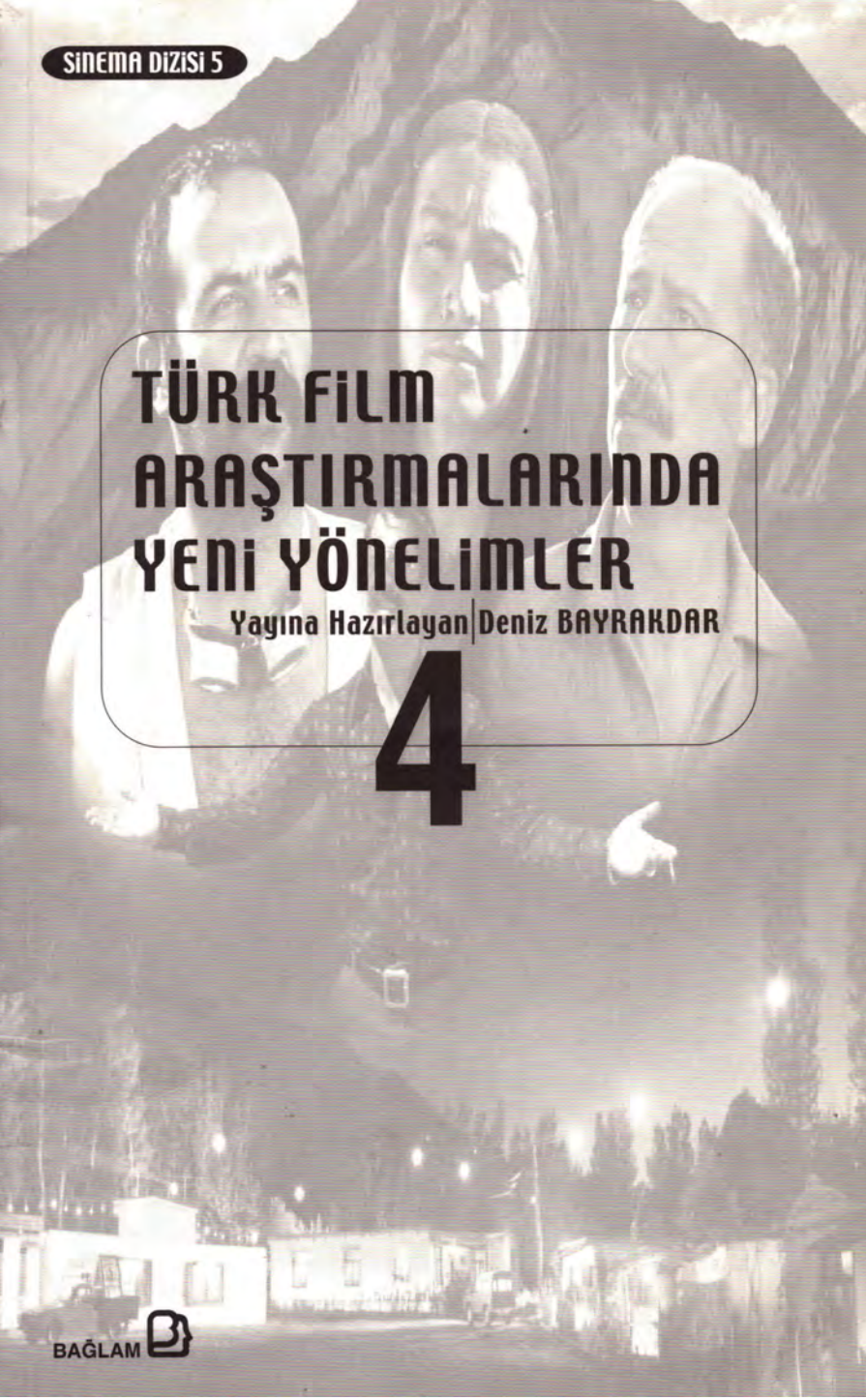
SİNEMA DİZİSİ 5



TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan | Deniz BAYRAKDAR

4

BAĞLAM

SİNEMA DİZİSİ 5

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan|Deniz BAYRAKDAR
Derleyen|Esra ÖZCAN

4

TÜrk Sineması: Hayalî Vatanımız

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 222
Sinema Dizisi 5
ISBN 975-8803-11-5

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler- 4
Türk Sineması: Hayalî Vatanımız
Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar
Derleyen: Esra Özcan

©Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Mayıs 2004
Kapak Resmi: *Vizontele* filminden bir sahne
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Önsöz Basım Yayıncılık

Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 Tel-fax: (0212) 243 17 27

İÇİNDEKİLER

Önsöz / Deniz Bayrakdar / 7

Sürgün, Sığınak, Sıla

Türk Sineması: Hayalî Vatanımız? / **Deniz Bayrakdar** / 13

Sözün Hiç Kimsenin Ülkesine Sürgünü / **Tül Akbal Süalp** / 23

Arkeoloji

Türkiye'de Uluslararası Film Gösterimi ve Kültürlerarası Alımlama (1910-1950) / **Ahmet Gürata** / 35

Muhsin Ertuğrul'un Almanya'daki Sinema Serüveni / **Sadi Konuralp - Kaya Özkaracalar** / 49

Yeniden Çevrimlere Yeniden Bir Bakış / **Fatoş Adiloğlu** / 59

Yaklaşım ve Yöntem

Bir Kaynak Olarak Sinema... / **Burcu Alarslan** / 71

Sinemateği Yeniden Düşünmek / **Çağrı İnceoğlu** / 111

Sinema Tarihi Yazarlığı İçin Alternatif Arayışları: Yenileme mi, Yineleme mi? / **Altuğ Işığan** / 121

Sinema Araştırmalarını Türkleştirmek: Yönetmenler Sineması, Erksan ve Kubrick / **Murat Akser** / 129

Türk Sinemasında Görüntü Estetiği / **Fuat Erman** / 139

Modernleşme

Yavuz Turgul Sinemasında "Değişim" Teması / **Gökçe İspi** / 149

Geçmiş de Bir Gün Gelecek; Şimdinin Reddedilişi / **Gökçe İncioğlu** / 157

Vizontele: Türk Sinemasında Modernleşmenin Temsili / **Nezih Erdoğan** / 165

Kara Sevda: Melodram ve Modernleşme / **Savaş Arslan** / 171

Eski Kadın / Yeni Kadın

Vagina Dentata'lar, Femme Fatale'ler: *C blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa* ve *İtiraf*'ta Kadının Temsili / **Ayşegül Koç** / 185

"Artık Düşman Değiliz" Neriman Köksal-
Vamp Kadının Yeni Kimliği / **Defne Özonur** / 195

Otoriter Irazca / **Dilek Evirgen** / 203

Diğer Maceralar

Yeşilçam Sineması ve
TV Dizilerinin Anlatı Benzerliği / **Burçe Çelik** / 213

Televizyonun Farkettirdiği İktidar / **Hazel Tulgar** / 221

Türk Sinemasında Müziğin
Kültürel/Siyasal/Ticarî/Ekonomik Bir Kod Olarak Tezahürleri:
Ah Güzel İstanbul ve *Karagözlüm* / **Rıfat Özçöllü** / 231

Yeni Türk Sineması

Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış:
Görünmeyeni Görünür Kılmak / **Övgü Gökçe** / 247

Masum ve Mahsun: 1990'Lar Korku Sineması / **F. Asuman Suner** / 257

Kasaba: Doğa- Kültür Karşıtlığı / **Hasan Akbulut** / 267

2000'Lerde Değişen Bir Şeyler Var mı? / **Selim Eyüboğlu** / 285

Kapanış Konuşması:
Hayalî Vatanımıza Sürgün Gitmek / **Çetin Sarıkartal** / 291

ÖNSÖZ

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı 1999 yılından başlayarak her yıl Türk Sineması üzerine çalışan, tartışan araştırmacıların, akademisyenlerin çatısı altında buluştukları bir yer oldu. Bu çalışmada, 1-3 Temmuz 2002 tarihleri arasında dördüncüsü gerçekleşen ve *Kuram, Yöntem, Pratik: Türk Sinema Araştırmaları ne Durumda?* başlığını taşıyan konferansta yer alan sunuşlar bir araya getirilerek yayına hazırlandı.

İlk bölüm "Sürgün, Sıla, Sığınak" başlığını taşıyor. Bu bölümde yer alan, Deniz Bayrakdar'ın "Türk Sineması: Hayalî Vatanımız" ve Tül Akbal Süalp'in "Sözün Hiç Kimsenin Ülkesine Sürgünü" başlıklı çalışmaları evi, evsizliği ve sürgünü yönetmenler, filmler ve seyirciler bağlamında tartışıyor. Tül Akbal sürgüne gönderilen dilin yerine yeni diller keşfetmeyi önerirken, Deniz Bayrakdar, Türk Sinemasının ezeli göçebe yönetmenler ve seyirciler için bir "yurt" olduğunu dile getiriyor.

"Arkeoloji" başlığını taşıyan ikinci bölümde yer alan çalışmalar bir yandan Türk Sinemasının köklerini incelerken diğer taraftan sinemanın farklı kültürler ve zamanlar arasında geçirdiği değişimleri ele alıyor. Sadi Konuralp ve Kaya Özkaracalar "Muhsin Ertuğrul'un Almanya'daki Sinema Serüveni" başlıklı makaleleriyle Türk sinema tarihine önemli bir katkıda bulunuyorlar. Muhsin Ertuğrul'un birlikte çalıştığı Marie Luise Droop ve Droop'un esin kaynağı Almanların efsanevi yazarı Karl May hakkındaki araştırmaları sonucunda Muhsin Ertuğrul'un otobiyografisinde gerçekleştirdiği iddia edilen filmlerden yalnızca bir tanesini çekmiş, birkaçına da çekim sürecinde katkı yapmış olduğunu ortaya çıkaran bu makale Türk film araştırmalarında nadide bir araştırma olarak kitapta yer alıyor.

Ahmet Gürata'nın aynı bölümde yer alan çalışması uluslararası filmlerin Türkiye'de uyarlamalar yoluyla nasıl farklı şekillerde alımlandığını gösteriyor. Fatoş Adiloğlu'nun yeniden çevrimleri konu edinen makalesi ise sinemada zaman ve mekân ilişkisini *Üç Arkadaş* filmini temel alarak, yeniden çevrimler üzerinden inceliyor.

"Yaklaşım ve Yöntem" adlı bölüm Türk film araştırmalarının kaynak, yöntem ve sorunlarına eğiliyor. Burcu Alarslan'ın çalışması Türk sinemasına ilişkin kaynakları literatür taramasına dayalı bir araştırmayla ulaşılabilir şekilde bir araya getirmek için atılmış önemli bir adım. Altuğ Işığan'ın "Sinema Tarihi Yazarlığı İçin Alternatif Arayışları: Yenileme mi, Yineleme mi?" başlıklı makalesi ise Murat Akser'in 2001 yılında Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı'nda sunduğu (*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3* kitabında da yer alan) çalışmanın eleştirisinden yola çıkarak sinema tarihi yazımına yeni bir bakış öneriyor. Murat Akser'in yine bu bölümde yer alan diğer bir çalışması yönetmenler sineması sorunsalı bağlamında Metin Erksan ve Stanley Kubrick'in sinemalarını "kültürel kimlik eksenli disiplinler-arası yeni bir sinema eleştirisi yöntemi" üretme çabasıyla yeniden yorumlarken, Çağrı İnceoğlu'nun çalışması sinemateklerin film araştırmalarındaki yerine dikkat çekiyor ve bizleri sinematekleri yeniden canlandırmayı düşünmeye çağırıyor. "Yaklaşım ve Yöntem" bölümünde yer alan son çalışma olan Fuat Erman'ın makalesi ise sinemada görüntü ve görüntü estetiği alanındaki yaklaşımları konu ediniyor.

"Modernleşme" konusunu ele alan dördüncü bölümün ilk yazısında Gökçe İspi Yavuz Turgul sinemasını bir "puzzle" gibi ele alarak değişim ve dönüşüm temalarının Turgul'un sinemasındaki yerini analiz ediyor. Bölümün ikinci yazısında Gökçe İncioğlu, Halit Refiğ'in *Hanım* adlı filmindeki Olcay karakterinin derinlemesine incelemesini sunarak geçmişi ve şimdiki zamanı farklı bir şekilde görmemize yardımcı oluyor. Nezih Erdoğan ise *Vizontele* filmini analiz ettiği "Türk Sinemasında Modernleşmenin Temsili" adlı çalışmasında sinemayı modern mimetik temsil aygıtı olarak ele alarak, *Vizontele* filmindeki üç mimetik temsil aygıtını: radyo, sinema ve televizyonu inceliyor. Bu bölümün son yazısında Savaş Arslan Seyfi Havaeri'nin *Kara Sevda* (1969) adlı filmi ekseninde modernleşme, gelenek ve batıcılık temalarının melodramla olan ilişkisini sorguluyor.

"Eski kadın / yeni kadın" başlıklı beşinci bölüm Türk sinemasında kadının farklı temsillerini ele alıyor. Ayşegül Koç, Zeki Demirkubuz'un dört ayrı filmindeki aykırı kadın tiplerinden yola çıkarak "Feminist kaygılar gütmeyen - ya da kadının toplumdaki yerini sorgulamayı amaçlamayan - erkek bir yönetmenin yazıp yönettiği kadın tiplemeleri sinemada kadının temsiline nasıl bir açılım sağlar?" diye soruyor ve ka-

dının sinemadaki temsiline ilişkin genel yaklaşımlardan farklı bir açılım sunuyor. Defne Özonur ise Neriman Köksal'ın vamp kadın kimliğinden sıyrıldığı *Artık Düşman Değiliz* filmini ele alıyor ve vamp kadın / kutsal kadın arasındaki bölünmeyi inceliyor. Dilek Evirgen'in, Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* filmindeki Iraz Ana karakterini derinlemesine inceleyen yazısında ise güçlü, otoriter anneliğin ideolojik söylemlerle nasıl yapılandığını görüyoruz.

Kitabın altıncı bölümü "Diğer Mecralar" başlığını taşıyor. Burada yer alan yazılardan ilk ikisi televizyondaki seyir konusunu inceliyor. Burçe Çelik TV dizileri ve Yeşilçam sineması arasındaki ilişkileri, anlatı benzerliklerini konu edinirken Hazel Tulgar televizyon ve sinema arasındaki seyir farklılıklarını ele alıyor ve televizyonun gündelik hayatımızdaki iktidarını televizyonun sinemadaki temsilleri aracılığıyla sorguluyor. Rıfat Özçöllü ise farklı bir konuyu, Türk sineması ve müzik ilişkisini *Ah Güzel İstanbul* ve *Kara Gözlüm* filmleri bağlamında işliyor.

Kitabın yedinci ve son bölümü ise "Yeni Türk Sineması"nı ele alan yazıları bir araya getiriyor. 1980'lerden 2000'li yıllara uzanan yirmi yıllık zaman dilimi içinde Türk sinemasının geçirdiği farklılaşmaları takip edebilmemize yardımcı olan yazıların ilki Övgü Gökçe'ye ait. Övgü Gökçe bu yazısında 1980'lerin Türk sinemasını ele alıyor. Takibeden yazıda Asuman Suner, kimlik ve aidiyet sorunsalları bağlamında 1990'lı yılların iki önemli filmini, *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata*'yı korku türünün temsilcileri olarak inceliyor. Hasan Akbulut'un bu bölümde yer alan yazısı ise 1990'ların önemli yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan'ın Kasaba filminin doğa ve kültür karşıtlığı çerçevesinde teorik bir çözümlemesini sunuyor. Son olarak Selim Eyüboğlu "2000'lerde değişen birşeyler var mı?" başlıklı yazısında sinema alanında 1990'lı yıllarla 2000'li yıllar arasındaki yaklaşım farklılıklarına işaret ediyor ve Türk sinemasının 2000'li yıllarda otorite kavramıyla olan ilişkisini bu yıllarda çekilen filmler aracılığıyla sorguluyor.

Bu kitabın hazırlanması vesilesiyle Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IV Konferansı'nın organizasyonunda emeği geçen herkese tekrar teşekkür etmek istiyorum. Nezih Erdoğan, Tül Akbal Süalp, Bige Akdeniz, Kaya Özkaracalar, Dilek Kaya, Eda Öztürk, Elif İnceoğlu ve Murat Erün bu organizasyonun farklı kanatlarında yer alarak konferansın dördüncü kez gerçekleşmesini mümkün kıldılar. Fransız Kültür'den Saadet Ersin, Thierry Hugot ve Alain Bourdon ortak çalışmada

her zaman destekleyici oldular. Çetin Sarıkartal ve Canan Balan konferans ve kitabın oluşum sürecinde desteklerini bizden esirgemedi. Bu çalışmaların derlenmesi ve redaksiyonunda Esra Özcan'ın titiz yaklaşımına ayrıca teşekkür borçluyum.

Deniz BAYRAKDAR

Sürgün, Sığınak, Sıla

TÜRK SİNEMASI: HAYALÎ VATANIMIZ?

Deniz Bayrakdar

Giriş

Sinema, çağrıştırdığı her şeyin ötesinde aslında filmin selüloit şeridinde varolan bir dünyadır. Bu şeridin herkese açık hale getirilmesi ve içinde yönetmen, oyuncu, seyirci hepimiz için bir barınak/sığınak yaratılması aşamalarından birisidir. Film şeridi üzerindeki bu barınaktan yola çıkanlar geri gelmek zorunda olduklarını bilirler. Çünkü bu yolculuk bitmeye mahkumdur. Yönetmenin arzusu hızla ve her şeyi sonuna kadar tüketerek, zaman çemberini tamamlamak ve başladığı noktaya geri dönmektir. Film şeridinin projeksiyon aygıtında bir makaradan diğer makaraya sarılışını gözümüzün önüne getirirsek, çemberin çifte varlığıyla bir sonsuz işaretine dönüştüğünü söyleyebiliriz. Filmin sonunda ilk kare ve son karenin aynı makaraya sarılmış olması bitimin yeniden başlangıca açık oluşunu gösterir. Seyirci de filmi sonuna kadar izledikten sonra kendini tekrar başlangıç noktasında bulur. Film boyunca seyirci de bir yolculuğa katılmış ve başladığı yere, sinema salonunda oturduğu koltuğa geri dönmüştür.

Yönetmenlerden bazıları için bu otantik merkezinden bir nevi sürgüne (ev / ilksel dünyalar) gönderilmek demektir. 'Ebedî ve ezelî göçebe' olan diğer yönetmenler ise vatan rüyasını reddederler. Onların evleri taşınabilir olduğu için bölük pörçük her yerde varolabilirler. Biri sürgüne gönderilenlerin sıla hasretini, diğeri ise her yerde evde olabilmeyi temsil eder. Birincisi sürgün, ikincisi ise göçebelik demektir. Novalis'in romantizmin iki yanını ele alışında olduğu gibi (1969: 491, Peters içinde 1999: 29). Sürgün birincil kimliktir ve göçebelik kimliği ise yapılandırılır.. (Peters 1999 Naficy içinde 32).

Birinci türden, bir nevi (fiziksel ve zihinsel) sürgüne gönderilen yönetmenlerin bu zanaatı seçme nedenleri de büyük bir ihtimalle filmin içinde kurulabilen hayalî bir vatan ve o vatanın içinde gezinebilme ve geri dönebilme arzusudur. Aynı Edgar Reitz'ın o eşsiz memleket serisi *Heimat*'da Alman ailenin köyünün adı olan *Hunsrück* gibi (hin und zürück, oraya gitmek, geri gelmek). Sinema için bu, Thoreau'nun sözlerinde daha da anlam kazanmaktadır: "Sanat evi terketmeden seyahat etmektir" (Naficy: 31).

İkinci türden olan ezelî göçebe yönetmenler ise yüzeyi sıyırarak tüm katmanlardan geçmek isterler. Onları bu yola iten ise tarifsiz bir 'ölüm itkisi'dir. Zamanı kurdukça boşaltan ve boşalttıkça tekrar yükleyen bir sonsuz çembere böylelikle atlarlar. Seyirci de çoğu kez ölüm itkisi ile uzun sürmesini her şeyden çok istediği filmin bir an önce bitmesini, zamanın boşalmasını tutkuyla yaşar. Filmin karakterleri ise, yönetmenin vasıtaları; onu bu yolculuğa taşıyanlardır.

