğ, Halit— 5, 88, 90, 94, 104, 111, 114, 120, 121, 122, 124, 147, 148, 149, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 164, 169, 171, 172, 189, 210, 215, 220, 247, 262, 266, 333
reflexivity— 116, 258. Bkz kendini yansıtma
Reks— 202
Resimli 20. Asır Haftalık Mecmua— 21
Ricœur, Paul— 315, 316
Rıhtımlar Üzerinde [Rıhtımlar Üzerinde, On The Waterfront, Elia Kazan, 1954]— 105
Rıza (Tayfun Pirselimoğlu, 2007)— 340
Robbe-Grillet, Alain— 270, 271, 310
Robert Kolej Sinema Kulübü— 167
Robert's Movie (Canan Gerede, 1992)—

303, 304
Rocha, Glauber— 213, 235
Rona, Aliye— 107, 179
Rosselini, Roberto— 105
Rutkay, Fuat— 66, 79, 80, 96
rüya— 249, 262, 313, 314, 315, 316, 317
Rüzgarda Salınan Nilüfer (Seren Yüce, 2015)— 340

S

Sabuncu, Başar— 261, 273, 304
Saç (Tayfun Pirselimoğlu, 2010)— 341
Sadoul, George— 175, 176, 177
Şafak (Sevgi Soysal, 1975)— 196
Sağıroğlu, Duygu— 147, 151, 159, 172, 210, 220
Şakir Seden— 6, 76, 84, 102, 107, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 131, 132, 147, 220
Salako (Atıf Yılmaz, 1974)— 202
Salgın (Ali İpar, 1954)— 107
Saltiel, Albert— 64
sanat filmi [sineması]— 3, 4, 6, 7, 41, 48, 69, 70, 71, 75, 87, 100, 101, 103, 104, 105, 119, 120, 124, 127, 132, 135, 141, 145, 148, 149, 151, 153, 154, 159, 166, 167, 168, 171, 172, 175, 179, 199, 207, 216, 220, 221, 224, 258, 271, 272, 273, 275, 276, 280, 286, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 312, 329, 330, 331, 332, 333, 336, 337, 342
Şan Sineması— 106
sansür— 63, 74, 103, 109, 164, 176, 187, 188, 189, 190, 201, 203, 266, 272, 277, 310, 311, 332
Saray Sineması— 65
Sarı Tebessüm (Şeçkin Yasar, 1992)— 304
Şarkı Söyleyen Kadınlar (Reha Erdem, 2013)— 341
Sarmaşık (Tolga Karaçelik, 2015)— 341
Sar, Semra— 180
Şasa, Ayşe— 165, 312
Sayman, Aydın— 310
Scognamillo, Giovanni— 7, 25, 29, 36, 50, 51, 77, 86, 134, 153, 159, 173, 182
Seden, Kemal— 27, 28, 29, 30, 32, 54
Seden, Osman F.— 30, 31, 107, 110, 111, 113, 145, 220, 257, 276
Seden, Şakir— 27, 28
Şehirdeki Yabancı (Halit Refiğ, 1963)— 172, 210
Şehvet Kurbanı (Muhsin Ertuğrul, 1939)— 34, 59
Şekeroğlu, Sami— 153
şekil denemesi— 113, 168
Sekmeç, Ali Can— 30, 55, 58, 96, 174
Selanik Bonmarşesi— 24, 54
Selçuk, Münir Nurettin— 46, 47
self-reflexivity— 116, 258. Bkz kendine gönderme yapma
Şener, Erman— 13, 37, 38, 77, 107
Şengül, Ali Fuat— 344
Serengil, Öztürk— 31
şerid— 21, 70
Şerif Gören— 195, 210, 236, 247, 261, 265, 272, 273, 274, 281, 283, 304, 335, 339
Sermet, Özen— 76, 107
Ses [Dergi]— 150
Sessizlik (Ümit Utku, 1994)— 304
Sevdiğim Sendin (Agah Hün, 1955)— 108
Sevinçli, Efdal— 35, 36, 70
Sevmek Seni (Cengiz Tuncer, 1964)— 6, 147, 151, 168, 171, 172, 173, 174,