Bu filmler fold-out masal kitapları gibi film şeridinin yüzeyinde matruşkalar misali iç içe konumlanmış dünyalardan oluşurlar. Böyle olması yönetmenin hayalî yolculuğunu zenginleştirir. Yönetmen filminde ilksel bir dünya kurar. Bu dünyadan da gerçek bir çevre türetir. Masal kitabına dönersek yaprakların üstünde gerçek dünyayı genel çizgileriyle gösteren bir resim vardır. Bir kalenin içi, krallık veya şehir olabilir gerçek dünya. İçinde katlanarak açılan yapraklarda ilksel dünya veya dünyalar ortaya çıkar (Kırmızı Şapkalı Kızın anneannesinin evi, Haensel ve Graetel'de cadının kulübesi gibi).

İlksel dünyaların en iyi örneklerine natüralist filmlerde rastlıyoruz. Deleuze'e göre, Stroheim ve Buñuel gibi yönetmenler anlatılarını ilksel dünyalar üzerine kuruyorlar. *İlksel dünyaları "embriyonik" bir öz olarak kurup gerçek dünyayı oradan türetiyorlar. Orası yönetmenin diaspora'sı; hayalî vatanı olan filme duyduğu özlemin giderilmesi için 'ezelî bir nomad' olarak tohumladığı yer/yerlerdir (ibid 23). Oradan "Zerstreuung" (distraction), (yayılma, neşretme) vasıtasıyla bir hayat yayılıyor. O hayat hızla tüketmek, çürümek ve ölmek eğilimini taşıyor.*

Rahim gibi her şeyin içinden hasıl olduğu ve geri dönmek istediği filmlerin yanısıra bir de filmde parçalanmış olarak varolan ilksel dünyalar var. Birincisi yani embriyonik olanı 'ev'e ikincisi ise 'göçebeliğe' işaret ediyor. Bu çalışmanın amacı da, seyirci olarak *Hayalî Vatanımız olan Türk Sinemasının* ağırlıkla Yeşilçam döneminden seçilmiş örnekler üzerinden bu iki kategoriye giren filmleri ele alarak, hangi yönetmenlerin 'eve' dönüşlü, hangilerinin 'ezelî göçebe' gibi hareket ettiklerini ve bunun varsa son zamanlarda nasıl dönüşüme uğradığını aktarmak.

İlksel Dünyalar ve Ölüm İtkisi

Deleuze ilksel dünyaları Stroheim ve Buñuel'in çalışmaları üzerinden inceliyor. Sinema Tarihi dersimin bir bölümünde Stroheim'ı anlatırken özellikle de Foolish Wives bahsinde onun "kulübe" (cottage) örneğinde sunduğu ilksel dünyaları (*originary worlds*) anlatıyorum. Ay-

nı çalışmada ağırlıkla bahsedilen ölüm itkisi ise 1995'de *Teyzem* (Halit Refiğ, 1986) filmini incelerken daha sonra da 1999 Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı'nda *Ebediyete Kadar* (Turgut Etingü, 1955) filminde ele aldığım bir konuydu. Ama o aşamalarda Teyzem'in merdiven altı mabedi ve *Ebediyete Kadar* filmindeki pansiyon odasıyla Deleuze'ün ilksel dünyaları arasında bir bağlantı kurmamıştım. Şimdi bunu özellikle *Teyzem* filmindeki merdiven altı için rahatlıkla söyleyebilirim.

Tekrar Deleuze'ün natüralist yönetmenler olarak Stroheim ve Buñuel analizine dönerek konuyu biraz açmak istiyorum. Erich von Stroheim'ın üçlemesinden biri olan Foolish Wives filminde Stroheim Avrupalı Kont Karamzin kimliğinde evli bir Amerikalı kadını baştan çıkarır. Stroheim bu haliyle çifte aldatmanın en çarpıcı örneğidir, canlandırdığı Kont karakteri bir dolandırıcıdır; yönetmen Stroheim'ın bir asil olduğu iddiasını taşıyan "von" takısının da aslı olmadığı söylenir. Kont Karamzin kadını baştan çıkarmak üzere bataklıktaki bir kulübeye getirir. Bu kulübe birdenbire tüm gerçek çevreden ve film anlatısının aktığı zeminden sıyrılarak hırsın, cinselliğin, aldatmanın mekânı olur. Tüm dünyanın pisliği, safiyeti, hakikati burada toplanmış gibidir.

Deleuze "bir ev, ülke ya da bölge coğrafî ve toplumsal gerçekleştirmenin hakiki ortamı olabilir" sözleriyle aslında *Foolish Wives*'daki kulübeyi, Buñuel'in *L'Age D'or*'daki heykelli bahçesini gözler önüne getirir. İlksel dünyalar setin yapaylığıyla (opera krallığı, stüdyo orman) veya korunmuş bir bölgenin otantikliği (hakiki çöl, gerçek bir orman) ile simgelenebilir. İlksel dünyalar antik tiyatroda ve orta oyunlarında kurulan çadırları andırır. Tiyatronun bu sığınağı geçici olarak kurması gibi ilksel dünyalar da kurulur, tüketilir ve sonra yine içine dönülür.

Setin yapaylığı ve ilksel dünyanın yönetmen tarafından kurulması Peters'in sahne kelimesini açıklayışında da karşımıza çıkar:

> *"Eski Ahit'in Yunanca tercümesinde ve Yeni Ahit'te (Septuagint) "çadır" (tent) ve `tapınak' (tabernacle) kelimesinin karşılığı olarak kullanılan `skene'; İngilizce "scene" olan sahne kelimesinin kaynağıdır. Skene klasik Yunan sahnesine tekabül eder" (ibid 26- 27).*

Aslî (primal) sahne, kelimenin tam anlamıyla bir çadırdı. Tiyatro yeri de bu amaç için kurulan geçici bir yerdi. "Mise en scene"in etimolojik anlamı ise "bir çadırın içine koymak"tır. Bu çadır Deleuze'ün ilksel dünyaları olan kurulmuş setler veya gerçek mekânlardır. Yönetmenler film üzerinden kendi yolculuklarını yapmak üzere ister sabit, ister hareketli ve bölük pörçük biçimde sahneler/çadırlar kurarlar. Bu ilksel

dünyada her sınıftan insan temel itkilerini sonuna kadar zorlar, tüketir ve başa döner.

Türk sinema tarihi içinde bu gezintiye çıkmış olduğunu düşündüğüm yönetmenleri; ilksel dünyaların kurulduğu filmler üzerinden seçtim. Bunlar Muhsin Ertuğrul'un *Bataklı Damın Kızı Aysel* (1934); Turgut Etingü'nün *Ebediyete Kadar* (1955); Memduh Ün'ün *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962); Lütfi Ö. Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı* (1959); Atıf Yılmaz'ın *Ah Güzel İstanbul* (1966) filmleri. Bu filmleri daha derinlemesine ele alıp, kategoriler kısmında ayrımlaşmaları vermeye çalışacağım.

Bataklı Damın Kızı Aysel (Muhsin Ertuğrul, 1934)

I. Selma Lagerlöf'ün eserinden uyarlanan *Bataklı Damın Kızı Aysel* adından başlayarak bataklık gibi son derece ilksel bir dünyaya işaret eder. Yunanca'da 'nomas' kelimesinin dişili 'fahişe' anlamına gelir. Dilde hareketlilik ve dişilik arasında (tramp gibi) alçaltıcı bir bağlantı kurulur (Wolff 1995, Durham içinde 1999: 26). Aysel de film boyunca bataklık ve köyün merkezi arasında gider gelir. Gerçek dünya ve ilksel dünya arasında dolaşan bir göçebedir. Tecavüze uğramış ve "nomas" tanımına uyar biçimde dışlanmıştır.

II. Filmde bataklık kadar Aysel'in bu iki dünya arasındaki yolu da ilksel dünyadır. Çünkü o yol üzerinde her şey yaşanır. Aysel'in adı bataklıkla birleştirilerek baştan değer kaybına uğratılmıştır. Aysel, filmde Feriha Tevfik'in canlandırdığı ve Ali'nin nişanlısı olan kadından farklılaştırılır. Bunun nedeni Aysel'in 'ölüm itkisi' ile tüm davranışlarında Buñuel'in Viridiana'sı gibi neredeyse paraziter bir iyilik meleği olarak dolaşmasıdır.

Aysel kendine tecavüz edeni de, kaldığı ağa evinden kovulmasına neden olanı da (Feriha Tevfik) affedecek derecede kendini tüketmeye azimlidir. Kendisi için iyi bir şey ummasının aslında ne kendisine ne de çevresine bir faydası vardır. Yönetmen bu filmde sonunda Aysel'i ilksel dünyadan çıkararak gerçek dünyada bir yere oturtur.

Ebediyete Kadar (Turgut Etingü, 1955)

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler/1 konferansında işlediğim *Ebediyete Kadar* filminde kadının göçebe kimliğinden ve Osmanlı'daki toplumsal katmanlardan bahsetmiştim. Aysel gibi "nomas" ka-

tegorisindeki bu kadının (Nedret Güvenç) ölüm itkisi ile vardığı nokta mezarlık. Yönetmen ilksel dünyayı kadının sevgilisi uğruna evini terk ettikten sonra yaşadığı pansiyon odasında kuruyor. Kadın evini ve çocuğunu terk ederek üst sosyal sınıftan en alt sınıfa; modernden geleneksele bir dönüşüm geçiriyor. Anladığım kadarıyla bu nokta onun aslında evliğinden önce hayata başladığı nokta. Başka bir deyişle alt sınıftan dikey mobiliteyle üste çıkmış ve sonunda aslına rücu ediyor. Yönetmen ise incelediğim filmler içinde tek film çekmiş olma özelliğiyle biricik: bu filmle bir 'debut' ve 'jübile' yapıyor, çünkü *Ebediyete Kadar* onun ilk ve son filmi, başka hiçbir film çekmemiş. Güçlü bir ölüm itkisiyle bir film yapıp bir daha yapmamak üzere film kariyerini bırakmış, başrol oyuncusu kadının, küçük kızının ölümünde ve mezarlıkta her şeyi tüketmiştir. Etingü bu filmde Batı medeniyetinden yola çıkıp kadının kendi ilksel dünyasına geri dönmesini sağlıyor. İslam felsefesindeki asıl yaşamın ölümden sonra başlayacağı fikri mezarlığı da bir parçalanmış ilksel dünya haline getiriyor.

Üç Tekerlekli Bisiklet (Memduh Ün, 1962)

I. Aysel'in bataklığı burada balta girmemiş bir ormanla yer değiştirir. Kredilerinden itibaren tekinsiz bir atmosfer yaratan yönetmen buradan gerçek dünyaya geçer. İnsanın içini ezen orman ve kaçağın görüntüsünden sonra çocuk sıradan hayatın sembolü gibi görüntüye girer. Oysa sıradan olanın tekinsizliği ormanı da aşar. Emerson, "garabet/yabancılık dışarıda değil, içeridedir" der. Ev tekinsizliğin, çiftin, zamanın, "dilin, uykunun, çılgınlığın, rüyaların, hayvanların ve seksin yeridir" diye devam eder (1981, 4 Durham içinde 1999: 31).

II. Bu tarif kocasından uzun yıllardır haber alamayan yalnız kadının (Sezer Sezin) çocuğuyla görüldüğü ev içine tıpatıp uyar. O rahim gibi işlev gören dünyanın dışında oraya sızmaya çalışan "hayvan insanların" itkileri, "sahte baba"nın o ilksel dünyaya kaçıp kaçıp geri dönüşü (Ayhan Işık), hatta esas babanın bile yıllar sonra o dünyaya girebilmek için geri gelmesi bu durumun örnekleridir.

III. Sünnet ödülü fetiş bisiklet, hep bir arada muhteşem bir ilksel dünya örneğidir. Bu dünya "skene" gibi işlev gören bir çadır, sığınaktır.

IV. Kanundan kaçanlar, sığınanlar, ilahi adaleti bulduğuna inananlar, iyiler, kötüler, kötü gibi gözüken iyiler (Danyal Topatan) ile

mahşer yeri gibidir. O ilksel dünyada damıtılan davranışlar ve itkiler gerçek dünyada tekrarlanır.

Yalnızlar Rıhtımı (Lütfi Ömer Akad, 1959)

I. Novalis romantizmin iki yanını dile getirirken "Sürgüne gönderilenler sıla hasretini, diğerleri ise her yerde evde olabilmeyi temsil ederler" diyor. Birincisi sürgün, ikincisi ise göçebeliğe tekabül ediyor (Peters içinde: 29). Lütfi Ö. Akad filmi rıhtımda başlatarak ve hatta kredilerin en sonunda adını bir gemiye yüklenmek için bekleyen bir konteynırın üzerine yazarak bölük pörçük ilksel dünyalar kurmak üzere olduğunun işaretini verir.

II. İlk görüntüler deniz, gemiler ve iki denizcidir. Denizcilerin konuşmalarında eve dönüşün mümkün olmadığı ezelî bir göçebeliğin altı çizilir. Anlattıkları tam da Almanca "Heimweh" kelimesinin karşılığıdır. Peters, "Heimweh"in Yeni Yunanca nostalgia'ya tekabül ettiğini söylüyor. Nostos kökü "eve geri dönüş" algos ise "acı"ya işaret ediyor (1999: 30). İlginç biçimde nostalgia'nın bu tanımı 1920'lere kadar evinden uzun süre ayrı kalanlar ve hatta *Yalnızlar Rıhtımı*'ndaki gibi denizciler için kullanılıyor.

III. Sürrealizm ve izlenimcilik akımlarının bir arada yaşandığı 30'lar ve sonlarına doğru Fransız Sinemasında *Quai de brumes* (Marcel Carne, 1938) filminin bir adaptasyonu olan bu film ilksel dünyalar konusunda çok zengin. Kent, limanlar, sisli ve tüller ardında gizlenmiş deniz imgeleri ile ezelî göçebe yönetmen filmidir. Rıhtımda başlar ve bir an önce tekrar denize dönmek isteyen kaptan ve barın kontesi şarkıcı Güner filmin kahramanlarıdır. İkisinin de bir vatanı/evi yoktur. Yönetmen onlara ilksel dünyalarda bir yer vermiş ve onlarla beraber film yolculuğuna çıkmıştır.

IV. Yolculuk, başından itibaren ölüm, boşluk, yokluk, yoksunluk, değer kaybetme, tiksinme temaları içindedir ve bu şarkılarla yoğrulur: "Yalnızlar Rıhtımı". Rıhtım bir ilksel dünyadır en başta.. Film kaptanların, fahişelerin, şarkıcı/konsomatrislerin, bitirimlerin, yeraltı dünyasının adamlarının kol gezdiği, bu sayede de yönetmenin ölümü, bitişi övdüğü bir yerdir.

V. Filmde ev yoktur. Gemi güvertesi, bar, soyunma ve otel odaları, yeraltı dünyasının mekânları vardır.. Orada biz de seyirciler olarak, Güner'in ölümüne içişini, göçebe yönetmenin yönlendirmesiyle hayata yeğ tutarız. Tek gündüz çekimi bir kumsalda gerçekleşir ve hasreti duyulan ev kumdan yapılır.

VI. Denizcinin onu kurtarma çabalarında melodram tadından hep bir kurtuluş arzusu taşısak da, yeraltı dünyasının adamının, eski sevgilisini dövmesindeki tüketilme arzusunu Güner'le beraber şiddetle yaşarız. Güner'in tokat yedikçe daha fazlasını istemesi de yönetmenden ona yansıyan ölüm itkisidir.

Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966)

I. Bu film Ayşe Şasa'nın medeniyet, Batı-Doğu ve kimlikler, toplumsal değişim, sınıflar gibi birçok meseleye bir ilksel dünya kurarak bakmasını anlatır.

II. Haşmet (Sadri Alışık) ilk sahnede bir meddah gibi tiyatro çadırını (skene'yi) kurar. Seyircinin yönetmenle çıkacağı yolculuk burada başlar. Bu kuruluş Truffaut'nun *Domicile Conjugal* veya Agnes Varda'nın Daguerrotypes filmlerinde olduğu gibi baştan itibaren bize- seyirciye mahalleyi tanıtır. Haşmet burada bir rehber, flaneur gibi bize göçebelik ve sinemanın ortak bir mecrasını sunar. Bir nevi "metapherin" gibi işlev görerek bizi sokakların "arasından taşıyarak" ilksel dünyasına götürür (Dayan ve Katz 1992: 11, Naficy içinde 1999: 19). Haşmet'in anlatımı aslında şehrin çöküşü hakkında ipuçları taşır. O da bu çöküşten kaçmaya çalışan senarist/yönetmen/seyirci ile birlikte bir göçebedir. Seyyar fotoğrafçılığı ekmek teknesini her yerde kurabilecek müzmin bir göçebe kimliğinin altını çizer. Bu aynı anda yönetmenin de Haşmet'te sunduğu kendi varlığıdır.

III. Seyyar fotoğrafçılık mesleğini icra ederken, Haşmet'in Ayşe için kurduğu "Mise en scene" bir sokak tiyatrosu "çadırı kurmaya" benzer. Gecekondu kızı Ayşe de, Haşmet de film içinde çifte kimlik taşırlar. İlksel dünyalara özgü fetiş körüklü kamerayla karşılanır.

IV. Haşmet'in sunduğu üçüncü ilksel dünya 'Medeniyet Pansiyon'dur. Haşmet "burada kalacak değilim" diyerek şehrin çöküşü hakkında bir yorumda daha bulunur.

V. Dördüncü durak tüm film evreninin içinden türetildiği Beylerbeyi'ndeki eski yalının dibindeki kulübedir. İki dünyanın bu kadar yan yana oluşu göçebeliğin de mesafelerinin illa çok uzun olmayabileceğini anlatır. Önemli olan mesafenin kalitesidir. Bu kez tiyatro çadırı Haşmet'in mabedi olan - eski sandıklar, ninelerden kalan kaftanlar, piyano - ile, yönetmenin "işte buradan yola çıka-

cağız" dediği yerdir. Kamera bu yolculuğa hazırlamak için kulübe içinde detay çekimler de yapar.

VI. Ayşe'nin sınıf atlama yolculuğunun ilk aşamasında meyhanede iş aradığı sahne, natüralist yönetmenlerde sıkça karşımıza çıkan, açlık ve tiksintinin bir arada yaşandığı türdendir.

VII. Atıf Yılmaz'ın Ayşe tiplemesi yol filmlerinin prototipi ve göçebe filmlerinin en iyi örneklerinden olan Fellini'nin *La Strada* filmindeki Gelsomina'ya benzer. Sahil köyünden para karşılığı satın alınan ve sirk maymunu gibi dolaştırılan Gelsomina. Siyah paltosundan ve altından sarkan kloş eteğinden, saflığından bunu görmemek imkânsız. Haşmet ise, Şarlo tipini yaşatıyor. Züppe, şirin ve işe gelemez oluşuyla.

VIII. Utanma, kendinden tiksinme, ölmeyi becerememe, çıktığı sınıfa geri dönmenin imkânsızlığı, ama sınıf atlamanın da mümkün olmayışı, işte son sahne Ayşe'nin bu hezeyanı ile dolu.

Sonuç

Ayrıntısıyla ele aldığım filmler ve benim Türk sinemasından bildiklerim çerçevesinde son olarak bir toparlama yapmaya çalışacağım. Bu bir nevi listeleme.

Yukarıdaki giriş ve analiz bölümlerinde ortaya şöyle bir tablo çıktı.

I. Sürgün evinden uzaktayken göçebenin evi her yerde.

II. Sürgün filmler hep sıla hasreti ve nostalji (eski anlamında ve yeni anlamında) göçebeler filmler ise ev hasretiyle öne çıkıyor.

III. İlksel dünyaları embriyonik bir konumla tek bir yerde kuran filmler ve yönetmenler eve dönüşlü ve eve gönderme yapan filmleri kuruyorlar. Bu filmlerin sonunda kahramanları hep genel çekimde ufka doğru ilerlerken arkalarından görüyoruz (*Üç Tekerlekli Bisiklet gibi).*

Filmlerde görülen diğer yaklaşım ise daha postmodern bir tavıra yakın olan bölük pörçük ilksel dünyalar. Bunlar ezelî göçebe yönetmenlerin filmleri (*Ah Güzel İstanbul* gibi).

IV. Bu filmlerde ölüm itkisi de farklı tezahür ediyor:

İlksel dünyaları embriyonik kuranlarda rahme geri dönüş olarak işliyor ve kulübeler ve evler bu işlevi üstleniyor. Bölük pörçük ilksel dünyalarda ise, çürüme var, bataklık, mezarlık ve barınamama, daha doğrusu barınağını içinde taşıma ve göçebelik arzusu var (*Ebediyete Kadar, Bataklı Damın Kızı Aysel*).