179, 180, 182, 183, 184, 234, 247, 333
Sevmek Zamanı (Metin Erksan, 1966)— 6, 148, 168, 171, 172, 173, 174, 200, 265, 333
Seyfioğlu, Turan— 107, 108
Şeytana Tapanlar (Muhsin Ertuğrul,Die Teufelsanbetern, 1919)— 32
Seyyit Han (Yılmaz Güney, 1968)— 200
Sezer, Baykan— 112, 113, 190
Simavi, Sedat— 24, 26
Sine Film [Dergi]— 150
Sinema 65 [Dergi]— 150
Sinemacılar Dönemi— 48, 86
Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti— 68
sinema diktatörü— 36
sinema dili— 5, 48, 49, 135, 229, 330, 334
Sinema İşleri Türk Anonim Şirketi (SİNTAŞ)— 58
Sinema Kulüpleri— 104, 151
Sinema Sevenlere Mevzu Müsabakası— 77
Si-Sa [Dergi]— 150
Sisler Rıhtımı (Le quai des brumes, Marcel Carné, 1938)— 128
Sisli Hatıralar (Nejat Saydam, 1972)— 257
sınıf bilinci— 172
Sır Çocukları (Aydın Sayman & Ümit Cin Güven, 2002)— 307
Sırmalı, Şakir— 6, 76, 79, 80, 84, 102, 107, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 131, 132, 147, 220
sinema skolâstiği— 122, 123
Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu (Engin Ayça, 1990)— 304
Sokaktaki Adam (Biket İlhan, 1995)— 304
Solanas, Fernando E.— 205, 213
Solelli, Sezai— 77
Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri (Alp Zeki Heper, 1966)— 147, 171, 174, 185, 186, 190, 234, 333
Sonbahar (Özcan Alper, 2008)— 340
Sonku, Cahide— 59, 76, 79
Son Kuşlar (Erdoğan Tokatlı, 1965)— 151
Şoray, Türkan— 31
sosyalist sol— 194
soyut modernist eğilim— 97, 99, 193, 214, 300, 334, 339, 340
Söz Bir Allah Bir— 70
Söz Bir Allah Bir (Muhsin Ertuğrul, 1933)— 33, 39, 59, 70
Sözde Kızlar (Muhsin Ertuğrul, 1924)— 30, 32
sözlendirme— 57
Spartaküs (Muhsin Ertuğrul, 1925)— 33
Sponeck Birahanesi— 3, 11, 13, 14

Stanislavski, Konstantin [Sergeyevic Alekseyev]— 32
Suçlular Aramızda (Metin Erksan, 1964)— 172, 265
Su Da Yanar (Ali Özgentürk, 1987)— 210
Suner, Asuman
aidiyet— 301
hayalet ev— 301
sanat sineması— 302
ulus çerçevesi— 302
yeni Türk sineması— 301, 302, 303
zamansal çerçeve— 302
Surpik ile Haçik— 46

Sürü (Zeki Ökten, 1978)— 210, 211, 236, 340
Susuz Yaz (Metin Erksan, 1963)— 172, 210
Süt (Semih Kaplanoğlu, 2008)— 342

T

Tabutta Röveşata (Derviş Zaim, 1995)— 303, 304, 305, 340
Tahir, Kemal— 153
Tahsin, Hasan— 64
taklit— 37, 87, 88, 130, 188, 331
Taksi Şoförü (Şerif Gören, 1976)— 213
Takva (Özer Kızıltan, 2006)— 307
Talihli Amele (Atıf Yılmaz, 1980)— 261
Tamilla (Muhsin Ertuğrul, 1925)— 33
Taner, Haldun— 108
Tanpınar, Ahmet Hamdi— 183
Tansuğ, Sezer— 165, 168, 174, 330
Tanzimat Tiyatrosu— 37
Tarkovski, Andrei— 313, 317, 337, 342
  mizansenin absürdlüğü— 317
  vahşet sineması— 317
Tartışma (Samim Kocagöz, 1976)— 196
Tarzan— 31
Tassone, Aldo— 207
Tayfur, Ferdi— 34, 44, 46, 57
Tchouhadjian, Dikran— 32
tek adam— 36, 48
Tekçe, Ahmet Tarık— 127
Tekeli, İlhan— 194
tek yönetmen— 191
Temâşâ— 35
Temiz Ruhlar [Teresa, Freed Zinnemann, 1951]— 101
Tepenin Ardı (Emin Alper, 2012)— 341
Tercan, Oğzhan— 304
Teslimiyet— 307
Teyzem— 262, 264
Teyzem (Halit Refiğ, 1986)— 262
TFDD— 4, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 109. *Bkz Türk Film Dostları Derneği*
Tilgen, Nurullah— 14, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 30
  Bugüne Kadar Filmciliğimiz— 14, 20
  Türk Filmciliği: Dünden Bugüne (1914-1953)— 20
Tiyatrocular Dönemi— 27, 39
Todorov, Tzvetan— 91
Tokatlı, Atilla— 6, 136, 147, 151, 173, 174, 220, 265
Tokatlı, Erdoğan— 110
Tombul Aşığın Dört Sevgilisi (İsmet Fahri Gülünç, 1919)— 24
toplumsal gerçekçi [-lik]— 6, 69, 97, 98, 99, 146, 148, 149, 150, 163, 164, 171, 172, 177, 180, 192, 210, 237, 274, 300, 333
Tosun Paşa (Muhsin Ertuğrul, 1939)— 34
Toz Bezi (Ahu Öztürk, 2015)— 340
Tözüm, İrfan— 263, 304
Trenin Gara Gelişi (L'arrivée d'un train à La Ciotat, 1895)— 1
TSD— 151, 152, 153, 158, 159, 160, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 215
Tüccar Naci— 50, 65
Tuğrul, Semih— 102, 105, 106, 109, 111, 121, 122, 175
Tuna, Feyzi— 6, 147, 173, 179
Tuncer, Cengiz— 6, 147, 151, 182
Tunç, Mustafa Şekip— 77
Turan, Ömer— 107, 194, 195, 196
Türev (Ulaş İnaç, 2008)— 342
Turgul, Yavuz— 273, 302, 304
Türkali, Vedat— 94, 172
Türkeş, A. Ömer— 195

Türk Film Arşivi— 153, 167, 168, 335
Türk Filmciliği Hakkında Rapor [Türk Filmciliği ve Kalkınması için Halli Gereken Meseleler Hakkında Rapor]— 103, 109, 110
Türk Filmciliğinin Dertleriyle Çarelerine Dair— 108
Türk Filmciliği ve Münevverin Sorumluluğu— 103, 109
Türk Film Dostları Derneği (TFDD)— 4, 100, 102
Türk Film Festivali— 102, 103, 106, 107, 110
Türk Filmleri San'at Mükâfatı— 76
Türk, İbrahim— 124
Türkiye'de Filmcilik (Rakım Çalapala)— 20
Türkiye'de Sinema ve Tesirleri (1933)— 38
Türkiye'nin Kalbi Ankara / Ankara - serdtsee Turtsii, Sergey Yutkeviç, Lev Arnstam, 1934— 38
Türkleştirme— 66, 330
Türk Prodüktörler Birliği— 111
Türk Sinema Sanatçıları Derneği— 110
Türk Sinemasında Okullar— 123
Türk Sineması Tarih (Dünden Bugüne) 1896-1960. Bkz Özön, Nijat
Türk Sinematek Derneği— 151, 333. Bkz TSD
Turner, Greame— 92
Tursan, Hüsamettin— 57

U

Üç Arkadaş (Memduh Ün, 1958)— 110, 111, 112
Üç Maymun (Nuri Bilge Ceylan, 2008)— 307, 324, 325, 327
Üç Tekerlekli Bisiklet (Lütfi Ö. Akad, 1962)— 140, 186
Üçüncü Bir Sinema'ya Doğru— 213
Üçüncü Göz (Orhan Oğuz, 1988)— 262, 263, 279, 300, 336
Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz, 1998)— 304, 305, 340
Üçüncü Sinema— 198, 199, 204, 205, 206, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 226, 237, 239, 241, 243, 335
Uçurumdaki Kadın (Ülkü Erakalın, 1979)— 257
Uğur, Ali— 178
Ulak (Çağan Irmak, 2009)— 341
Ulis'in Bakışı (To Vlemma tou Odyssea, Theo Angelopoulos, 1995)— 20
Ülkü Dergisi— 70
Ulusal alegori— 209
Ulusal Sinema— 63, 69, 149, 150, 153, 156, 158, 165, 188, 189, 331, 333
Ulusal Sinema Kavgası— 156, 158, 189
Ulusay, Nejat— 212, 271, 272, 305, 306, 307, 312, 313
Uluslararası Antalya Film Festivali— 151
Umut Dünyası (Safa Önal, 1973)— 213
Umutsuzlar (Yılmaz Güney, 1971)— 201
Umut Yarına Kaldı (Yavuz Özkan, 1988)— 263, 266, 279, 300, 336, 337, 340
Umut (Yılmaz Güney, 1970)— 203, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 246, 248, 249, 253, 259
Ünlü, Onur— 305
Ün, Memduh— 123, 145, 220, 304
Unutulan Sır / Domaniç Yolcusu (Şakir Sırmalı, 1946)— 76, 80, 131
Unutulmuşlar (Erden Kıral, 1978)— 210
Uraz, Ulvi— 175
Urgan, Mina— 106
Üsdiken, Behzat— 11, 15, 19
üslup— 7, 41, 68, 71, 72, 97, 112, 113,