V. İlksel dünyalar 90'lardan itibaren daha da çeşitlenmeye ve metafor olarak varlığını barizleştirmeye başlıyor. Serdar Akar'ın *Gemide*'si (1999), Ferzan Özpetek'in *Hamam*'ı (1997), Kudret Sabancı'nın *Laleli'de Bir Azize*'si (1998), Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri.

VI. Tüm bu dönemler içinde ezelî göçebe yönetmenler kategorisinde anıtlaşan filmlere Ömer Kavur'un *Anayurt Oteli* (1987), Yılmaz Güney'in *Umutsuzlar*'ı (1971), Zeki Ökten'in *Sürü*'sü (1978), ulusaşırı yönetmenlerden Yılmaz Arslan'ın *Yara*'sı (1998) verilebilir.

VII. Son bir tespit de içinde bulunduğumuz durumla ilgili. Bu aslında küreselleşme ve medyanın herkesi ve her şeyi bir göçebe haline getirmesi ile dünyadan çok da farklı değil. Bir melezleşme süreci var. Rahime geri dönmek isteyen ilksel dünyalar ile parçalanıyor, öte yandan bölük pörçük olanlar da tekrar birleşmeye çalışıyor. Bu açıdan dünya politikaları ve Türkiye'nin 60'lardan bu yana geçirdiği süreçler düşünüldüğünde ve özellikle 90'ların sonu ile tahlil edildiğinde ilksel dünyaların "melezleştiği" çıkarsanabilir.

Kaynakça

Emerson, Ralph Waldo (1981) *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*, (der.) Donald Mc Quade, New York: Modern Library.

Dayan, Daniel; Katz, Elihu (1992) *Media Events:* The Live Broadcasting of History, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Deluze, Gilles (1986) *Cinema I: The Movement-Image*, (İngilizce'ye çevirenler, Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam), Minneapolis: University of Minnesota Press.

Peters, John Durham (1999) "Exile, nomadism, diaspora: The stakes of mobility in the Western Canon", *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the politics of Place*, (der.) Hamid Naficy, London: Routledge.

Deniz Bayrakdar
Dekan
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi

SÖZÜN HİÇ KİMSENİN ÜLKESİNE SÜRGÜNÜ

Tül Akbal Süalp

Nereye uçsun kuşlar son gökyüzünden öte?
Mahmud Derviş
(Filistinli Şair)

Eğer bir son gökyüzü varsa, tıpkı Ursula Leguin'in dünyanın sonundaki denizlerin üstünde uzandığını varsaydığı gökyüzü gibi, oraya uçmak, orada uçmak hem dünyanın merkezine, hem de dışına doğru, son gökyüzüne doğru uçmanın diyalektiğini taşıyor olmaz mı? Ve bu diyalektiğin öyküleri bize içerisini ve dışarısını, sürekli çevrelenenleri, kapının önünü ve onun arkasında ve önünde uzananı, yasakları, yasakların içerisini ve dışarısını, terk edilen evleri ve yeni gidilen yerleri, mahremi ve kamusalı ve aralarında kaybolan sınırları, dünü, bugünü ve yarını anlatıyor olmaz mı? Benjamin'in dediği gibi "pek çok ilmek grubu geçmişin örgüsünü temsil ederken geleceğin içine doğru uzanır" (Aktaran: Willemen 1994: 142). Deneyimle üretimin 'hem-zaman' ve 'hem-zemin' olmadığı bir ilmeğin içinde, zaman uçuşkan ve mekân yerçekimsizken, ayaklarımızın altından zemin kayarken, kurduğumuz cümlelerin bağlamı savrulduğunda, hatırlamak, uçuşkan bir 'şimdi'nin peçesi ardında bir görünüp, bir yok olabilir.

Modernizm, sanayi ve toplumsal üretim "sonrası" toplumun, "küreselleşme"nin ve "çok kültürlü"lüğün, elektroniğin ve tüm bunlara ait teknolojilerin ve bunlardan örülü bir geçiş durumunun "hiç mekânları" ve "hiç zamanları"nda söz, konuşma ve anlaşabilirlik yani diyalog kendi evinden; kelâmın ve diyalogun biricik mekânından sürgün edilmiş olabilir mi? Tanımların, deneyimin, anlatının, ez cümle diyaloğun yerinden edilmişliği söz konusu olabilir mi? Birbirine bir şeyler söyleyecek anlatıların -ki buna sinema da dahildir- söyleşi imkânı daralmış olabilir mi? Ya da Bakhtin'in söyleşi, yaratıcı karşılaşmalar ve çok dillilik olarak tanımladığı toplumsal potansiyellerin direnişi bu geçiş hali içinde barınıyor olabilir mi?

Baskın olarak bütün iletişimin formları ve sinema, anlatı ve söyleşi imkânları açısından dönüşümler geçirmektedir diyebiliriz. Anlatı formlarından söyleşinin günlük alanlarına kadar hakim olan belirsiz-

lik, geçicilik, bir durak ya da bir terminale dönüşmüş zaman-mekânında sürgünde gibidir. Bu sürgünün hem yeni dilleri ürettiğini hem de birbiri ile konuşmayan metinlerin, bitirilemeyen cümlelerin, odağını sabitleyemeyen bakışın, dilini bulamayan anlatının deneyimlerini ürettiğini söyleyebiliriz. 90'lardan bu yana günlük konuşma dilindeki parçalanma, hafızasız, adressiz ve soluksuz bir dili yeniden ve yeniden üretmektedir. Bu durumu anlatan, örnekleyen köşe yazıları, hatta kitaplar var. Bu dil, televizyonda her gün yeniden üretilen günlük hayatın neredeyse bütününe yayılan başat bir fenomene dönüşmüştür. Dil, hem kendi evinden sürgüne uğramış hem de sürgüne yolladığı diğer dillerin vebaliyle, taklit ettiğinin, özendiğinin çevirisinde kendi adresini unutmuş gibidir; öykündüğünün konumundan bakarak hem kendi evini hem de kendi komşularını sömürgeleştirmiştir. Kendi dilini ve kendi ötekisinin dilini öykündüğünün dili karşısında gettolaştırmak, sürgün kılmak diye açıklayabileceğimiz bir olguyla karşılaşırız. Çok basit tarif edecek olursak, sürekli ödünç alınmış ifadelerle -ki bunların bir kısmı referansını umursamayan bir yağmacılığın, bir kısmı da kabul ve onay görme ve dışlanmama çabasıyla baskın ideolojinin hatmedilmiş söylemleridir- konuşmaktan, ve ödünç alınacak ya da tekrarlanacak cümle kalmadığında da cümlelerini tamamlayamamaktan, deyimler ve deyişleri yeni dil öğrenen birilerinin ya da bir çocuğun (kendini çocuklaştırmak, kendini sömürge kılmanın bir veçhesidir), dilin, kültürün ve tarihin karşısındaki acemiliğinde olduğu gibi, hatırlayamayıp, karıştırıp, hatta uydurmasından söz ediyorum. Pek çok yazarın bize örneklerini açıkça sundukları bu durum, sanıyorum tek bir nedensellik ilişkisiyle açıklanabilecek gibi değil. Ardında dönemin toplumsal siyasal ve ekonomik ilişkilerinin bir yandan merkeze çeken, bir yandan da ilişkileri, şeyleri ve insanları yerinden, konumundan, algısal ve yaşamsal aşinalıklarından koparan, benzeştirirken parçalayan ve son gökyüzlerine doğru sürgünlere çıkartan özellikleri var. Parçalanmış, yolları engellerle dolu ve neredeyse ihtimalini kaybetmek üzere olan kamusal alan ve onun ontolojisini sağlayacak kamusal mekân, zayıflamış, yoksullaşmış, kaynakları boşaltılmış ve sıkıştırılmıştır. Yukarıda saydığımız ilişkilerin içindeki dili evinde huzur içinde üretecek, o dili kapı önlerine taşıyacak ve belki mırıltılarını sese dönüştürecek olan mahrem alan, o önemli iç vaha ise çorak ve kuraktır. Nefes alıp kendini yenilemenin, birlikte yenilenebilmenin ve yeniden üretebilmenin bu alanları günlük hayatın en yaygın şekilde içinde olan televizyon ve ardındaki elektronik teknolojisinin ideolojik

aygıtları, diğer bir deyişle dönüşerek güçlenmiş yeni hegemonya araçları tarafından erozyona uğratılmaktadır.

Eğer teknoloji insanların bir şeyleri nasıl yapacaklarına ve kullanacakları araç ve tarza ait bir kavram olarak kullanılırken, tarihsel yolculuğunda iktidarın ve başat tarzın nasıl gerçekleştirileceğine ait sistemin kendisine dönüşmüşse, elektronik teknoloji de yukarıdaki matriksin politikalarını çizen başat tarzın kendi iktidarını yaygınlaştırabilmesinin ve çatışma ve çelişkilerden oluşan bu mücadeleli süreçte her zaman zora başvurmayacağı, rızayı ve kabulü de gerçekleştirebileceği bir yöntemin mekânizmasıdır. Kişisel bilgisayarlar, İnternet, üretim, haberleşme, ulaşım eğlence ve gen mühendisliği teknolojisindeki kullanım biçimleri gibi televizyondan daha arka planda duran, yani yaşarken birebir ilişkilendiremediğimiz ama yaşama ve idrak biçimlerimizi etkileyen alanlardır. Elektronik teknoloji bütün bu alanlarda hem nasıl var olduğumuza ilişkin düzeyde hem de var oluşumuzu, dünyayı ve ilişkilerimizi nasıl kavradığımıza ilişkin düzeyde önemli dönüşümler yaratmaktadır. Burada teknolojinin ideolojisinden söz etmeye başlıyoruz. Demokrasi, eşit ve adil temsil hakkı, etik kurallara uygunluk talepleri ve direnme dinamikleri ile toplumsal ilişkiler arasındaki kalkanı ya da peçeyi aracın teknik dili ve o dilin yeniden yeniden ürettiği ideoloji, oluşturur. Televizyon, insanların yeryüzüyle girdikleri ilişkide mekân duygularını sarsan, *mekânda yerçekimsiz* bir araç. Zamana ilişkin kavrayışlarımızı, aydınlanmanın ve modernizmin öğretilerinin disipline ettiği zaman anlayışımızı sarsan ve yeniden ayarlayan dolayısıyla *zamanda uçuşkan* bir araç. Zaman ve mekânın kesiştiği mesafe kavrayışımızı her iki boyutta sarsan ve bizi mesafesiz bırakan bir araç. Aslında kendi başına dili olmayan ama kendinden önceki türdeş araçların dillerini geçici olarak alıp kullanan parçacı bir araç. Kullandığı bütün bu diğer dilleri ödünç alırken aldığı yere göndermede bulunmayan, o dili kendi bağlamından koparark alan ve kendi bağlamıyla alakası olmayan sterilleştirilmiş bir başka bağlamda yeniden sergileyen, dolayısıyla rabıtasız ve bağlamsız bir araç. Geçici olarak ödünç aldığı bütünleri parçalayan, bu parçaları indeksleyen, indeksli parçaların ölçeklerini değiştirerek bütünün yerine geçiren bir tekniği kullanan, ölçeksiz ve dolayısıyla mukayesesiz bir araç. Hiç es vermeyen sürekliliğiyle bütünlük duygusunun boşalan yerini dolduruyor. Yani mekânsal bir şeyi, bütünü, geometrik olanı, zamansal olanla, hareketin sürekliliğiyle ikame ediyor. Bunları yaparken ardında daha temel bir

tekniği, simülasyonu, yani üretilen modele uygunlaştırma tekniğini uyguluyor (Akbal Süalp 2000).

Mesela, genetik bilimindeki yeni uygulamalar/teknoloji, anlamlı bir dizini bulduktan sonra onu ait olduğu organizmadan alıp başka bir organizma içinde geliştirip işlerlik kazandırmaya dayanıyor. Ekonominin, mimarinin hatta sanatın yeni yöntemlerinde de bu tekniğin hakimiyeti söz konusu (Harawey, Harvey, Virilio....). Bu tekniğin ilginç bir şekilde hem günlük dilde hem de yazın ve anlatı biçimlerinde hakim olduğunu görüyoruz. Bir başka bağlamın içinden "uygun", "güzel", "çarpıcı", özetle iyi görünen bir sözü, bir deyişi ya da herhangi bir ara metni başka bir yerde "yeniden" kurmak, yeniden söylemek sözü edilen teknolojinin günlük dile uzanan boyutudur. Dil ve düşüncede de bağlamından soyutlanmış, ilk adresin, referansın öneminin ve ilişkisinin kalmadığı yeni bir ortamda, kesip yapıştırarak yeni bir anlamın yaratıldığı, üzerine konuşup yazılacak her şeyin, bütün deneyimlerin, Ballard'ın dediği gibi kurgusallaştığı, (Ballard 1984) kurgusallaştıkça da anlatımsallaştığı, metonominin baskın olduğu ve herhangi bir dokuya bağlanmayan, dolayısıyla ilmeklerin açıkta kaldığı, metinlerarası metinlerin gevşek bir dokuya iliştiği bir üslûbun hakimiyetinden söz edebiliriz. Oysa bağlam, metinlerin, ara metinlerin karşılaştığı ve ilişkiye geçtikleri dinamik bir alandır ve dil ve düşüncenin evinin harcı ve çatısıdır. Orada çağrışımların karşılaşma ihtimali barınır ve metonominin de bir fihriste indirgenmeyeceği ve dinamik olabileceği bir ufuk mümkün olabilir.

Sürgündeki dilin deneyimini dillendirecek, söyleşiyi mümkün kılacak, yüzleşmeyi gerçekleştirecek ve dili dille, insanı insanla, anlatıları anlatılarla karşılaştıracak mecra olan toplumsallık ise seyrelmektedir; oysa toplumsallığın meydanı, dilin en dinamik ve üretken olacağı yerdir.

Kristeva, Bakhtin'in karnaval kavramını okurken, karnaval dünyasının metinlerin karşılaştığı, çatıştığı ve yoğun bir tekrar ve mantıksal olmayan yapılandırmalarla birbirlerini tanıyıp anlamlandırdıkları bir alan, mekân olduğunu söyler (Kristeva 1986). Çünkü Bakhtin her metnin alıntılar mozaiği olarak oluşturulduğunu ve her metnin bir diğerinin dönüştürülmesi ve içleştirilmesi olduğunu söyler. Hem Kristeva hem de Bakhtin için metinlerarası gidiş gelişler, ilişkiler, bir işaret sistemi ile diğeri arasındaki köprüdür. Metinlerarasılık karşılıklı konuşabilecek ve yaratıcı anlamayı ve okumayı mümkün kılacak önemli bir dinamiktir. Peki ya kendini yeni araçlarıyla daha da güçlendirmiş ide-

olojik aygıtların ve özellikle de kendisi başlı başına bir aygıt olmuş televizyonun monolog hakimiyetindeki dili, tek ve hakim sesin, çok sesli, çok dilli ve farklı işaret sistemlerinin metinlerarasılığına, ilişki ve iletişim köprülerinin kurulmasına izin vermeyen elektronik bir kalkan gibi çalışıyorsa... Ya da Lefebvre'in dediği gibi bu hegemonyanın mekâna hiç dokunmayacağını düşünmek mümkün değilse, ve hatta bize Foucault gibi birileri mekânın nasıl disipline edilip, kontrol edildiğinin öyküsünü uzun uzun yazmışsa, yani, biz günlük yaşamın gündelik mekânlarında da başka kalkanlarla örülmüş, hücreleşmiş bir yaşamı sürdürüyor ve dillerimizi, anlatılarımızı ve köprüleri kuracak ara metinleri de bir türlü karşılaştıramıyorsak... Ya da Bhabha'nın deyimi ile eşikteki seslerin var olanın ötesine ulaşacak öykülerini yazacağı ve bunu yaparken, sömürgeci sömürge karşıtlığından, direnen sürgünün yeni ve melez mekânında melez ve dinamik anlatılar geliştirebileceği umudu her coğrafyanın, her konumlanışın ilişkilerine sirayet edemeyecek engeller taşıyorsa (Bhabha 1994).

Bhabha bize sömürgecininin karşısında kendini ve kendi öykülerini, tarihini tekrar yazmak zorunda olan bir sürgünden, diasporadaki insandan söz ediyor, ama emperyalizmin bütün kara parçalarında hep aynı şeyler de yaşanmıyor. Bazen bizim köşemizde olduğu gibi, gönüllü ve hatta talepkâr bir öykünmenin "taklidi" bu sorunlu ilişkinin belirleyicisi olabiliyor. Emperyalist ötekiyi, öteki olarak değil de benzeşmeye çalıştığı ideal kendisi olarak gören bir modernleşme süreci ve bu gönüllü taklidin toplumun bütün cephelerinde kabul görmemesi söz konusu olduğunda, kendi içinde kendi ötekilerini yaratan bir toplum üretiliyor olabilir. Uzun ve sancılı sömürge tarihinden düşman ve aynı zamanda özenilen ötekine sürülmüş bir yaşamın kendini dillendirecek sesleri arayışı nasıl sorunlu alanlar yaratmaktaysa, bu ikinci konumda da gerilimi hiç bir zaman politik, ekonomik ve tarihsel olarak kavrayamamanın bir başka yüzü karşımıza çıkmaktadır. Belki de bu yüzden, kendi içinde ötekisini taşıyan ve kendi tarihini, coğrafyasını ve toplumsal tasavvurlarını bir eşikte ve muallakta yaşayan, kendinden sürgün, kendine sürgün temsil biçimleri ortaya çıkmaktadır. Şüphesiz Bhabha'nın tarif ettiği durumla bu durum dünya resmini tamamlayan durumlardan bazılarıdır ve bazı ihtimalleri taşımaktadırlar. Metnin yerini doldurmaya başlayan bir metinlerarasılığın yarım kalan cümlelerinden, suskun karakterlerden, mırıltının dilinden, muhatabını kaybetmiş monologlardan, bumerang gibi mütemadiyen kendine dönen sözün çıkardığı uğultunun temsil biçimlerine ve bu temsillerin

temsil edildiği, eleştirildiği, ya da onlar üzerine diyaloga açık, söyleşiyi çoğaltacak melezleşmelerin dünyayı kavramamıza yardımcı olacak farklı ama birbirini tamamlayan anlatıları da aynı zaman-mekânı paylaşmaktadırlar.

Uluslararası sermayenin, pazarın ve emeğin haritalarının yeniden yerli yerine oturtulması projesi, bu projenin karşılaştığı direnme alanları ve bu projenin daha kolay gerçekleşebilmesini sağlayacak örgütlü bir teknolojik sıçramanın dünyanın ve yeryüzünün her yerindeki hayatın bütün alanlarına yaygınlaştırılması sürecinin o çok katmanlı ve dallı budaklı ilişkisinin ta kendisidir. Uluslararası politikadan çokuluslu şirketlere, eğlence sektöründen kentleşme veya kalkınma politikalarına, gen mühendisliğine kadar uzanan geniş bir alanın matriksi bu alanlardaki direnişler ve/veya ölçülüp biçilmemiş kazalarla da örülmüştür. Elektronik teknolojinin baskın bir tarz yaratması ve temsil biçimleri üretmesi, mekânın üretimindeki toplumsal dengenin bozulması, zihinsel ve algısal etkinlik alanlarında oluşan büyük yarık üzerinde bütün yeryüzü deneyimleri bir yandan Bakhtin'in tabiriyle birliğe, benzeşmeye, tekliğe ilişkin dayatmalara maruz kalırken, bir yandan da bu deneyimler ufkunda farklılıkların, direnmelerin, var olanın tuhaf resimleriyle yüzleşmeye çağıran çeşitlemeleri karşımıza çıkarır; bu, evinden sürgün edilenin, tuhafın, saçmanın, yabancılaşanın, rahatsız olanın sesidir.

Haneke, Ponds, Wong Kar Wai hızla akan hayatın içinde pek çok farklı dünyanın hızla akan yaşamlarının sadece tesadüfler, kazalarla birbirine değebilen akışları içinde karşılaşmalarının eşikte bıraktığı seslerin birbirini duyabileceği o anlarda oluşan ortak deneyimler ufkunu ve aslında bu farklı ve birbirini görmeden akan hayatların nasıl da birbirlerine örülü ilişkiler sunduğunu anlatırlar. Ponds, *Okşamalar*/Caresses'de (2000) hiçbir sözün adresine söylendiği an ulaşmayan uğultusunu yüzümüze çarpar; herkes bir diğerinin bir önce söylediğine bir sonra cevap vermektedir, tıpkı İnternet üzerinden yürütülen 'sohbet'lerdeki gibi ve aslında herkes kendi kendini ikna edecek bir konuşmanın içinde dolanmaktadır. Haneke, *Bilinmeyen Kod/Unknown Code*, Guediguian, *Şehir Sakin* (2000), Barriga, *Vakit Tamam/ Times Up* (2000), Kechiche, *Blame it On Volteire/Kabahat Volteire*'de (2000) filmlerinde kentin içinde spiraller çizen teğet geçişlerin, tesadüfî ya da kazara yaşanmak zorunda kalınan yüzleşmelerin ve bu hızla hareket eden spiralin içinde sanki asılı duran zamanın aniden yeryüzüne çakıldığı anlarda; birbirini dinlemek için uzun zamanları varken şimdi

aniden birbirini anlayamayan insanların asılı zamanmekândaki hallerini anlatır. Panahi, Daire (2000) Stöhr, *Berlin Almanya*'dadır/ *Berlin is in Germany* (2001) filmlerindeki gibi bazıları ise, bu sarmalın dışından buraya düşerler ve kendilerini ve etrafındakileri bu sarmal askıdan, bu sürgünden çıkarma direnişiyle bize manzarayı kristalleştirecek öneriler sunarlar. Tsai Ming Liang'ın, Ripstain'in, Demirkubuz'un bütün filmleri, bize Haneke'yi hatırlatan Seidl'in *Zor Günler/Hunderstage* (2001) Cabréra'nın *İnsan Sevecenliğinin Sütü* (2001), Martel'in *Bataklık/La Cienaga* (2000) filmleri eşikteki mırıltılardır. Dillenemeyen iç sıkıntıları uzun ve sancılı bir tarihin yüzleşmekten korkan bireylerinin toplumsalın karşısındaki küskün yüzleridir. Son gökyüzünün ötesine uçmak, ardına gitmek için bu deneyimler ufkunun bütün cephelerini eşzamanlı görmemiz gerekmektedir. Herkes kendi sürgününü yaşarken bir ötekinin öyküsünün kendisine nasıl da dolanmış olduğunu görecektir.

Bachelard "'Berisi' ve 'ötesi', içerinin ve dışarının diyalektiğini derinden derine yineler" der (Bachelard 1996: 226) ve devam eder: "Ve insan varlığı, o ne sarmaldır! Ve o sarmalın içinde, birbirini devrikleştiren ne çok dinamizm bulunur! Hiçbir zaman, merkeze doğru mu koştuğunuzu, yoksa dışarı mı savrulduğunuzu hemen anlayamazsınız" (*age*: 227- 228). Merkez daha çok merkeze koşmaya çağırırken, diasporada savrulan sarmalın içinde birbirine tesadüfler ve kazalarla çarpışan insanların öyküleri, tekliğini yaygınlaştıran merkezin, emperyalizmin karşısında köşesine sıkışmış kendinden sürgüne uğramış sancılı bir eşikte durma halinin öyküleriyle birleşir.

Buradan Zeki Demirkubuz'un ve Derviş Zaim'in filmleri kendi özgüllükleriyle ve kendinden sürgünü; kendine sürgünü, içerisi ve dışarısının diyalektiğinde eşikteki kendi ötekilerini de ele vererek berisi ve ötesine katılırlar.

Yine Bachelard der ki: "Kapı, koskoca bir yarı açık kozmozdur" (*age*: 235). Demirkubuz, kapıları ve hatta pencereleri yarı açık bir kozmozda sıkışıp kalmış, yabancılaşmış ve 'yapamayan' bireyi anlatır. Demirkubuz koskoca bir kozmoz olan kapının karşısına hep ve ısrarla televizyonu koyar. Bütün kozmozların yerine geçmekte kararlı ve organize olmuş sanayisiyle bir kozmozdur televizyon. Aralık kapılardaki bütün öteki ihtimaller ve biz, hatta düşlerimiz, bir şeyi yapabilmek için içimizde oturan gücümüz hatta bedenlerimiz bu televizyon ekranlarının bir uzantısına dönüşmüş gibidir. Fakat Demirkubuz'da ilginç bir şey daha olmaktadır. Onun yabancılaşmış bir seyretme uzvu-

na dönüşmüş bireyi erkektir. Kadınlar bir tür ötekilerdir. Biraz Serdar Akar'daki, Kudret Sabancı'daki gibi uzak, tanınmamış, tanınamayan, hani neredeyse gerçekten bir *terra incognita* gibi önlerinde uzanan ama sahip olunamayacak olandır. Aynı zamanda bu saydıklarımızdan ve benzerlerinden farklı olarak kadın, Demirkubuz'da eşit ötekidir; erkek gibi o da bu sistemin kurbanıdır ama bilinmeyendir ve bu yüzden sistem ne kadar ürkütücüyse, kadın da o kadar ürkütücüdür. Kötülüklerin muhtemel kaynağıdır. Bu mekânlar ve kadınlar yabancısıdır bu bireylerin; bu yüzden ne mekânların ne de kadınların eşikteki sesleri duyulamaz. Yoksul ve yoksundurlar, bakımsız ve terkedilmişlerdir, çıkamadıkları sarmalın dibine çökmüş, ataletlerini yitirmiş korkuyu beklerler. Kendi kendinden sürgün edilmiş bu coğrafyaların ortak kaderini paylaşırlar, tıpkı Martel'in *Bataklık* (2001) filmindeki gibi. Martel sistemin ve emperyalizmin Arjantin tarihindeki izlerini çocukların bedenlerine işleyen derin izlerle, bataklıkla, sıkıntının çöktüğü yerdeki eylemin ve sözün bittiği anla anlatır. Bireyler dumura uğramışlardır. Tsai Ming Liang'ın filmleri tabloyu netleştirir: Bu son gökyüzünde kendine sürgün, kendinden sürgün zaman-mekân rehin alınmıştır. Hem mekân hem de zaman son gökyüzü gibi uzanır hem de ötesine geçer. Böylece bu terminali tanımaya, bu askıda kalmışlığı anlamaya başlarız. Demirkubuz'un çaresiz, korkuyu beklerken kendi kendine, köşesinde daha da koyu bir yabanlığa boğulan ve hızla hareket eden sarmal içinde yiten karakterleri daha da bir netlik kazanır. Zaim ise içerisini ve dışarısını anlatırken geometrik olarak başka bir fenomolojik öge kullanır: küreler, adalar, ada küreler.

Onun sıradan bireyleri, korkularından henüz habersiz, günlük yaşamın onları zorladığı yerde sıradan bir hayatı sürdürürler ve biz bir kubbenin ya da katmanın onların etrafını tuttuğunu görürüz. Bunu filmi izlerken gözlerimizle gerçekten görürüz. Sanki küçük insanların, kenarlarda, kıyılarda süren o çok gündelik yaşamlarının birer zarları vardır. Ve o bireyler ufuklarının ötesinde zarın bittiği yere geçebileceklerini düşünseler de bu aslında mümkün değildir. *Tabutta Röveşata*'nın (1996) Mahsun'u bütün çabalarına rağmen kentin diğer zarlarla ayrılmış katmanlarına geçememiştir. Bu şeffaf baloncuklar yokmuş gibidirler; hatta esneyip size öteye uzanabiliyormuşsunuz hissini verirler ama asla geçirgen değildirler. Hatta *Filler ve Çimen* (2000) bu baloncukların aynı zaman-mekân içinde nasıl parçalı ve hep yan yana, hep üst üste olduğunu iyice netleştirir. Siz bir durakta beklerken ya da bir kapıdan geçerken yanı başınızda derin devlet, mafya, terör,

yoksulluk aynı anda bekliyor olabilir, aynı anda başka bir kapıdan çıkabilir. Burnumuzun ucundaki bu dünyayı fark edemeyiz bütünüyle kavrayamayız; bu yüzden başımıza gelenlere kazaya kurban gitmişiz gibi bakarız. İçinde hem körlüğümüz hem de direnen umudumuz barınır. Zaim eşit ötekisini dışlamaz, yan yana duruşlarını gösterir ama, Zaim'in eşit ötekileri'de birbirlerinden habersizdirler.

Dil dillenmiyorsa, derdini sözünü paylaşamıyorsa sürgündedir. Hem kendinden hem kendine hem de ötesindekilere... Dilin sürgünün en derin yerinden kapı önüne varıp, kendi ve ötekisiyle karşılaşmayı göze aldığı ve sözünü öteye doğru söyleyebildiği, Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999) ve İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmlerinde, karşılaşmaların ve konuşabilmenin zemini aranmaktadır. Kahramanlar eşit ötekiler ve hatta eşitsizliğin her tarafındakiler eşikte, sınırda, çokdilliliğin yaratıcı anlamaya kapı açtığı o geçişte, geçitte konuşurlar, karşılaşırlar. Diğer filmlerle birlikte bize sürgünün içinde taşıdığı iktidar ilişkisinin bütün taraflarını dinamik olarak, sürekli ve devingen bir şekilde etkilediğini bir kez daha görürüz. Sürgüne yollayan da, sürgüne yollanan da, seyirciler de sürgün deneyiminden önceki gibi değildir; artık bu deneyimin anlaşılır dilleri üretilmek durumundadır. Ve her öykü bize bu dilleri yeniden keşfettirir ya da keşfettirebilir.

Kaynakça

Bachelard, G., (1996), *Mekânın Poetikası*, çev: Aykut Derman, İstanbul: Kesit.

Ballard, J. G., (1984), "Introduction to Crash", *RE/Search*, no:8/9.

Bhabha, H. K. (1994), *Location of Culture*, New York: Routledge.

Kristeva, Julia (1986) *The Kristeva Reader*, NY: Columbia Univ. Press.

Willemen, P., (1994), *Looks and Frictions: Essays in cultural studies and film theory*, Indiana: Indiana Univ. & BFI.

Tül Akbal Süalp
Öğretim Üyesi
Bilgi Üniversitesi
Sinema-Televizyon Bölümü

Arkeoloji

TÜRKİYE'DE ULUSLARARASI FİLM GÖSTERİMİ VE KÜLTÜRLERARASI ALIMLAMA (1910-1950)

Ahmet Gürata

Sinema Tarihinde Yeni Yaklaşımlar

Sinema ürünlerinin ulusal sınırların dar çerçevesi dışında ulus-ötesi boyutlarıyla ele alınması son yıllarda yaygınlık kazanan bir yaklaşım. Andrew Higson, John Hill, Stephen Crofts ve Paul Willemen gibi yazarların 'ulusal sinema', 'ulus-devlet sineması' gibi kavramları sorgulamalarıyla birlikte, sinemanın kültürler arası ve ulus-ötesi yönlerine giderek daha fazla vurgu yapılır oldu. Bu değerlendirmeler çerçevesinde, ulusal kimliğin otantik, sabit (değişmeyen) ve türdeş bir öz olarak değerlendirildiği, ve ulusal filmlerin de bu kimliğin özgün ifade biçimleri olarak algılandığı temel yaklaşım sorgulanır duruma geldi. Aslında, Paul Willemen'ın da belirttiği gibi, "belirli devlet biçimleri tarafından biçimlendirilen tarihsel ve kişisel deneyim ya da ifade biçimlerini önceleyen herhangi bir ulusal kimlik bulunmamaktadır. Bu devlet biçimlerinin üretim ve uygulamaları, gerek coğrafi sınırlar, gerekse toplumsal tabakalaşma nedeniyle türdeşlik kazanamaz" (1994: 8). Ulusal kimlik, bu anlamda, modernitenin inşa ettiği ya da kurguladığı bir alan olarak değerlendirilmesi gerekirken, filmlere de bu alanın tartışmalı ve kurgusal yapısını yansıtan yapıtlar olarak bakılması gerektiği görüşü giderek yaygınlık kazanmaktadır.

Bu çerçevede, belirli yaratıcı-yönetmen (auteur) ve türlerin dışındaki ürünlerin yanı sıra, uluslararası ürünler ve bunların ulusal sınırlar içerisindeki farklı 'okuma' biçimleri de tartışılır hale geldi. Andrew Higson'ın sözleriyle ifade edecek olursak, ulusal sinemalar, ulusal ürünler ve izleyicilerin bunlara gösterdiği tepkilerle olduğu kadar, uluslararası ürünlerin etkisiyle de biçimlenmektedir. Filmlerin gösterim ve tüketimini temel alan bu yaklaşıma göre, bir ülke sinemasını tüm boyutlarıyla değerlendirebilmek için, "izleyicilerin çok çeşitli ulusal ve uluslararası film ve televizyon ürünleri karşısında kültürel kimliklerini nasıl kurguladıklarına ve bu kurgulamanın hangi koşullar altında geliştiğine" bakmak gerekir (Higson 1989: 45-46). Ulusal, ya da,

Higson'ın son zamanlarda kullandığı tanımla, ulus-ötesi sinema araştırmalarındaki bazı yeni yönelimler aşağıdaki tabloda özetlenmiştir.

Ulusal sinema	Ulus-ötesi sinema
Homojen	Heterojen
Üretim	Dağıtım, Gösterim, Alımlama
Biyolojik dönemselleştirme (doğuş, gelişme ve olgunluk)	Alternatif sınıflamalar ve süreklilik
Öncü çalışma vurgusu (ilk film, ilk yönetmen vs.)	Çeşitlilik ve farklılık
Yüksek Kültür	Kitle Kültürü
Önemli Yapıtlar	Popüler Filmler
Auteur ve akımlar	Gözardı edilen filmler
Ulusal birliği vurgulayan filmler	Kültürel çeşitliliği vurgulayan filmler
Tek ve homojen bir izleyici kurgusu	Farklı izleyici türleri (Sosyo-kültürel farklar, cinsiyet vs.)
Ulusal filmler	Ortak yapımlar, yeniden-çevrimler (ve uluslararası filmlerle etkileşim)

Tablo 1. Sinema Tarihine Yeni Yaklaşımlar

Bu çalışmada, ulusal sinema kavramının yeniden tanımlanması ve çerçevesinin genişletilmesi bağlamında, Türkiye'de 1950'li yıllara kadar gösterime giren uluslararası filmler konusu ele alınacaktır. Yazıda, bu filmlerin ülkelere göre dağılımı ve Türkiye'de üretilen filmler karşısında nasıl konumlandırıldığının yanı sıra, bu filmlerin nasıl ve hangi koşullar altında gösterime sunulduğu tartışılacaktır. Uluslararası filmlerin gösterim öncesi ya da gösterim sırasında ne türden 'anlamlı' değişikliklere uğradığı ve bu değişiklik/ farklılıkların nasıl bir algılamaya yol açtığı konusu da incelemede değerlendirilecektir.

Uluslararası Filmler ve Türkiye Pazarı

Türkiye pazarında gösterime giren yabancı filmlerle ilgili eldeki verilere baktığımızda bunların oldukça sınırlı olduğunu görüyoruz. Dış ticaret istatistiklerinde, Türkiye'ye giren filmlerin niceliği ağırlık ölçüsü birimi üzerinden verilmekte, bu da filmlerin niteliği ve sayısıyla ilgili çıkarsamalar yapmamızı zorlaştırmaktadır.

Özellikle, Sansür Kanunu'nun yürürlüğe girdiği 1939 yılına kadar olan döneme ilişkin elimizdeki resmî veri sayısı oldukça sınırlıdır. Bu döneme ilişkin veriler, öncelikle gazete arşivlerinden ya da kişisel çalışmalardan yararlanarak aydınlatılabilir. Kimi sinema tarihçilerimizin, henüz yayılamamış olsalar da, özellikle İstanbul sinemalarında gösterime giren filmlerin ve ne kadar süreyle gösterimde kaldıklarının dökümünü tuttukları bilinmektedir. Söz konusu döneme ilişkin bir diğer önemli kaynak ise, Amerikan Ticaret Bakanlığı'nın her ülkedeki elçilik ve konsoloslukları kanalıyla topladığı sinemaya ait istatistiklerdir. ABD Ticaret Bakanlığı tarafından Daily Consular and Trade Reports (1910-26), *Motion Pictures Abroad, Foreign Commerce Weekly, World Trade in Commodities: Motion Pictures and Equipment, Trade Information Bulletin ve World Wide Motion Picture Developments* gibi başlıklarla düzenli olarak yayınlanan ve Türkiye dışında çeşitli arşivlerde bulunan, bu istatistiklerden Türkiye'de gösterime giren yabancı film sayısını bulmamız mümkündür. Ancak, resmî verilerin yanı sıra kişisel gözlemlere de dayandığı için bu verilere bir ölçüde kuşkuyla yaklaşmamız yerinde olacaktır. Ayrıca, hasılat gelirlerine ilişkin istatistiklerle desteklenmediği sürece bu verilerin anlamlı bir biçimde değerlendirilmesi de olanaklı değildir. Zira, niceliğe dayalı olarak hesaplanan uluslararası filmlerin göreli pazar payı, bu filmlerin ne kadar iş yaptığı (ne kadar süreyle gösterimde kaldığı ve kaç kişi tarafından izlendiği) konusunda bilgi sunmaz. Bu çerçevede, örneğin nicelik bakımdan daha düşük değere sahip görünen Türkiye'de üretilmiş kimi filmlerin, gösterim yaygınlığı (hangi illerde gösterime girdiği) ve süresi açısından daha fazla izleyiciye ulaştığı savlanabilir. Hasılat geliri istatistikleri (en çok iş yapan filmler) ise Türkiye'de ancak 1970'lerden itibaren ve bazı illerle sınırlı olmak üzere tutulmaya başlanmıştır.

İthal edilen ve gösterime girme izni verilen filmlere ilişkin diğer bir veri kaynağı da kontrol komisyonlarının raporlarıdır. Bu raporlar üzerinde çalışma yapan Alim Şerif Onaran ve Özcan Tikveş'in çalışmalarından 1950-65 yıllarına ait verileri hesaplamamız ve sınıflandırmamız mümkündür. Komisyonların kurulduğu 1939 yılından 1950'ye kadar olan döneme ilişkin veriler ise değerlendirilmeyi beklemektedir.

Evrensellik Miti

Bütün bu çekincelere karşın, istatistiklerin işaret ettiği bir nokta, Hollywood filmlerinin, tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye pazarında da uzun süren bir egemenliğe sahip olduklarıdır. Buradan hareketle can alıcı önemdeki bir soruya değinmekte yarar var: Hollywood film-

lerinin gerek Türkiye'de, gerekse dünyada bu derece başarılı olmasını neye bağlayabiliriz? Genelde, klasik Hollywood sinemasının dünya çapındaki egemenliğini açıklama konusunda genellikle iki temel paradigmadan söz edilir: Evrensel düzeyde anlaşılırlık ve kültürel emperyalizm. Bu paradigmalardan birincisi, popüler ve melez yapıları nedeniyle Amerikan filmlerin evrensel düzeyde rahatlıkla anlaşılabildiğini savlarken, kültürel emperyalizm tezi, Amerikan kültür sanayinin devasa boyutlardaki ekonomik gücü nedeniyle sağladığı göreli üstünlüğe vurgu yapar.

Hollywood filmlerinin anlatı yapıları nedeniyle evrensel düzeyde anlaşılır olduklarını savunanlara göre, Amerikan sinemasının egemenliği özellikle sessiz sinema döneminde sağlamlaşmıştır. Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımcıları Derneği'nin (MPPDA) uzun süre başkanlığını yürüten William Hays'in belirttiği gibi, bu filmlerin farklı izleyici kesimlerine evrensel düzeyde hitap edebilmesinde hedef kitle planlamasının rolü önemlidir: "Sessiz sinema dönemine ait Amerikan filmleri nüfusumuz içerisinde yer alan daha az eğitimli gruplara ve bir başka yabancı-dili konuşan geniş bir kesime hitap etmek amacıyla hazırlanmışlardı. Gerekli önkoşul İngilizce bilsin ya da bilmesin seyircinin hikayeyi takip edebilmesidir. Bu nedenle, sessiz filmlerimiz erken bir dönemde, sözcüklerin yardımına gerek kalmadan, bütün ırk ve gruplara hitap eden bir stil ve üslup geliştirmişlerdir" (akt. Vasey 1997: 20).