117, 120, 122, 125, 128, 130, 132, 133, 149, 190, 192, 214, 250, 251, 309, 330, 338
Üslup bütünlüğü— 132
Usta Beni Öldürsene (Barış Pirhasan, 1996)— 304
Ustaoğlu, Yeşim— 210, 303, 304, 305, 306, 307, 332
Üstün, Nevzat— 106
utangaç modernite projesi— 194

Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2002)— 323, 324, 325, 327
Uzkınay, Fuat— 19, 21
Uzlaşma (Oğuzhan Tercan, 1991)— 304

V

Vadim, Roger— 151
Vafiadis— 11
Vahşi Bir Kız Sevdim (Lütfi Ö. Akad, 1954)— 31
Vâ-Nû [Vâlâ Nureddin]— 42
Varlık Vergisi— 64, 65, 68, 330
Veşartî (Gizli) (Ali Kemal Çınar, 2015)— 341
Visconti, Luchino— 105, 218
Vurun Kahpeye (Lütfi Ö. Akad, 1949)— 126

W

Wayne, Mike— 239, 240, 241, 245
Weinberg, Sigmund— 13, 14, 15, 24, 35
Were Dengê Min (Sesime Gel, Hüseyin Karabey, 2014)— 341
Wollen, Peter— 128, 135, 275, 276, 286, 287, 292, 293, 294, 295, 296
- *açık uçlu (aperture)*— 293
- *anlatısal geçişlilik*— 287
- *anlatısal geçişsizlik (narrative intransitivity)*— 287
- *çok[lu] anlatım (multiple diegesis)*— 293
- *çok seslilik (polyphoni)*— 294
- *hoşlanma (pleasure)*— 295
- *kapalılık/son (closure)*— 293
- *öne çıkma (foregrounding)*— 292
- *özdeşleşme (identification)*— 292
- *rahatsız olma (unpleasure)*— 295
- *saydamlık (transparency)*— 292
- *tek[li] anlatım (single diegesis)*— 293
- *yabancılaşmayı (estrangement)*— 292

Y

yabancılaşma— 91, 135, 147, 171, 229, 262, 276, 296, 297, 309, 313, 332
Yalan Söyleyen Adam (L'homme qui ment, Alain Robbe-Grillet,1968)— 310
Yalçın, Altan— 234
Yalman, Tunç— 101, 104
Yalnız Adam (Feridun Kete, 1977)— 257
Yalnızlar Rıhtımı (Lütfi Ö. Akad, 1959)— 6, 59, 84, 119, 125, 126, 131, 132, 133, 136, 137, 139, 140, 141, 145, 172, 265, 331
Yangın Var (Lütfi Ö. Akad, 1959)— 145
Yaralı Kurt (Lütfi Ö. Akad, 1972)— 140
Yaralısın (Erdal Öz, 1974)— 196
Yarın Son Gündür (Yılmaz Güney, 1971)— 201, 213
Yarın...Yarın (Pınar Kür, 1976)— 196
Yasak (Ali Özgentürk, 1975)— 210
Yasak Sokaklar (Feyzi Tuna, 1965)— 147, 171
Yasalar, Turgut— 304
Yaşar, Fehmi— 304
Yasar, Seçkin— 304
Ya Sev Ya Öldür (Savaş Eşici, 1972)— 257
Yatık Emine (Ömer Kavur, 1974)— 201, 211, 248, 303, 309, 310, 311, 312, 318