Amerikan kültür sanayinin dünya çapında egemenlik ve üstünlük sağladığı, bunun da ulusal kültürler üzerinde tek tipleştirici bir etkisi olduğunu belirten kültürel emperyalizm tezi savunucularına göre ise, bu egemenlik çeşitli nedenlere dayanmaktadır. Öncelikle, bu kültürel ürünlerin üretildiği sanayinin büyüklüğü, ölçek ekonomisi kuralları çerçevesinde ABD'ye göreli bir avantaj sağlamaktadır. Bu çerçevede, pazarda başarı şansını arttıracak yeni deneme ve girişimlere olanak sağlanmaktadır. İkinci olarak, ABD hükümeti, sağladığı enformasyon, yardım olanakları ve ticari kota ya da yaptırım uygulamalarıyla bu egemenliği gün geçtikçe perçinlemektedir. Ayrıca, bir önceki savda işaret edildiği gibi, filmlerin ticarî ve popüler yapısı da bu gelişmelere yardımcı olmaktadır (sinema alanında kültürel emperyalizmin boyutlarıyla ilgili olarak bkz. de Grazia 1989, Guback 1969, Mattelart vd. 1984, Seegrave 1997 ve Thompson 1985).

Söz konusu iki paradigma, Hollywood filmlerinin egemenliğini belirli bir düzeye kadar açıklamakla birlikte, günümüzde yetersiz kalmaktadırlar. Bunun nedeni ise, tezlerde, yapımları hedef kitlenin kültürel tercihlerine uygun hale getirmek için başvurulan uyarlama stratejilerine ise hemen hemen hiç değinilmemesidir. İleride açıklanacağı gibi, filmlerin farklı mekânlardaki farklı dağıtım stratejileri ve gösterim koşulları, tek tipleşmenin yanında, belirli bir ölçüde, melez bir 'ürün farklılaştırması' yaşandığını gözler önüne sermektedir. Bu anlamda, filmlerin farklı kitlelere hitap edebilmesinin yolu çeşitli farklılaştırma ve uyarlama stratejilerinden geçer. Bu stratejiler, sessiz dönemde filmin müzik, ara-yazı gibi kimi öğelerinin değiştirilmesini içerirken, sesli dönemin başlamasıyla birlikte, yapımcı, dağıtımcı ve gösterimcilerin başvurdukları uyarlama stratejileri çeşitlilik kazanmıştır. Filmlerin yerel düzeyde popülerlik kazanmasını sağlayanın evrensel stil ve üslûplarından daha çok bu stratejiler olduğunu öne sürebiliriz. Miriam Hansen'in de belirttiği gibi,

> *"Eğer klasik Hollywood sineması uluslararası modernist bir ifade biçimi olarak kitlesel düzeyde bir başarı sağlamışsa, bunu sözde evrensel anlatı üslûbuna değil, gerek Amerika'da, gerekse yurtdışında farklı insanlar ve halklar tarafından farklı şekillerde algılanmasına borçludur. Bu filmlerin, diğer kitlesel kültürel ihraç ürünleriyle birlikte, yerel açıdan oldukça özgün ve eşitsiz olarak gelişen çerçeve ve koşullarda alımlandığını unutmamalıyız. Söz konusu ürünler, yerel kültürler üzerinde farklılıkları gideren bir etki yapmakla kalmamış, varolan toplumsal ve cinsel düzenlemeleri sarsmış ve yeni toplumsal kimlik ve kültürel stil imkânları sunmuştur. Filmlerin kendileri de bu süreçte değişime uğramışlardır"* (Hansen 1999: 68).

Bunun anlamı, standardizasyon ve hegemonya mekânizmalarının yanı sıra, filmlerin yerel düzeyde farklılık gösteren alımlama koşulları onların bir anlamda yeniden kurgulanmasına ve hatta 'yerelleştirilmesi'ne neden olmaktadır. Aşağıda bu kurgulamanın özellikle sesli film döneminde hangi koşullar altında gerçekleştiğini ayrıntılarıyla inceleyeceğiz.

Yerel Alımlama Koşulları:

Filmlerin farklılaştırılmış koşullarda dağıtım ve gösterime sunulmasının sinemanın tarihi kadar eski olduğunu söyleyebiliriz. Jacques Malthête'nin Georges Méliès filmleri üzerinde yaptığı incelemeye göre, bu filmlerin İngilizce ve Fransızca versiyonları kimi küçük, ancak



Vue de remerciements au public (Méliès kataloğu no. 292, 1900), Arapça ve Yunanca "Teşekkürler" yazısı (Kaynak: Malthête, 1996, 128)

anlamlı farklılıklar gösteriyordu. Örneğin, *Le diable ou couvent* (1899) filminin İngilizce versiyonunda Aziz Michel Aziz George'a dönüştürülür. *Détresse et charité* (1904) filminin Fransızca versiyonunda filmin küçük kahramanı Marie ölürken, İngilizce versiyonda kurtarılır.[1] Bunun yanı sıra, 1900 yılından itibaren Méliès'nin kataloğunda farklı dillerde (Fransızca, İngilizce, Almanca, İspanyolca, İtalyanca ve Rusça) izleyicilere gösteriye katıldıkları için teşekkür eden 20 metrelik filmlere rastlanır: *Vue de remerciements au public*. Osmanlı İmparatorluğu topraklarında yaşayan izleyiciler için hazırlanan kısa jenerik filminde ise oryantal kıyafetler taşıyan iki kadınla bir erkeğin sunduğu Arapça ve Yunanca "teşekkür" yazısı yer alır (Malthête 1996: 122-23).

Bu farklılaştırma ve uyarlama stratejilerini "anlamlı film varyasyonları" (significant film variation) olarak tanımlayan Joseph Garncraz, Almanya'daki film gösterim ve dağıtımından hareketle, yapılan değişikliklerin filmi anlaşılır kılmanın ötesinde farklı amaçlara hizmet etti-

[1] Klasik filmlere farklı izleyici kitlelerine hitap edebilmeleri için, alternatif sonlar eklenmesinin pek çok örneği bulunmaktadır. Örneğin, *Pandora'nın Kutusu* (Die Büchse der Pandora) (G.W. Pabst, 1928) filminin Amerikan kopyasında filmin kahramanı Lulu (Louise Brooks), Karındeşen Jack'ın bıçak darbelerinden kurtulur ve bir gönüllü yardım kuruluşuna katılarak 'günahlarından arınır'. Alfred Hitchcock'un *Trende İki Yabancı* (*Strangers on a Train*, 1951) filmi ise, Amerikan ve İngiliz izleyicilere hitap eden iki ayrı sona sahiptir.

ğini belirtiyor: Bu amaçlardan ilki filmleri ideolojik (bir diğer deyişle siyasal, ahlakî, dinsel ya da estetik) yönlerden farklılaştırma ve bu yönlerden kabul edilebilir kılmaktır. Bunun karşıtı olarak, bu türden ideolojik varyasyonlar içeren bir filmi otantik kılmak ya da bu ideolojik varyasyonlarından tümüyle arındırmak için yapılan değişiklikler yer almaktadır (Garncarz 1990: 219).

Bu anlamda, Türkiye'de sessiz dönemde başlayan çeviri, kısaltma gibi uyarlama stratejilerinin sesli dönemde artarak sürdüğü gözlenmektedir. Pek çok kişi, sesli filmin, dil ve kültür farklılıkları nedeniyle, sinemanın evrensel boyutunu zedeleyeceğini düşünüyordu. Sesli filmlerin uyarlamaya fazla müsait olmaması ve özellikle başlangıçta seslendirmenin teknik olarak zor ve pahalı oluşu nedeniyle yapımcılar tepki uyandıracak unsurların öncelikle yapım aşamasında giderilmesine çalışıyorlardı. Ancak, filmlerin dağıtım ve gösterimi sırasında da farklı algılamalara yol açacak değişiklikler yapıldığı sıklıkla gözleniyordu.

1930 ve 40'lı yıllarda, Amerika'da da uygulanan standart iki-saatlik film programı Türkiye'de de geçerliydi. Ancak, sinema sahipleri kimi özel filmler için istisna tanımaya yanaşmıyorlardı. Haber filmi ve diğer kısa filmlerle birlikte bu iki-saatlik formata uymayan filmler kısaltılıyordu. Örneğin 140 dakikalık *The Story of Dr Wassell*'in (Cecil B. de Mille, 1944) 20 dakikalık bölümü sinemacılar tarafından kesilmişti. Bu türden kısaltmalar izleyicilerin de tepkisine neden oluyordu (*Yıldız* 1946: 8-9). Benzer bir uygulamaya da müzikal filmler için başvuruluyordu. İzleyicilerin müzikal filmlerden hoşlanmamasını gerekçe gösteren sinema sahipleri, *Kismet* (Vincente Minelli, 1955) ve *South Pacific* (Joshua Logan, 1958) gibi filmlerdeki şarkıları çıkararak gösterime sunmuşlardı (Dorsay 1991: 81).

Filmlerin kültürlerarası alımlamasını etkileyen unsurlardan biri de film başlıklarının çevirisiyle ilgiliydi. Aslında, başlıklarının kolaylıkla anlaşılabilmesi ve hedef kültürde de istenen etkiyi uyandırabilmesi için yerel kültüre uyarlanması bugün de uygulanan yöntemlerden biri. Bu konuda çarpıcı örneklerden biri, Haçlılarla çarpışan Abbasi hükümdarının rolünü vurgulamak üzere, adı *Selahattin Eyyubi ve Haçlı Seferleri* olarak değiştirilen *The Crusades* (Haçlı Seferleri) (Cecil B. de Mille, 1935) adlı filmdir. Bu uygulama, vurguyu arttırmak için filmin kimi sahnelerinin de değiştirilmiş olabileceğini düşündürtüyor.

Uluslararası filmlerin yerel kültüre uyarlanmasına olanak sağlayan

en önemli uygulamalardan biri ise seslendirme ya da dublajdır. 1933'te İpek Film Seslendirme Stüdyosu'nun kuruluşuyla başlayan bu süreç, Türkiye'de giderek önemli bir kültür sanayi durumuna dönüşmüştür. 1940'lara gelindiğinde, İstanbul'da faaliyet gösteren stüdyolar yılda 100'den fazla filmin seslendirmesini gerçekleştiriyordu. Bu stüdyolar, filmleri, kimi zaman özgün anlamlarını değiştirerek seslendirmekle kalmıyor, ileride değineceğimiz gibi, araya yerli sanatçılarla çevrilmiş parçalar ekleyerek adeta 'yerlileştiriyordu'.

Uyarlama ve kültürel özgünlük açısından baktığımızda, seslendirilen filmleri türleri açısından incelemekte yarar var. Kuşkusuz, kültürel açıdan fazlasıyla özgün sayılabilecek komedi, seslendirme sırasında en fazla değişikliğe uğrayan türlerin başında yer alıyordu. Bu türün seslendirmesinde ise, Türkiye'de ilk akla gelen isim Laurel-Hardy, Groucho Marx ve Eddie Cantor gibi komedyenlerin yanı sıra, Roman Novarro, Spencer Tracy, Clark Gable ve Gary Cooper gibi Hollywood yıldızlarını da seslendiren Ferdi Tayfur'dur (Akçura 1992: 43). Ancak, bu işlem, birebir bir çeviri olmaktan çok, Tayfur'un kendi ürettiği esprileri de içeren, serbest uyarlama yöntemine dayanıyordu.

Farklı telâffuz, aksan ve yerel deyimleri kullanan Tayfur, seslendirdiği karakterlere de kimi özellikler ekliyordu. Bütün bunlar, dil, toplumsal statü ve karakter yönünden ulusal düzeyde tanınabilecek bir karşılık oluşturuyordu. Tayfur ayrıca seslendirdiği karakterlerin isimlerini de değiştiriyor ve onları tanıdık mekânlara taşıyordu. Üç Ahbap Çavuşlar adını alan Marx Biraderler artık İstanbul'da yaşıyordu. Ferdi Tayfur'un seslendirdiği Groucho Marx, Arşak Palabıyıkyan adını alıyor ve kitleler tarafından öyle büyük bir coşkuyla seviliyordu ki, İstanbul'da yaşayan bazı Ermenilerin onun akrabaları olduğu öne sürülüyordu (Tayfur'dan aktaran, Özgüç 1990: 46). Oysa, Groucho Marx New Yorklu bir Musevi'ydi.

New York kökenli Marx Biraderler gibi, Türkiye'de Yani Babanoğlu adlı Kayserili bir tüccara dönüşen Eddie Cantor da sözel ve etnik ağırlıklı bir komedi anlayışının temsilcisiydi. Filmlerde canlandırdıkları karakterler hayli uyumlu etnik rol dönüştürücüleriydi. Bu karakterleri bir diğer çok kültürlü kente, İstanbul'a taşıyan Tayfur farklı etnik kimliklerle oldukça başarılı bir uyarlama gerçekleştirmiştir. Komedi filmlerinde, etnik rollerin bu yolla dönüştürülmesi ve yol açtığı farklı alımlama biçimleri, Ian Jarvie'nin yıldızlar ve etnisite üzerine çalışmasından (1991) esinle, aşağıdaki tabloda özetlenmiştir:

Oyuncu	Sahne adı	Türkçe Versiyon Adı	Doğum Yeri	'Gerçek'/ Algılanan Etnisite	Filmdeki Etnisite	Türkçe Versiyonda Etnisite
Oliver Hardy	Aynı	Aynı	ABD	Amerikan	BASP	Amerikan
Julius Marx	Groucho	Arşak Palabıyıkyan	ABD	Musevi	Musevi	Türk-Ermeni
Adolph Marx	Harpo	Kıvırcık	ABD	Musevi	-	-
Leonard Marx	Chico	Torik Necmi	ABD	Musevi	İtalyan	Türk
Margaret Dumont (Margaret Baker)	Mrs. Rittenhouse	Madam Hayganuş	ABD	BASP	BASP	Türk-Ermeni
Eddie Cantor	-	Yani Babanoğlu	ABD	Musevi	Musevi	Türk (Kayseri)
Fernand Contandin	Fernandel	-	Fransa	Fransız	Fransız	Türk (Kayseri)
Antonio de Curtis	Toto	Toto	İtalya	İtalyan	İtalyan	Türk Musevi
-	Ali Baba	Balıkçı	Mısır	Arap	Arap	Türk Karadeniz

Tablo 2. Komedi ve etnik rollerin değişimi.

Seslendirmeyle birlikte alımlamayı 'anlamlı' bir biçimde değiştiren diğer bir uygulama da, filmlere parça eklenmesi ya da yerlileştirme stratejisidir. Bu konuda, ilk akla gelen örneklerden biri 1932 yılında İstanbul sinemalarında gösterime giren *Çanakkale Geçilmez* adlı filmdir. Büyük yankı uyandıran ve Cumhurbaşkanı Atatürk'ün de bir grup bakan ve milletvekiliyle izlediği film, özgün adı *Tell England* (1931) olan, Anthony Asquit imzalı bir İngiliz yapımıdır. Ancak, filmin Çanakkale Savaşı'na 'nesnel' yaklaşımı Türkiye'deki dağıtımcıları cesaretlendirmiş olmalı ki, yazar Ziya Şakir'in katılımıyla filme Türkiye'de çekilen yeni sahneler eklenir.

Bu örnekte olduğu gibi, yabancı filmlerin aralarına Türk sanatçıların çekimlerinin konulması, ya da bu filmlere yerli şarkılar eklenmesi aslında oldukça yaygın bir uygulamadır. Hatta bu nedenle, Türkçe seslendirmeli yabancı filmler, yerli film muamelesi yapılarak, Ankara'daki Merkez Film Kontrol Komisyonu'nda denetlenir.[2] Çünkü, Alim Şerif Onaran'ın belirttiği gibi, Türkçe seslendirilen filmlerde konunun Türkiye'de geçmekte olduğu izlenimini vermek için çeşitli değişiklikler

[2] Altyazılı yabancı filmler ise İstanbul Film Komisyonu'nda denetlenmektedir. Bu uygulama, Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname'nin yürürlüğe girdiği 19 Temmuz 1939'dan 1949 yılına kadar sürer.

yapılmakta, "Türkiye'ye ait sahnelerin ilavesiyle bu filmlere adeta bir Türk filmi edası" verilmektedir (Onaran 1968: 179). Bu yöntemle yabancı filmler yerlileştirilmekte ve Türk izleyicisine hitap eder duruma getirilmektedir. Yerli sinema sanayinin henüz gelişmediği bir dönemde başlayan ve yerli filmler lehine vergi indiriminin yapıldığı 1948 yılında daha da hız kazanan bu yöntemle oldukça ilginç melez film örnekleri yaratılır.

Türk sinemasının öncü yönetmenlerinden Faruk Kenç sinema kariyerine yabancı filmler için yerli sahneler çekerek başladığını belirtiyor ve bu işlemi "Türkleştirmek" diye tanımlıyor (Arslanbay 1993: 25; Sağlık 1996: 100). Farklı yönetmenler tarafından çekilen bu türden sahneler arasında ünlü şarkıcılar ve dansözlerin, ya da Zati Sungur, İsmail Dümbüllü gibi isimlerin kısa gösterileri yer almaktadır. Örneğin, 1940'ların sonunda *Oğlumu Öldürdüm* adıyla gösterime giren *Le Derniére Chevauchée*'nin (Robert Florat, 1946) Fas'ta geçen düğün sahnesinde "salona birden 'yüksek ses sanatkârı Hamiyet Yüceses, üstat kemanî Sadi Işılay ve arkadaşları' davet edilir. Sadi Işılay'ın keman taksiminden sonra Hamiyet Yüceses, sarayda 'Yesin Onu Ninesi' adlı ünlü şarkısını okur. Ve bir süre sonra Luiza Non'un dansını izleriz" (Özgüç 1990: 52-53).

Filmlerin özgün anlamını değiştiren stratejiler kuşkusuz bunlarla da sınırlı değil. Filmlerin farklı gösterim koşullarından sansüre kadar pek çok uygulama filmlerin alımlama koşulları üzerinde etkide bulunmaktadır. Ancak, bu yazının sınırları nedeniyle söz konusu uygulamaların ayrıntılarına burada yer verilmeyecektir.

Sessiz Dönemden Sesli Döneme: Varyete Formatı

Sessiz dönemde farklı kitlelere hitap eden değişik türdeki filmlerin aynı programda bir araya getirilmesinin yanı sıra canlı performans türü etkinliklere de yer verilmesine sıklıkla rastlanıyordu. Bu türden film programlarına 'varyete programı' adı verilmektedir. Sesli dönemde ise, film sürelerinin uzamasıyla birlikte sinema başlı başına bir eğlence türü haline gelirken, film programları da farklılaşıyordu. 1930'larda Amerika'da standart film programı 90 dakikalık bir filme eşlik eden 60 dakikalık B-tipi bir filmden ve bunların öncesinde gösterilen çizgi film ve haber filminden oluşuyordu. Türkiye'de ise film programları bölgelere göre farklılık gösteriyordu. Örneğin, 1935 yılında İstanbul'daki Türk Sineması'nda Fox Movietone Haberleri'nin ardından bir kısa film ve bir uzun film gösteriliyordu. Bazı sinemalar ise iki film

birden gösteriyordu. Ancak, diğer bölgelerde durum farklıydı. Buralarda varyete formatı uygulanmaya devam ediyordu. *Holivut* dergisinin 1930'larda Türkiye'nin çeşitli yerlerden verdiği haberlere göre, programlarda film gösteriminin yanı sıra çeşitli konserlere de yer veriliyordu. Bir meslektaşımın aktardığına göre, İstanbul'un Şehzadebaşı semtindeki bazı sinemalar 1970'lerin ortalarında bile, filmlerin arasında geleneksel sahne gösterimlerinin yer aldığı varyete programını sürdürmekteydiler.

Aslında yerlileştirme yöntemiyle aralarına yerli sanatçıların performansları eklenen yabancı filmleri de, varyete formatının bir uzantısı olarak değerlendirebiliriz. Bütün bu uygulamalar bize Türkiye'de izleyici ile film arasındaki ilişkinin, Miriam Hansen'in tanımıyla, 'yenidensunumsal / temsilî' (representational) değil, 'sunumsal / gösteriye dayalı' (presentational) olduğunu düşündürtüyor. Hansen'e göre, ticarî eğlence türünün devamı sayılabilecek 'sunumsal / gösteriye dayalı' (presentational) film stili, kısa filmlerin arasında gerçekleştirilen canlı performanslardan oluşur. Bu gösteri türünde, kameraya atılan bakışlar ve cephesel mekân düzenlemesiyle film izleyiciye doğrudan hitap eder. Filmlerle canlı etkinlikler arasında yer alan geçişler sayesinde, bu gösterim türünde anlam filmsel ve film dışı kaynaklar arasında dağıtılmıştır. Buna karşılık, izleyiciye dolaylı yoldan hitap eden klasik 'yenidensunumsal / temsilî' stilde ise izleyici adeta kapalı anlatı mekânının içine çekilir (Hansen 1994: 139). Bu çerçevede, varyete formatının, yalnızca yerlileştiren uluslararası filmlerle değil, şarkı vb. performanslar içeren yerli filmler aracılığıyla da Türk sinemasında etkinliğini uzun süre koruduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç

Burada kısaca özetlemeye çalıştığım gibi, uluslararası filmlerin yerel çerçevede kültürel açıdan özgün izleyici kitlelerinin beğenilerine uygun olarak uyarlanmaları onların farklı düzeyde alımlanmalarına ve 'ulusal sinema'nın bir parçası durumuna gelmelerine neden olmaktadır. Bu kültürel entegrasyon süreci, farklı ideolojik sonuçlara da neden olmaktadır. Bir yandan, filmleri kültürel yönden özgün ve yerel kılarken, diğer yandan da izleyicilerin bu filmlerin anlatı tarzlarına ve görsel üslûplarına alışkanlık sağlamalarına neden olmaktadır. Uluslararası filmlerin yeniden-çevrim aracılığıyla uyarlanmasını da bu stratejilerin bir devamı sayabiliriz. Bütün bunların izleyiciyi klasik Hollywo-

od anlatı tarzına daha yakın kıldığını ve bir anlamda uyarlamayı giderek işlevsiz hale getirdiği de öne sürülebilir.

Kısacası, filmlerin ulus-ötesi transfer ve dağıtıma girmesinin ardından, anlamlı varyasyonlara, çeviri ve kültürel uyarlama süreçlerine maruz kaldıklarını söyleyebiliriz. Tim Bergfelder'in de belirttiği gibi, bunlar, filmlerin özgün anlamını (ve ulusal-kültürel kökenlerini) değiştiren müdahaleler olarak değerlendirilebileceği gibi, (bu kökenlerin belirsizliği göz önüne alındığında) kültürlerarası çerçevede meşru anlam üretme ve alımlama biçimleri olarak da nitelendirilebilir (Bergfelder 1998: 12-13). Bu değerlendirmeler, özellikle Hollywood filmleri için öne sürülen evrensel düzeyde farklı kitlelere hitap edebilme savının da sorgulanmasını beraberinde getirmektedir.

Bu filmlerin gösterildiği özgün tarihsel, siyasal ve toplumsal koşullardan hareketle, Türkiye'de ulusal sinemanın gelişimi ve kültürel kimliklerin kurulması üzerinde önemli etkileri olduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu etkilerin incelenmesini bir başka çalışmaya bırakırken, sinema tarihine yeni bir perspektiften bakmanın ve sinema araştırmalarındaki ulusal ve uluslararası, popüler ve seçkin gibi kimi karşıtlıkları da sorgulamanın önemine işaret etmek istiyorum.

Kaynakça

Akçura, Gökhan (1992), "Dublaj Tarihimizde Yeri Doldurulamayan Bir Efsane: Ferdi Tayfur-1". *Antrakt 5*, ss. 40-43.

_____ (1995) *Aile Boyu Sinema*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arslanbay, Hülya (1993), "Faruk Kenç", *Antrakt 24*, ss. 25-27.

Bergfelder, Tim (1998), "Reframing European Cinema - Concepts and Agendas for the Historiography of European Film", *Lâhikuva 4*, ss. 5-18.

Crofts, Stephen (1998), "Concepts of National Cinema", John Hill and Pamela Church Gibson (der.), *The Oxford Guide to Film Studies* içinde, Oxford: Oxford University Press, ss.385- 394.

Dorsay, Atilla (1991), *Benim Beyoğlum*, İstanbul: Çağdaş Yayıncılık.

Garncarz, Joseph (1990), "Fritz Lang's M: A Case of Significant Variation", *Film History 4*:3, ss. 219-26.

de Grazia, Victoria (1989), "Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinema, 1920-1960", *Journal of Modern History 61*, ss. 79-81.

Guback, Thomas (1969), *The International Film Industry: Western Europe and America Since 1945*, Bloomington: Indiana University Press.

Hansen, Miriam Bratu (1994), "Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere", Linda Williams (der.) *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* içinde, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, ss. 134-152.

_____ (1999), "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism", *Modernism/Modernity 6*:2, ss. 59-77.

Higson, Andrew (1989), "The Concept of National Cinema", *Screen 30*: 4, ss. 36-46.

_____ (2000) "The Instability of the National", Justine Ashby and Andrew Higson (der.), *British Cinema, Past and Present* içinde, London: Routledge, ss. 35-47.

_____ (2000) "The Limiting Imagination of National Cinema", Mette Hjort and Scott Mackenzie (der.), *Cinema and Nation* içinde, London: Routledge, ss. 63-74.

Hill, John (1992), "The Issue of National Cinema and British Film Production", Duncan Petrie (der.), *New Questions of British Cinema* içinde, London: BFI, ss. 10-21.

Jarvie, Ian C. (1991) "Stars and Ethnicity: Hollywood and the United States, 1932-51", Lester D. Friedman (der.) *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema* içinde, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, ss. 82-111.

Malthête's, Jacques (1996), "Méliès et le conférencier", *iris 22*, ss. 117-129.

Mattelart, Armand, C. X. Delcourt and M. Mattelart (1984) *International Image Markets: In Search of an Alternative Perspective, London:* Comedia.

Onaran, Alim Şerif (1968), *Sinematografik Hürriyet*, Ankara: İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayınları.

Özgüç, Agah (1990), *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler*, İstanbul: Yılmaz Yayınları.

Sağlık, Mediha (1996), "Sinemamızın İlk Yılları: Faruk Kenç İle Söyleşi", *Kurgu* 14,ss.97-108.

Scognamillo, Giovanni (1991), *Cadde-i Kebir'de Sinema*, İstanbul: Metis Yayınları.

Segrave, Kerry (1997), *American Films Abroad: Hollywood Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present*, Jefferson, North Caroline: McFarland and Company, Inc.

Thompson, Kristin (1985), *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-34*,

London: BFI.

Tikveş, Özkan (1968), *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Vasey, Ruth (1997), *The World According to Hollywood 1918-39*, Exeter: University of Exeter Press.

Willemen, Paul (1994), "The National", *Looks and Frictions* içinde, London: BFI, ss. 206-19.

_____ (1994) "Preface", Ashish Rajadhyaksha and Paul Willemen, *Encyclopaedia of Indian Cinema* içinde, London: BFI.

Ahmet Gürata
Öğretim Elemanı
Gazi Üniversitesi
Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

MUHSİN ERTUĞRUL'UN ALMANYA'DAKİ SİNEMA SERÜVENİ

Sadi Konuralp - Kaya Özkaracalar

Türk Sinema tarihinin uzunca bir dönemine damgasını vurmuş Muhsin Ertuğrul'un ülkemizde çektiği otuza yakın filmin yanı sıra, Almanya ve Sovyet Rusya'da çektiği filmleri de bulunmaktadır. Almanya'da çektiği filmler, yönetmenin kariyerinde özel bir öneme sahiptir. Çünkü tiyatro tecrübesini arttırmak amacıyla 1916-1921 arasında Almanya'ya gidip gelen Ertuğrul, bu arada ilk sinema oyunculuğu ve ilk sinema yönetmenliği deneyimlerini bu filmlerle yaşamıştır. Ne yazık ki söz konusu hiçbir filmin kopyası günümüzde mevcut değildir. Üstelik yabancı kaynaklarda bu filmlerle ilgili bilgiler de yerli kaynaklarımızla çelişik haldedirler. Bu çalışmada Muhsin Ertuğrul'un Almanya'daki sinema serüveninin 1920'deki Ustad Film dönemini yabancı kaynakların eşliğinde aydınlatmaya çalışacağız. Bu şekilde zifirî karanlığı ufak bir kibrit çakışıyla çok kısa süreliğine de olsa aydınlatmayı umuyoruz. Ayrıca Muhsin Ertuğrul'un Almanya'daki bu dönem sinema serüveniyle bağlantılı diğer kişilerle ilgili tamamlayıcı bilgiler de vereceğiz.

Muhsin Ertuğrul'un Almanya'da yönetmenlik deneyimi 1919'da Berlin'de arkadaşı Nabi Zeki Ekemen ile birlikte Stambul Film şirketini kurup bu şirket adına *Samson, sein eigener Mörder* (Samson, Kendi Kendinin Katili) adlı filmi yönetmesiyle başlamaktadır (Ertuğrul 1989: 271-275). 1922'de bu film ülkemizde Istırap adıyla gösterime girmiştir (Özgüç 1998: 23-24). Ertuğrul otobiyografisinde bu filmin montajında kendisine Dr. Marie Luise Droop'un yardım ettiğini kaydetmektedir (Ertuğrul 1989: 277). Marie Luise Droop, hikayemizin en önemli kişisidir.

Marie Luise Droop ve Kari May

1890'da Almanya'da Stettin'de dünyaya gelen Marie-Luise Fritsch, kütüphanecilik, çevirmenlik gibi işlerle geçimini sağlamaktayken 1912'de pedagog Alfred Droop ile evlenmişti. Ertesi sene bu evli çift, *Die Lichtbildkunst, Die Lichtbildschule* gibi sinema dergilerinin redaktörlüğünü üstlenerek sinemaya doğru kaymaya başlamışlardı. Bu arada genç kız *Volk und Film* dergisinde de Lu Fritsch takma adıyla Fran-

sız filmleri üzerine yazılar yazmakta, bir taraftan da senaryo yazma denemelerine girişmekteydi. 1915'de Kopenhag'daki Nordisk film şirketine dramaturg olarak girmek suretiyle Marie Luise Droop, sinema dünyasında aktif olarak görev almaya başlamıştı. 1916'da *Die Lieblingsfrau des Maharadscha* (Mihracenin Sevgili Eşi) filminin senaryosuna katkısı ile kendisini sinema dünyasına kabul ettirmiş oluyordu (daha sonraları bu senaryoyu roman haline getirtip bastıracaktı). Bu ilk eserinin başarısı nedeniyle daha sonra bu filmin devamı için de bir senaryo yazacaktır. 1918'de Danimarka'dan tekrar Almanya'ya geçen Droop çifti sinema tecrübelerini Almanya'da sürdürmüştür.

Muhsin Ertuğrul anılarında *Samson*'un kurgusunda kendisine yardımcı olduğunu kaydettiği Marie Luise Droop'a "Dr." payesi vermiştir ama aslında bu unvan kocasına aittir. Ayrıca yabancı kaynaklarda Marie Luise Droop'un filmografisinde herhangi bir filmde kurgucu olarak çalıştığından bahsedilmemektedir.

Droop'un Muhsin Ertuğrul'la ilişkisini bir bağlama oturtmak açısından yıllar sonra yapmış olduğu şu açıklamaları kayda değerdir: "1914'ten beri kocamla birlikte Türk dili üzerine araştırma yaptığımı ve en önemli Arap hocaların yanında İslam dini Arap diline de vakıf olduğumu eklemeliyim. O zamanlar Alman-Türk Derneğinin Yönetim Kurulu'ndaydık ve Almanya'da yaşayan Türk öğrenciler ile genç zanaatkârların hamileriydik. O zamanlar ikimiz de 'İslam Dünyası'nın hizmetkârlarıydık." (Jacobsen ve Klabdor 1996: 6) Buradan da anlaşılacağı şekilde, Droop çifti Almanya'daki Türklerle sıkı bir dostluk içindedir ve bir olasılıkla Danimarka dönüşünde bu çevreyle ilişkilerini sürdürmüşlerdir. Elde kanıt yok ama Luise Droop ile Ertuğrul'un filmin kurgulanma işleminden önce tanışmış olmaları gerektiği ihtimali göz ardı edilmemelidir. Droop çiftinin Türklerle dostluğunun sebebi tabi ki "doğru yolu bulup" İslâma dönme ya da "Türk dostluğu en iyi dostluktur" gibi düşüncelerden kaynaklanmıyor. Bunun başlıca sebebi, o devrin Alman popüler edebiyatındaki başlıca temsilcisi Karl May olan Oryantalist bakışta aranmalıdır.

1842-1912 yıllarında yaşayan Karl May, Almanca konuşulan ülkeler dışında pek fazla tanınmayan bir yazardır. Ülkemizde eserleri daha yeni yeni yayımlanmaya başlanan bu yazarın 60'a yakın eseri mevcuttur. Bir taraftan James Fenimore Cooper tarzında; yani kahramanların Kızılderili olduğu Western romanları yazarken, diğer taraftan da Yezidîler, Kürtler, Bedeviler gibi etnik grupların arasında geçen oryantal

romanlar yazmıştır. Vahşi batıda Winnetou adlı Kızılderili kahramanıyla Alman okuyucularını uzaklara götürebilmeyi becerebilen May, doğuda geçen maceralarda ise kahraman olarak Araplarca Kara ben Nemsi olarak anılan Karl adında bir Almanı tercih etmiştir.

Marie Luise Droop, lise yıllarında Karl May'ın romanlarıyla tanışmış ve anında bir Karl May fanatiği olmuştu. Bir yolunu bularak yazarla mektuplaşmayı başarabilmiş ve hatta yıllar sonra yazarın evini de ziyaret ederek kendisiyle tanışabilmişti. Karl May'ın da bu genç kıza kanı ısınmış ve *Merhameh* adlı eserini ona ithaf etmişti. Aynı şekilde Adolf Droop da bir Karl May hayranıydı. Kendisi Karl May üzerine ilk inceleme kitabını yazan kişidir. Ortak yönleriyle bir araya gelen Marie Luise ve Adolf, nişanlandıktan sonra bile yazarla olan irtibatlarını kesmemişlerdi. Karl May'ın Rudolf Lebius ile olan davalarında yazarın tarafını tutmuşlar ve hatta basın Marie Luise'ye "Karl May'ın Güzel Casusu" lâkabını takmıştı. Bu ikilinin evlendikleri 1912 yılında Karl May da ölmüştü ama onların kalbinde hâlâ yaşıyordu. Karl May tarafından kendilerine aşılanan bu oryantalizmden ötürü neden İslâmiyet ve Türklerle ilgilendikleri de böylelikle ortaya çıkmaktadır. Sinemaya kaydıklarında en büyük arzularının Karl May'ın romanlarını filme uyarlamak olduğu sanırız kolayca tahmin edilebilir.

Ustad Film

Sonunda böyle bir fırsat 1919'da Karl May Yayınları ile yaptıkları bir görüşmeyle yakalanmış oluyor. Droop'un Muhsin Ertuğrul ile tanışması da o günlere rastlamaktadır. Ertuğrul otobiyografisinde Droop'un kendisini, arkadaşlarıyla birlikte kurmayı planladıkları Ustad Film'in kurucuları arasında yer almaya davet ettiğini ve neticede Ustad Film'in Frau Droop, kendisi, Karl May romanlarının yayıncısı, Bruckman adlı bir işletmeci ve pek çok varlıklı iş adamı tarafından kurulduğunu anlatır (Ertuğrul 1989: 277). Ertuğrul otobiyografisindeki bu genel bilgileri Almanya'daki bir film tarihi kongresine yapılan bir sunuştaki verilerle (Jacobsen ve Klabdor 1996: 6)[1] takviye edip ayrıntılandırabiliriz:

[1] Araştırmamızın bu noktasından itibaren, aksi belirtilmedikçe, yararlandığımız kaynak Wolfgang Jocobsen ve Heike Klapdor'un Hamburg'da 21-24.11.1996 tarihleri arasında düzenlenen 9. Uluslararası Film Tarihi Kongresi'nde yaptıkları 'Merhameh: Eine deutsche Karriere - Die Filmautorin Marie Luise Droop' başlıklı sunuşun Cinegraph web sitesinde 'Merhameh: Karl Mays schöne Spionin' başlığı altında ve 'Ein Dialog über die Autorin Marie Luise Droop' ibaresiyle (ve "Exklusiv im World Wide Web: the authors's cut. Der ganze Text - ungekürzt! [Yalnızca World Wide Web'de: yazarlarının kendi versiyonu. Tüm metin - kısaltılmadan!]" takdimiyle) yer alan metnidir.

Ustad Film, Dr. Drooop & Co şirketi, resmen 30 Mart 1920'de kurulmuştur. 15 ortaklı şirketin üyeleri içerisinde başlıca kişiler şunlardır: Dr. Adolf Droop, eşi Marie Luise Droop, Muhsin Ertuğrul, iş adamı Johann Friedrich Knevels ve Karl May Yayınları'nın yayın müdürü Dr. Euchard Schmid. Bu isimlerin dışında şirkete katkısı olan başka isimleri de eklemek mümkün: İş adamı Richard Draehmert, ressam-heykeltıraş Prof. Sasha Schneider, Dresden resim galerisi direktörü Geheimrat Lehrs, Düsseldorf Sanat Akademisi başkanı Prof. Wilhelm Kreis. Bunların arasından ressam Schneider, Karl May kitaplarının kapak resimlerini çizmesiyle tanınmaktadır. Şirketin bir çeşit sanat tasarımcısı rolünü üstlenmişti. Zaten Ustad Filmin logosunu da o tasarlamıştı.

Karl May Yayıncılığın da ortaklıkta bulunması, yazarın romanlarının filme uyarlanması açısından onlar için büyük bir avantajdı. Ne var ki, önlerinde ufak bir pürüz vardı: William Kahn Film Şirketi de o sıralar Karl May filmleri çekmeyi planlamaktaydı. Ustad Film'in en başta bu şirketi ekarte etmesi gerekiyordu. Bu nedenle çekim haklarının sadece kendilerinde olduğu belirtilerek, William Kahn Filmciliğe karşı dava açıldı. Çok geçmeden karşı tarafın feragat etmesiyle Ustad Filmin önü tamamen açılmış oldu. Şirketin planlarına göre her sene beş May uyarlaması film çekilecekti. Bunun dışında ilk sene Marie Luise Droop'un senaryolarından üç ayrı film daha çekilmesi kararlaştırılmıştı.

İlk sene için çekilmesi düşünülen filmler şunlardı: *Vom Stamme der Verfluchten, Auf den Trümmern des Paradieses, Bei der Teufelsanbeter, Die Todeskarawane ve Old Shatterhand.* Ayrıca ilerisi için de sekiz başka eser daha sıraya konmuştu: *Durch die Wüste, In den Schluchten des Balkan, Winnetou, Old Surehand, Im Lande des Mahdi, Satan und Ischariot, Der Schatz im Silbersee, Das Vermächtnis des Inka.*

Bunun yanı sıra, planlar arasında dış çekimlerin yerinde yapılması amacıyla Muhsin Ertuğrul başkanlığında bir çekim ekibinin Türkiye'ye gönderilmesi ve Amerika'daki çekimler için de önemli bir şirketle anlaşmaya girilmesi vardı. Üstelik Western türündeki Winnetou serisinde başrolü oynayacak kişi de belirlenmişti: Karl May'ın kaybolan azınlıklar üzerinde durmasına saygı olarak bu rol Kızılderili bir öğrenciye verilecekti. Tabi bu planlardan Ustad ortaklarının hayalperest oldukları açıkça belli oluyor. Olaya sadece Muhsin Ertuğrul açısından bakarsak, bu yönetmenin nedense o sıralar Türkiye'de haliyle büyük sorunlar yaşandığını unutmuş olduğu görülmektedir. Dış ülkelerde çekim yapma planları suya düşse de, ülke içinde çekim işine hemen girebiliyorlar.

Siyah Lâle Bayramı

Ustad Film'in vizyona soktuğu ilk film bir May uyarlaması değil, Alexander Dumas'ın ünlü *Siyah Lâle* romanından uyarlanılan *Das Fest der Schwarzen Tulpe*'dir (Siyah Lâle Bayramı). Dönemin Film-*Kurier* ve *Der Kinematograph* gibi Alman sinema yayınlarını tarayan Jacobsen ve Klabdor, filmin senaristi ve yönetmeni olarak Marie Luise Droop'un adını veriyor. Türk kaynakları ile yabancı kaynaklar arasındaki ilk çelişmeyi burada görebilmekteyiz. Bütün Türkçe kaynaklarda bu filmin yönetmeni olarak Muhsin Ertuğrul gösterilmektedir. Ertuğrul otobiyografisinde filmin oyuncu seçimini ve dekorlarını bizzat kendisinin yaptığını, kalabalık bir dış mekân sahnesinin çekimini kendisinin gerçekleştirdiğini ayrıntılarıyla anlattıktan sonra filmin kurgusunu Marie Luise Droop'a bıraktığını kaydediyor (Ertuğrul 1989: 277-283). 15 Eylül 1920'de basına yapılan özel bir gösterim ile vizyona giren film için Marie Luise Droop, eserini "tarihsel olmak istemeyen bir tarihî roman" şeklinde nitelendirmiş ve romanın kahramanı ile Goethe'nin Egmont'u arasında paralellikler kurmaya çalıştığını iddia etmişse de, basın onunla pek aynı fikirde olmamıştır. Örneğin 16.9.1920 tarihli *Film-Kurier*'de Lothar Fredrik "tarihsel olmak istemeyen ama siyasî-kültürel bir belgesel olan bir film" ifadesini kullanmış ve Beethoven'in eserden esinlenerek yazdığı Egmont üvertürüne gönderme yaparak, Droop'un bu filmiyle bir Beethoven olamayacağını yazmıştır.