yavaş sinema [slow cinema, slow film]— 324
yaygın anlatı— 325
Yayla Kartalı (Muhsin Ertuğrul, 1945)— 34
Yazgı (Zeki Demirkubuz, 2001)— 341
Yedinci Sanat [Aylık Sinema Dergisi]— 150, 224
Yedinci Sanat/Yeni Sinema [Dergi]— 150
Yeditepe [Dergi]— 114, 123
Yengeç Sepeti (Yavuz Özkan, 1994)— 304
Yeni Dalga [Fransız]— 124, 148, 149, 214
Yeni Melek Sineması— 58, 59, 202
Yeni Sinema [Dergi]— 150, 152
Yeni Sinema (Dergisi)— 150, 152, 153, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 190, 215, 334
Yeni Yıldız [Dergi]— 14, 20
Yeraltı (Zeki Demirkubuz, 2012)— 341
yerellik— 48, 71, 130, 198, 330, 338
yerli film [-cilik]— 13, 24, 26, 27, 50, 66, 67, 68, 76, 78, 95, 110, 120, 123, 178, 330
Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (YFYC)— 13, 66, 67, 76, 106, 108, 114, 120, 330
yerlileştirme— 66, 158, 330
Yeryüzünün Lanetlileri— 213
Yeşilçamdışı sinema— 200, 213, 214, 224, 226, 249, 300, 334, 335
Yeşilçam [Dönemi]— 86
Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı— 98, 99, 116, 127, 134, 135, 136, 145, 146, 174, 184, 193, 198, 344
Yeşilçam Sokağı— 96
Yeşilçam Sokağı (Ülkü Erakalın, 1977)— 257
YFYC— 13, 66, 67, 68, 76, 106, 108, 114, 120, 330. Bkz Yerli Film Yapanlar Cemiyeti
Yılanların Öcü (Metin Erksan, 1962)— 172, 210, 234, 263, 274, 340
Yıldırım, Tunç— 77, 79, 80, 171
Yıldız Haftalık Sinema Mecmuası— 13, 20
Yılmaz, Atıf— 110, 111, 112, 113, 114, 145, 147, 178, 212, 220, 247, 257, 261, 262, 263, 266, 273, 276, 281, 282, 283, 301, 304, 307, 308
Yılmaz, Sedat— 341
Yoksul (Ökten, 1986)— 261, 274, 340
Yolcu (Başar Sabuncu, 1993)— 303, 304
Yol (Şerif Gören, 1981)— 207
yönetmen filmi— 145, 271
yoz sinema— 226, 228
Yüce, Kamuran— 127, 137
Yücel, Hasan Âli— 44
Yücel, Uğur— 307
Yüksel, Eren— 212
Yumurta (Semih Kaplanoğlu, 2007)— 342
Yusuf ile Kenan (Ömer Kavur, 1979)— 211, 248, 312
Yuvamı Yıkamazsın (Kani Kıpçak, 1947)— 76

Z

Zafer Yollarında (Fuat Uzkınay, 1922)— 30
Zaim, Derviş— 303, 304, 305, 306, 307, 332, 338, 339, 341, 342
Zavallılar (Yılmaz Güney & Atıf Yılmaz, 1974)— 4, 211
Zengin Mutfağı (Başar Sabuncu, 1988)— 261, 273
Zerre (Erdem Tepegöz, 2012)— 340
Zeybekoğlu, Asude— 102, 106, 175
Zıkkımın Kökü (Memduh Ün, 1992— 304

Modernist Estetik

Ali Karadoğan

Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)

Türkiye'de sanat sineması ve popüler sinema arasındaki karşıtlık hiçbir zaman belirgin bir biçimde ortaya konmamıştır. Elinizdeki kitap bu kuralların yerleşik hale gelme sürecinin geçirdiği tarihsel evreler üzerinde durarak, bu süreçte hangi eğilimlerin hangi rolleri üstlendiğine odaklanmaktadır. Her tarihsel dönemde modernist sinema düşüncesinin -elbette ki Türkiye'ye özgü- hangi argümanlarla geliştirildiğini ya da hangi argümanlara içkin olarak varsayıldığını; bu tarihsel dönemlerin sinemaya ilişkin söylemlerinden yola çıkarak ve film yapma pratiğinin buna verdiği yanıtlar üzerinden tartışarak ortaya koymaya çalışan bu kitap, sanat sinemasının kısa bir tarihini bu çerçevede sunmaktadır. Bu bağlamda Türkiye'de sanat sinemasının gelişimi; hem anlatının biçimsel olarak önceki dönemlerde benimsemediği yeni biçimlerin ortaya çıkması, hem de anlatının dışarıda bıraktığı yeni içeriklerin anlatıya dahil edilmesi açısından ele alınmış, anlatının dışarıda bıraktığı ya da dünyasına dahil ettiği anlatı stratejileri ve temalar üzerinden tartışılmıştır. Genellikle sıkıcı, uzun ve eylemsiz bir film izleme deneyimi sunduğuna inanılan sanat sinemasının Türkiye'deki tarihine bu kısa giriş, belki de Türkiye sinema tarihinin eksik bırakılmış bir yanını tamamlamaktadır. Bu kitap, sinema tarihinin hep popüler filmler üzerinden yazan eğilimlerin aksine, dışarıda kalanı, dışlananı, az olanı, farklılık barındıranı merkeze alarak sinemayı anlamaya çalışmaktadır.

De Ki — Sinema
ISBN 978-9944-492-82-9
9 789944 492829 >