Filmde başrolü Carl de Vogt oynamıştır. De Vogt günümüzde tanınmayan ama bir zamanların en ünlü sessiz film yıldızlarındandı. Genelde macera türü filmlerde oynayan oyuncunun özellikle Fritz Lang yönetimli *Die Spinnen* filmindeki rolü, kimilerince Indiana Jones'un prototipi olarak kabul edilmektedir. Carl De Vogt aynı zamanda Ustad Film'in diğer filmlerinde de oynamıştır.

Cennetin Harabelerinde

Sırada *Todeskarawane*'nin (Ölüm Kervanı) olması gerekiyordu. Ne var ki, işler istenildiği şekilde yürümüyordu. Bazı aksaklıklar sonucu işler uzamış ve hatta çekim işlerine bile daha başlanamamıştı. Bu durumda yapılacak tek şey sonraki filmi öne kaydırmaktı. *Auf den Trümmern des Paradieses* (Cennetin Harabelerinde), Karl May'ın bir Kara ben Nemsi Efendi macerasıydı. Kahramanı filmde yukarıda bahsettiğimiz Carl De Vogt canlandırmaktaydı. Marie Luise Droop'un senaryosu, yazarın *Von Baghdad nach Stambul* romanındaki "Pusu" adlı

bölümü üzerine kuruluydu. Filmde fantastik kısımlar da yer almaktaydı; örneğin Kara ben Nemsi bir mağarada Marah Durimeh adındaki bir kadınla karşılaşır. Kadın onu kristal bir küreye baktırmak suretiyle uyutur ve kahramanımız rüyasında kendisini geçmişte, Kerbela olaylarının içinde bulur. Droop, filmi tipik bir macera filmi olarak görmediğinden, senaryosunda Karl May'ın eserlerindeki "insanlık ruhu" gibi kavramları da yerleştirmek istemişti. Filmin ilk gösterimi 8 Ekim 1920'de Dresden'de Kammerspielen'de yapıldı, 5 Kasım'da da Berlin'de Filmtheater im Motivhaus'da gösterime girdi. Sosyal demokrat eğilimli *Vorwärts* gazetesi Trümmel'i "insanlık felsefesini harekete geçiren, ulvî düşünsel unsurların görselleştirilmeye çalışıldığı" bir film olarak tanımlamışsa da *Film-Kurier*'de 12.10.1920 tarihli eleştiri pek aynı fikirde değil gibi: "Üç olay koşut olarak verilmektedir. 2 perdelik rüya, 1 perdelik hikaye, 4 perdelik olay. Bu filmi doğru anlayabilmek için eserin tanımını okumak gerekiyor... Filmin tümü ruhsuz bir güzel kadın etkisi yaratıyor... Kammerlichtspielen sineması müdürü Pfotenhauer'e özellikle teşekkür etmek gerekiyor; çünkü ek ara yazılar yerleştirerek seyircinin bir çok anlaşılmaz olayı anlamasında yardımı olmuştur. Tabi ki imkansızı başarmak onun için de imkansızdı; zira filmin bir sonu yoktu." Filmin yönetmeni bu sefer dönemin yönetmenlerinden Josef Stein'dır. Bu filmin çekimine Muhsin Ertuğrul'un katıldığına dair ne yerli ne de yabancı kaynaklarda bir bilgi yok ama Muhsin Ertuğrul'un kurucuları arasında yer aldığı Ustad filmin bir yapımı olduğu için bu filmi de mercek altına almaya gerek duyduk.

Ölüm Kervanı

Filmin vizyona girmesi sıralarında *Todeskarawane*'nin çekimlerine de başlanmıştı. Az önce de belirtildiği gibi bu film May uyarlamaları serisinin ilk filmi olacaktı ve senaryo da bu doğrultuda hazırlanmıştı. Sıralama değişince ister istemez senaryo üzerinde de değişiklik yapılması gerekmişti. Değişiklik işini ise Droop değil, Erwin Baron üstlenmişti. Baron aynı zamanda filmde de oynamaktaydı. Baron konuyu *Trümmern*'in devamı şekline dönüştürdü ve hatta açık bir son yaparak filme bir açık kapı bile bırakmış oldu. Filmin adı yine *Von Bagdad nach Stambul* romanındaki başka bir bölümün ismiydi. 22.11.1920 tarihli *Film-Kurier*'de Margot Meyer şöyle yazmakta: "Ne ilk bölümü izledim ne de Karl May'ın kitabını okudum. Belki film hakkında edindiğim anlaşılmazlık izlenimini bu açıklayabilir... Film zarif duygularla yüklü. İnsanın içini güzellik hissiyle dolduruyor ve son de-

rece değerli ve düşünsel gücü yüksek görsel sahneler mevcut. Ancak bu duygular her şeyi kapsamıyor ve bazı sahneler büyük bir bütün için bağlantılar kurmuyor. Yabancı isimler, yabancı kostümler giymiş şekiller ve yabancı örf-ananeler birbirine karışıyor, mucizevî şekilde daima hafızada 'insanlığın ruhu' sözcüğü yer ediyor." Droop'un senaryolarına felsefî boyut katma eğiliminin, filmleri daha derin bir yapıya sokmaktan ziyade, seyircilere karşı yabancılaştırıcı etki yaptığı ve bunun da ekonomik olarak filmleri başarısız kıldığı düşünülebilir.

Ticarî açıdan iş yapmayan bu filmin yönetmeninin kim olduğu konusunda farklı kaynaklarda çok çelişkili bilgiler mevcut. Muhsin Ertuğrul'un anılarında bu konuda bir belirsizlik hakim. Bazı yerli kaynaklar *Darülbedayi* dergisinin 29.3.1934 tarihli, 47. sayısında Muhsin Ertuğrul'un takma adlarından "Perdeci" imzasıyla yayınlanan "25 Yılın Tarihi" adlı bir yazıya atfen Ertuğrul'un 1920'de Almanya'da yönettiği filmler arasına *Todeskarawane*'yi de katarken (örneğin Onaran 1981: 124 ve Sevinçli 1987: 153-154), Ertuğrul'un otobiyografisinde *Todeskarawane*'den hiç söz etmemesi, adını bile anmaması ilginçtir-ki muhtemelen bundan dolayı Agah Özgüç *Türk Yönetmenleri Sözlüğü*'ndeki Ertuğrul biyografisinde yalnızca diğer iki filmi anar ama *Todeskarawane*'yi değil (1995: 56). Jacobson ve Klapdor dönemin birincil kaynaklarına dayanarak yaptıkları araştırmada ne yazık ki filmin yönetmeninin kim olduğundan söz etmiyorlar, yabancı referans kaynakları ise bu konuda birbiriyle çelişiyorlar ancak filmin Muhsin Ertuğrul ve Droop tarafından ortaklaşa çekildiğini kaydedenler de var (Goble 1991: 845). Muhtemelen filmin yönetmeninin kimliği konusundaki bilgilerdeki bu çelişkilerin ardında yukarda söz ettiğimiz gibi bu filmin çekim sürecinin ertelemelere uğrayan sorunlu bir süreç olmasının payı olabilir. Filmin çekimlerine yukarıdaki isimlerden birinin başlayıp sonra başka birinin bitirmiş olması ihtimali akla geliyor.

Şeytana Tapanlar

Karl May'ın *Durch die Wüste* ile *Durch die Wilde Kurdistan* romanlarından uyarlanan *Die Teufelsenbeter* Yezidî'leri konu almaktadır. Yönetmen bu filmde tereddütsüz biçimde Muhsin Ertuğrul'dur (Alman kaynaklarda geçen şekliyle: "Ertugrul Musshin-Bey"). Bu arada *Todeskarawane*'de ve *Teufelsenbeter*'de ilginç bir oyuncu yer almaktadır: 1919 Macar Devrimi'nin bastırılmasının ardından Almanya'ya kaçan Macar oyuncu Bela Lugosi; evet, daha sonra ABD'ye göç edip *Dracula* (1931) filminde başrol kaparak tüm dünyaya adını duyuracak olan Lugosi,

ABD'ye gitmeden önce Almanya'da M.Ertuğrul'la birlikte çalışmıştır (Ertuğrul 1989: 285). Jacobson ve Klabdor, filmin 21.10.1920'de gösterime girdiğine ilişkin bilgilerin teyit edilemediğini kaydeder. 6.7.1920 tarihli FilmKurier'deki "Berlin'de Şeytana Tapanlar" başlıklı ön-tanıtım yazısında şunlar yazılıdır: "Develer yeterince mevcut ve hakiki Arap atları batının haralarından temin edilebilmiş. Ancak jaguarlara gelince iş değişiyor; küçük aslancıklar, onları son derece tatlı bulan kadınlarca şımartılmış (eminim ki, mideleri çikolatalar nedeniyle hâlâ bozuktur), çıngıraklı yılanlardan ise hiç bahsetmeyelim... Filmde bir Türk süvarisi birliği dörtnala küçük çöl vahasına gidiyor. Muazzam büyüklükte, mavi çinili camii kapısı açılıyor, caf caflı, birbirleriyle ağız dalaşı yapan, kavga eden, bağırıp çağıran doğulu kitleler dışarıya çıkıyor, [stüdyodaki] duvarlarda atların nal sesleri yankılanıyor."

Sonuç

Filmlerin ticarî başarısızlığı nedeniyle başka filmler çekmek mümkün olmaz ve 1921'in yazında Ustad Film resmî olarak iflas eder. 1960'lara kadar kimse Karl May romanlarını filme çekmeye cesaret edememiştir. Droop çifti, borçlarının büyük bir kısmını *Liebslingsfrau der Maharadja*'nın üçüncü devam filmini çekmek suretiyle ödeyebilmişlerdir. Boşanmalarının ardından Droop 1936'ya dek senaryo yazmayı sürdürüyor ve hatta bir filmde oyuncu olarak da yer alıyor. Sonraları kendisini çevirmenliğe adayarak, sinemayı tümden bırakan Marie Droop, 1959'da hayata veda etti. Muhsin Ertuğrul ise yeni bir hayata başlamak üzere Türkiye'ye dönmüştür.

Yukarıdaki bilgileri özetleyecek olursak Ertuğrul 1919'de *Samson*'u çektikten sonra 1920'de bir dizi film projesiyle işe başlayan Ustad Filmin kurucuları arasına katılmıştır. Ustad Film, toplam dört filmin yapımını gerçekleştirmiştir. Ertuğrul, otobiyografisinde Ustad Film adına iki film çektiğini kaydeder: *Das Fest der Schwarzen Tulpe* ve *Die Teufelsenbeter*. Yabancı kaynaklar, Teufelsenbeter'in bir M.Ertuğrul filmi olduğunu teyit etseler de diğer film söz konusu olduğunda tersi bir durum söz konusudur. Ertuğrul'un otobiyografisindeki bilgiler ışığında Ertuğrul'un bu filmin en azından bir dış mekân sahnesini çektiğini not etmekle birlikte yönetmenimizin bu filme katkısının ikinci ekip yönetmenliği veya yönetmen yardımcılığıyla sınırlı olduğu ve filmin asıl yönetmeninin kendisi olmadığı sonucunu çıkarabiliriz. Ertuğrul'un bir bahiste adını andığı ama otobiyografisinde hiç değinmediği, dolayısıyla yerli kaynakların da tereddüde düştüğü *To-*

deskarawane'nin ise aksamalara uğrayan sorunlu bir süreç sonucu tamamlanmış bir film olduğunu yabancı kaynaklardan öğreniyoruz. Ertuğrul'un bu filmin çekimine bir aşamada belli bir katkı yapmış olması ihtimal dahilinde olmakla birlikte filmin asıl ve tek yönetmeninin o olmadığı aşikâr. Sonuçta şöyle bir soru ortaya çıkıyor: Muhsin Ertuğrul Almanya'da-Samson hariç-kaç film çekmiştir? Netice itibariyle M.Ertuğrul'un kurucuları arasında yer aldığı Ustad Film'in 1920'de dört film çektiği, bunlardan yalnızca bir tanesini kendisinin yönetmiş olduğu, ayrıca en az bir veya belki de iki tanesinin daha çekimlerine M. Ertuğrul'un bir ölçüde katkı yapmış olduğu söylenebilir.

Kaynakça

Bock, Hans-Michael (der.), *Lexikon zum deutschsprachigen Film*, München: edition text + kritik.

Ertuğrul, Muhsin (1989), *Benden Sonra Tufan Olmasın: Anılar*, İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.

Goble, Alan (der.) (1991), The international film index, 1895-1990, London: Bowker-Saur.

Jacobsen, Wolfgang ve Heike Klapdor (1996), "Merhameh: Karl Mays schöne Spionin" http://www.cinegraph.de/cgbuch/b9/droop_idx.html

Klusmayer, Gerhard ve Hainer Plaul (1978), *Der Grose Karl May Bildband*, Hildesheim: Olms Presse.

Onaran, Alim Şerif (1981), *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özgüç, Agah (1995), *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: AFA Yayınları.

Özgüç, Agah (1998), *Türk Filmleri Sözlüğü: 1914-1973*, İstanbul: SESAM Yayınları.

Sevinçli, Efdal (1987), *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul*, İstanbul: Broy Yayınları.

Sadi Konuralp
Yazar
Geceyarısı Sineması

Kaya Özkaracalar
Öğretim Görevlisi
Bahçeşehir Üniversitesi
Sinema-Televizyon Bölümü

YENİDEN ÇEVRİMLERE YENİDEN BİR BAKIŞ

Fatoş Adiloğlu

Giriş

İngilizce karşılığı 'remake' olarak benimsenen 'yeniden çevrim', dünya sinemasında ve özellikle Hollywood'da son yıllarda sıklıkla rastladığımız bir uygulama olarak belirmiştir. Yeniden çevrim ilk kaynağı hatırlatan ve bir anlamda da belleklere yazılan hatıra ile mücadelenin hikayesidir. Neyin neden yeniden çevrildiği, ve bunun nasıl gerçekleştirildiği sorgulanırken, zaman ve mekânın yerleşmesi ve boyutu önem kazanır.

Hollywood'un Fransız filmlerinin yeniden çevrimine yönelmesi, öne çıkan bir diğer özelliği olarak belirmesiyle birlikte, yeniden çevrim dinamikleri ve yeniden çevrimlerle ilgili eleştirel yaklaşımları ortaya çıkarması açısından dikkat çekicidir.[1] Bu yazıda yeniden çevrimin *kapsamına* buradan hareket ederek kısaca değindikten sonra, Türk sinemasının altın çağını yaşadığı 1960-75 yıllarında gözlemlenen *yeniden çevrim eğilimleri* ele alınarak Türk sinemasında yeniden çevrimin *yeri* üzerinde durulacaktır.

Bu anlamda, Türk sinemasında yeniden çevrim konusu Memduh Ün'ün ilk kez 1958 yılında daha sonra da 1971 yılında yönettiği ('yeniden çevrim') *Üç Arkadaş* filmi üzerinden irdelenecektir. Aynı yönetmen tarafından çekilen iki film arasında gözlemlenen mekân kullanım özelliklerine de yer verilecektir. *Üç Arkadaş* (1958, 1971) ve daha da başka yeniden çevrimlere imza atmış yönetmen Memduh Ün'e ulaşılabilirlik ve *Üç Arkadaş*'ın ilk kaynak olarak uzun yıllar gerek film eleştirmenlerinin, gerekse sinema adamlarının üzerine toz konduramadığı' (Coş 1975: 1) bir film oluşu, bu araştırma için yapılan film seçiminde rol oynamıştır.

Yeniden Çevrim Üzerine Düşünceler

Dünya sinemasında yeniden çevrimlerin gelişimine bakılacak olduğunda, yeniden çevrim örneklerinin ağırlıklı olarak 1920'li yıllarda sessiz filmlerin sesli döneme geçişinde verildiği gözlemlenir. 1937 yılında *Prisoner of Zenda* (Zenda Mahkumu) filminde olduğu gibi *sah-*

[1] Geniş kapsamlı bilgi için bkz: Lucy Mazdon, *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*.

ne sahne yeniden bir filmin çekilmesi yanı sıra, 1958'de çekimi yapılan çevrenin tamamen değiştirildiği *Asphalt Jungle* (Asfalt Orman) ya da tam olarak yeniden çevrim olmasa da, *aynı hikayenin bir başka bakış açısıyla aktarıldığı, müzikal* olarak *yeniden yapılandırıldığı* uygulamalarının yeniden çevrim şekillerine örnek oluşturduğu söylenebilir. Yeniden çevrim şekilleri yönetmen, senarist, ana karakterler, oyunculuk ve çevre etmenleriyle yapılanmaktadır (Nowlan & Nowlan 1989: xi). Ancak yeniden çevrim yapı dinamikleriyle değil de tecimsel niteliğiyle özdeşleştirilmekte; ilk kaynağa verilen referanslar ya da hatıralardaki yerinden kaynaklanan çetrefilli durumuyla öne çıkmaktadır. Burada seyirci faktörü boyutu daha farklı ve bir o kadar da belirgin olarak kendini göstermektedir. Örneğin, temelde yeniden çevrime kaynaklık eden ilk filmi gören ve görmeyen seyirci olmak üzere iki çeşit seyirci kitlesi oluşmaktadır.[2]

Yeniden çevrim, 1980'li yıllardan itibaren Hollywood'un prodüksiyonlarının belirgin tercihi olmuştur. Bu dönem, aynı zamanda Fransız sineması ve Hollywood arasındaki kıyasıya çekişmenin tırmanmasıyla da anılmaktadır. Daha önce iyi seyirci toplamış filmlerin yeniden çevrimlerine ticari başarı elde etmek için yönelim, ticari kaygının altını çizerken yeniden çevrimlerin genelde salt ticari ürün olarak değerlendirilmelerine ve de nitelik açısından küçümsenmesine yol açmıştır. Örneğin Fransız sineması, Amerikan sinemasının Fransız filmlerini ilk kaynak olarak ele aldıkları yeniden çevrim eğilimlerini bu anlamda yorumlamakta ve de hor görmektedir. Fransız Sineması, Hollywood'u, yaratıcılıktan yoksun, sadece popüler kültür ürünü verebilecek bir sinema olarak ele almaktadır. Hatta Fransız filmlerinin Amerikan piyasalarına girmesinin yeniden yapımlarla engellemeye çalışıldığı iddiasını öne sürmektedir. Ayrıca Fransız sineması Hollywood'un bu yolla Fransız filmlerinin özlerinden ve niteliklerinden kayba uğratıldıklarını savunmaktadır.

Hollywood-Fransız sineması çekişmesinin ortaya koyduğu dinamiklere karşılık daha yapıcı eleştirel düşünceler ışığında yeniden çevrimlere bir olgu niteliği yükleyecek farklı bir açıdan yaklaşmak mümkündür. Buna göre üç inceleme alanı tanımlanabilir.

1.Karşılıklı Beslenme *(Cross Fertilation)*; burada özellikle estetik açıdan, bir sanat eserinden ötekinin beslenmesi söz konusudur.

2. Bir Zamandan Ötekine Uyarlama *(Temporality)*

3. Milletler arası, sınırlar ötesi (*Spatiality*)

[2] Bkz: Leith, Thomas M. (1990). 'Motion Picture Remakes', *Film Quarterly*, vol.18: 3.

Bu bağlamda, özellikle klasik filmlerin yeniden çevrimlerini ya da başka bir kültürün örneği üzerinden yapılan çalışmalar ele alındığı zaman yeniden çevrimlerin 'kültürel bir kapital' oluşturduğundan da söz etmek mümkün olmaktadır (Mazdon 1995: 2-7). Yeniden çevrimlere olumlu açıdan yaklaşıldığında, özellikle uluslararası yapımlarda, globalleşme ve kültürler arası alışveriş ya da kültürel çok seslilik için zemin oluşturulmasından bahsedilebilir. Böyle bir bakış açısı aynı zamanda kaynak-hedef ilişkisinde, zaman, mekân ve sosyal içerik çerçevesinde yorumlama fırsatını da doğurabilir (1995: 27). Wall Street'in takdir edeceği dönüşümler peşinde, yeni fırsatlar arayan ve geçmiş başarılar üzerine yapılanma üzerinde duran Hollywood stüdyolarının, son zamanlarda, Asya, Avrupa ve Güney Amerika filmlerinin yeniden çevrim fırsatlarına olan ilgisi Amerika'nın kültürler arası etkileşime açık kapı bırakması şeklinde de ele alınabilir.

Bir endüstri olan sinemanın tecimsel niteliği yeniden çevrimler üzerine yıkılmakta ve ticari bir 'eylem' olarak kabul görmektedir. Yatırımlarını garantiye alma çabası çerçevesinde yeniden çevrimlere yönelen yapımcılara ilişkin Jonathan Bing'in "yeniden çevrimlerden kazanılan para diğerleri kadar yeşildir"[3] sözü düşündürücüdür (Bing, Bloom 2002: 2). Bir filmin, kitabı, müziği/CD, bilgisayar oyunu, t-shirt ve bunun gibi çeşitli kanallarla yakalanmaya çalışılan pazarın söz konusu olduğu tüketici toplumlarda yeniden çevrim eğilimlerine rastlamak şaşırtıcı olmamalıdır. Bu Hollywood'un 1980'lerden itibaren yeniden çevrimler yönelmesine açıklık getirmekle birlikte, küçümsenmesinin ise abartılı olduğuna dair bir gösterge oluşturmaktadır. Ayrıca *Titanik*'te olduğu gibi gelişen teknolojik imkanlarla zenginleştirilebilecek görsel aktarımın daha cazip kılınması kaygısını da hatırlamakta yarar vardır.

Yeniden çevrimlere, başka film, roman, oyun, televizyon programları ve çizgi romanlar kaynaklık edebilmekte, seri ve dizi gibi yaklaşımlar ise yakın durmaktadır. Tutmuş film türleri de kapsama alanı içine girmektedir. Bunun yanı sıra, piyasaya yeniden sürülen (*rerelease*) klasikler de unutulmamalıdır.

The *Untouchables* (1987), *The Addams Family* (1991, 1993), *The Fugitive* (1993), *Misson Impossible* (1996), *Charlie's Angels* (1970-2000) gibi filmler, seyirci toplamış televizyon dizilerinden, *Wayne's World I, II* (1992,1993) televizyon show'larından yola çıkıl-

[3] İng: "Every dollar you can earn in a library project is as green as any other dollar."

mış filmlere örnektir. En iyi satan kitaplardan, Michael Crichion'un *Jurassic Park* (1993) ve Ann Rice'ın *Interview with a Vampire* (1994) filmleri örnek oluşturur. Diğer yanda ise *Superman*, *Batman*, *Dick Tracy*, *Spawn* ve *Flint Stones* gibi çizgi romanların filmleri yer almaktadır. 1987'de sağladığı gişe başarısıyla, Fransız sinemasından (1985) *Three Men and a Baby* ve o güne kadar en büyük yabancı film yeniden çevrimiyle The Bird Cage bulunmaktadır (Gehring1997: 70-74). Bu bağlamda, *Lethal Weapon II, III, IV*, *Lord of The Rings I, II* gibi seriler de (sequels) göz ardı edilmemelidir.

1995 yılı yapımı yeniden çevrim *Sabrina*'da, Billy Wilder ve Audrey Hepburn gibi yıldız oyuncuların yakalanamayan karizması ve tılsımı tipik bir örnek oluşturmaktadır. Ancak yine de, çoğu yapımcının orijinal film üzerinde gelişme sağlayacakları inancı ve ısrarı görülmektedir. Örneğin, Hithcock'un *Dial M for Murder*'ını *A Perfect Murder* olarak yeniden çeken Kopelson'a göre, ikinci çevrim özellikle set tasarımı ve Michael Douglas'ın performansı açısından daha iyi bir filmdir (Bing, Bloom 2002: 1).

Yeniden Çevrimler ve Türk Sineması

Yeniden çevrimler, Türk sinemasının geneli açısından 1960'lı yılların ikinci yarısında renkli sinemaya geçişle anılabilir. Türk sineması uzun süre maliyetinden dolayı renkli sinemaya geçememiştir. Siyah-beyaz filme oranla üç kat daha pahalı maliyeti olan renkli film ancak çok iyi gişe yapmış filmlerin yeniden çevrimlerinde uygulanabilmekteydi. Bu anlamda, ilk renkli film teşebbüsü 1953'te Yapı Kredi'nin sponsorluğunda Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yapmış olduğu, ancak kötü bir sonuçla neticelenmiş olan *Halıcı Kız* filmiyle gerçekleştirilir.

1949 yapımı, Lütfi Akad'ın yönetmenliğini yapmış olduğu Erman Film'in *Vurun Kahpeye* filmi, o tarihe kadar en büyük işi yapan, yani ilk büyük seyirci rekorunu kıran filmdir. 1964'teki yönetmenliğini Orhan Aksoy'un yapmış olduğu renkli yeniden çevrimi ise o yılın en büyük başarısı olmuştur. İlk çevrimleriyle seyirci beğenisi açısından birer belge özelliğini taşıyan *Hıçkırık* ve *Samanyolu*'nun da ikinci çevrimleri yapılır (Özgüç 1999: 79). 1965 yılında Orhan Aksoy *Hıçkırık*'ın renkli yeniden çevriminin yönetmenidir. Film seyirci tarafından ilgiyle karşılanır. Yine Orhan Aksoy 1967'de *Samanyolu*'nu da renkli olarak çeker. Siyah-beyaz filmdeki etkinliğini sağlamasa da film iyi iş yapar. Bu

örneklere bakıldığında renkli filmlerin başlangıcının yeniden çevrimler olduğu görülebilmektedir. Hatta 1965-70'li yıllar genel olarak tutmuş filmlerin siyah beyaz'dan renkliye yeniden çevrimlerle bir geçişin yaşandığı dönem olarak tanımlanabilir.

Cumhuriyet'in 50. yılında yeniden gündeme gelen *Vurun Kahpeye*'nin (1973) yönetmeni Halit Refiğ'dir. Yoğun eleştiri alan film seyirci toplama açısından başarılı olmamıştır. Bu aynı zamanda seyircinin renkli filmlere doymaya başladığı dönemle paralellik gösterir. İlginin ilk zamanki gibi olmaması yanı sıra ikinci çevrimle üçüncünün arasındaki zamanın uzun olmamasının da etkili olduğu düşünülebilir. Agah Özgüç'e göre, 1965 yılında başlayan yeniden çevrim eğilimleri 1984'te Esat Mahmut Karakurt'un *Sokaktan Gelen Kadın* (Orhan Aksoy) ve *Ömrümün Tek Gecesi* (Osman Seden) ile kapanmaktadır (1999: 78).

Yaklaşık 20 yıl sonra yeniden çevrimler çabası 2000 yılında Cine 5 için, on filmi içeren bir yeniden çevrim projesiyle gündeme gelmiştir: *Fosforlu Cevriye* (Mustafa Altıoklar, 2000 / Aydın Arakon, 1959), *Zümrüt Gözlerim Aklına Gelirse* (Özer Kızıltan, 2000 / Lütfi Akad, 1959), *Ölüm Peşimizde* (Mahir Akyol, 2000 / Memduh Ün ,1960) , *Yaralı Kurt* (Artun Yeres 2000 / Lütfi Akad, 1972), *Halk Çocuğu* (Funda Güven Samancılar, 2000 / Memduh Ün, 1964), *Yıldız Tepe* (Yağmur Taylan, 2000 / Memduh Ün, 1965), *Ağaçlar Ayakta Ölür* (Kamil, 2000 / Memduh Ün, 1964), *Ağlayan Kadın* (Mesut Taner, 2000 / Osman Seden, 1967), *Artık Sevmeyeceğim* (Çiğdem Sezgin, 2000 / Muzaffer Aslan, 1968), *Bomba Gibi Kız* (Yücel Yolcu 2000 / Orhan Aksoy, 1964).

Kaynak Olarak Film İsimleri ve Yeniden Çevrim Filmlere Kaynak Olanlar

1960-75'li yıllarda Türk sinemasında yeniden çevrimler künyesi oluşturmak ve incelemek amacıyla başvurulan Agah Özgüç'ün Türk filmleri sözlüğünde aynı adı taşıyan film yoğunluğu dikkat çekicidir. Aynı adı taşıyan *Acı Hayat, Ala Geyik, Acı Sevda, Allı Gelin, Allı Yemeni, Altın Kalpler, Beni Mahvettiler, Berduş, Bir Garip Adam, Çığlık, Damga* gibi filmler isim benzerliğinden öteye gitmeyen bir ilişkiyle ortaya çıkarken ağırlıklı olarak Esat Mahmut Karakurt, Reşat Nuri Güntekin, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant, Necati Cumalı romanlarının yeniden çevrimlere kaynaklık ettiği aynı isimde filmler bulunmaktadır.

Agah Özgüç'ün Türk filmleri sözlüğünde yeniden çevrim olarak açıkça kayda geçenlere *Beklenen Şarkı* (1953, 1971), ilk başarılı iş yapan film olarak *Binnaz* (1919, 1959), *Bir Dağ Masalı* / Reşat Nuri Güntekin (1947, 1967), *Bir Millet Uyanıyor* (1932, 1966), *Boş Beşik* / Necati Cumalı (1952, 1969), *Dağları Bekleyen Kız* / Esat Mahmut Karakurt (1955, 1968), *Dertli Pınar* (1943, 1968), *Dudaktan Kalbe* / Reşat Nuri Güntekin (1950, 1965), *Ezo Gelin* / Behçet Kemal Çağlar (1955, 1968, 1973), *Hıçkırık* / Kerime Nadir (1953, 1965), *İlk ve Son* (1955, 1968), *Sözde Kızlar* / Peyami Safa (1924, 1967), *Susuz Yaz* / Necati Cumalı (1963, 1973), *Sürtük* (1942, 1965, 1970), *Üç Arkadaş* (1958, 1971), *Vahşi Bir Kız Sevdim* / Esat Mahmut Karakurt (1954, 1972), *Vurun Kahpeye* / Halide Edip Adıvar (1949, 1964, 1973), *Yaprak Dökümü* / Reşat Nuri Güntekin (1958, 1967) örnek gösterilebilir. Yabancı kaynaklı yeniden çevrimlerin isim değişikliğiyle yansıyabileceğini hatırlamakta yarar vardır. Bu arada, şaşırtıcı olarak, *Samanyolu* (1959, 1967) ve *Senede Bir Gün* / İhsan Koza (1946, 1964, 1971) filmlerinin sözlükte yeniden çevrim olarak açıklaması bulunmamakla birlikte, Agah Özgüç'ün sinema dergisindeki yazısında bu filmleri yeniden çevrimler olarak altını çizdiğini belirtelim.

Ana Hasreti (1956, 1958), *Aşkların En Güzeli* (1964, 1968, 1972), *Günahsızlar* (1944, 1968, 1972), *Kaçak* (1954, 1968, 1970, 1972) ve *Üvey Ana* (1954, 1967, 1971) gibi yeniden çevrim olmayan ikiden fazla filme kaynaklık etmiş filmlerin yanı sıra, Aşka *Tövbe* / Kerime Nadir (1963, 1968), *Aşkım Günahımdır* / Selami İzzet Sedes (1967, 1968), *Bülbül Yuvası* / Muazzez Tahsin Berkant (1961, 1970), *Çakırcalı Mehmet Efe* / Murat Dertoğlu (1950, 1969) gibi aynı romandan uyarlanan farklı filmler de bulunmaktadır. Buradan hareketle, Türk sinemasında yeniden çevrim istatistiği oluşturmanın, Türk sineması arşivi ve tarihi açısından yararı ve önemi yadsınamaz.

Üç Arkadaş: Yeniden Çevrim ve Mekân

En az beş kere başka isimlerle benzerleri çekilen *Üç Arkadaş*'ın ilk çekiminde Charlie Chaplin'in *Şehir Işıkları* filminden esinlenerek 'Kuşçu' adlı bir hikayeden yola çıkılmıştır. Metin Erksan, Aydın Arakol, Muharrem Çubukcu'nun ön çalışmalarını hazırladığı senaryonun üzerinde daha sonra Atıf Yılmaz, Ertem Göreç ve Memduh Ün de çalışmışlardır. Her iki çevriminin (1958, 1971) yönetmenliğini Memduh

Ün'ün[4] yapmış olduğu *Üç Arkadaş* filmleri, mekân kullanım özelliklerine göre, açık kamusal alan aktarımıyla öne çıkmaktadır. Burada boğaz kıyı şeridi, park, kenar mahalle, sokak ve cadde gibi açık alanların görüntülerinde kent perdeye yansımaktadır.

İnsan, yer, toplum ve sunumla ilişkilendirilen mekân (Stuart, Zonn 1996: 6) sinemada temsil edilen, yansıtılan ve algılanan mekân düzlemleri üzerinden farklı çalışma alanlarında okumalara ve çözümlemelere aracı olmaktadır. Sinemada mekânların aktarımı mimarlık, şehir planlama, şehir tasarımı ve peyzaj mimarlığı gibi tasarım alanlarına hitap edebilecek niteliktedir. Bu anlamda, Türk sineması uzun yıllar görüntü aktarımıyla İstanbul'u anlatmıştır. 1960-75'li yılların Türk melodram sinemasında yansıyan mekânların en başında kent gerçeğiyle, yaşama alanları, kapalı, açık mekânlarıyla, eğlence ve çalışma yerleriyle İstanbul gelmiştir[5] (Adiloğlu 2001: 133-136).

Üç Arkadaş'ın ilk çekimi (1958), Arnavutköy, Ortaköy ve Beşiktaş'ta, ikinci çekimi (1971) ise Anadolu Hisarı civarında gerçekleştirilmiştir. Şimdiki zaman için her ikisi de belge niteliği taşır. Ancak on üç yıl arayla çekilen filmlerde birbirlerine kıyasla ve de seçilen kamusal alan aktarımına göre, İstanbul belirgin bir aşıma uğramamış görünmektedir. Her iki *Üç Arkadaş* filminde de tanımlanmış kamusal mekânların yanı sıra ev/köşk-bahçe-sokak-promenad ilişkisi açıkça vurgulanır. Ancak ilk çevriminin ikincisine oranla daha masalsı ve mistik oluşu dikkat çekicidir. Daha köşeli ikinci çevrimde ise mekânı daha 'gerçekçi' yansıtma ve tanımlama çabası gözlemlenir.

Memduh Ün' e göre *Üç Arkadaş* filminin ilk çekiminin 'düzgün' olmasında en büyük etken senaryo ve oyuncuların yanı sıra mekân seçimidir. Ün, film yaptığı yıllarda mekân seçiminin önemine, bir başka değişle de, senaryoya göre mekân bulmanın zorluğuna değinirken son *Üç Arkadaş*'ın yeniden çevrimi dahil son zamanlarda mekâna göre film çekmek durumunda kaldıklarını aktarmıştır. Bu anlamda, Memduh Ün, *Üç Arkadaş*'ın ilk çevriminde mekân bulma bakımından

[4] Memduh Ün'ün yeniden çevrimleri arasında *Son Gece, Büyük Yemin, İlk ve Son, Yaprak Dökümü, Bir Dağ Masalı* da bulunmaktadır.

[5] Eğlence mekânlan (gazino, pavyon, bar, meyhane, saz, kulüp) ve çalışma mekânlan (büro, fabrika, şirket, gazino, pavyon) daha çok yaşam düzeyi ile mekânlar olarak aktarılır. Kapalı kamusal mekânlar (hastane, hapishane, klinik, karakol, mahkeme salonu) öykünün ivme kazandığı yerlerdir. Açık kamusal alanlar (doğa, Boğaz, kıyı şeridi, Beyoğlu, Sultanahmet, Taksim Meydanı, Galata Köprüsü, çay bahçesi, meydan, park, mezarlık, sokak, cadde, çarşı) görsel hazla birleştirilen, gezilen yerlerdir. Haydarpaşa Tren istasyonu ile Yeşilköy hava limanı ise kent içi ve kent dışı yapılan yolculukların başlangıç ve bitiş noktalarıdır. Yeniden çevrimlerde ise mekânın zamanı anlatılmaktadır.

şanslı olduğunu belirtirken, senaryoya uygun ana mekân yani olayların geçtiği eski köşkü bulmanın başarısının Üç Arkadaş'ın ilk çevrimine yansıdığının altını çizmektedir. Türk melodram filmlerinin merkezinde konut yer almıştır. Bu nedenle de mekânlarıyla konut ve çevresi olayların ağırlıklı olarak geçtiği yerler olduğundan görüntü aktarımındaki önemi yadsınamaz. Memduh Ün'e göre, *Üç Arkadaş* (1958) Arnavutköy'deki köşkün yerini yeniden çevrimde (1971) Anadolu Hisarı'ndaki köşke bırakırken mistik anlatımını da geride bırakmış oldu.[6]

Mekân Kullanımı

İlk çevrim ve yeniden çevrim ilk yirmi dakika neredeyse karesi karesine, sahne sahne aynıdır. Senaryoya eklenen Mürüvvet Abla, ressam Murat ve Gül'e aşık olan gazino sahibi aracılığıyla hem karakter ve bunun doğal bir getirisi olarak da mekân aktarımı açısından masalsı anlatımdan uzaklaşma çabası belirgindir.

Üç Arkadaş filmlerinde olay örgüsü dış mekânlarda, açık alanlarda yapılan yolculukları beraberinde getirmesiyle dikkat çeker. Kenar mahalle çevresi, sahil şeridi, meydanlar, dış mekânda gerçekleştirilen yolculuk alanlarıdır. Bir başka düzlemde ise eski köşkün sokak kapısından bahçeye giriş ve çıkışıyla köşkün ana giriş kapısından içeriye yöneliş tekrarlanan geçiş mekânları farklı ölçekte gerçekleştirilen yatay yolculuklar olur. Bahçe ve ev arasındaki geçişler diğer yaşama alanları için de geçerlidir. Yeniden çevriminde Murat ve Mıstık, Gül'ün gözlerini açtırtmak için görmeye gittikleri Osman'ın evine cadde üzerindeki gösterişli bahçe kapısından girerler, bahçeden geçerek eve ulaşırlar. Sonuç alamadıkları bu evden aynı şekilde ayrılırlar. Gül gözleri açıldıktan sonra ameliyat olduğu hastane bahçesinden geçerek ayrılır. Hemen ardından görmeye gittiği ressam Murat'ın evinin kapısına bahçeden yürüyerek girer. Zengin olduktan sonra intikamını almak için bu evin bahçesine bu sefer arabasıyla gelir.

Her iki filmde de park ve bahçe, yolculuk mekânları ve de simgesel mekân olarak kullanımlarıyla öne çıkmaktadır. Doğayı içeren görüntüler, Nezih Erdoğan'ın işaret ettiği gibi, simgesel anlamlar yüklenerek aktarılır. Açık alan, doğa görüntüleri Murat ve Gül'ün birbirlerine duydukları sevgiyi kucaklayan mekânlardır. Ancak konut-bahçe-sokak ilişkisi yeniden çevrimde daha belirgindir. Göreceli olarak da yeniden çevrimde iç mekân görüntülerine daha çok yer verilmekle birlikte, aktarılan açık alan görüntülerinde 1958-1971 yılları arasında çevrenin

[6] Söyleşi: Alkent İstanbul, Haziran 2002.

yapılaşmasına ait göstergelere rastlanmaz. Mekânın rolü anlatıya göre değişmektedir. *Üç Arkadaş*'ta masalsı bir anlatı ve gerçekçi anlatı arasındaki fark mekân kullanımıyla görülmektedir. Yeniden çevrimde mekân seçiminden tatmin olmadığını belirten yönetmen filmde genelde mekân ve zamanı ayırt edici kullanış biçimi sergilemez.

Son Söz

Türk sineması özellikle 1965-70 yılları arasında genel olarak beğeni kazanmış siyah-beyaz filmlerin yeniden çevrimlerine yönelmiştir. Burada siyah- beyazdan renkliye geçiş belli bir süre seyircinin ilgisini çekmiş ve bunun getirdiği avantajla yeniden çevrimler seyirci toplamıştır. Seyircinin beğenisini kazanmak açısından yıldız oyuncuların yanı sıra iki film arasındaki zaman faktörü önemli olmuştur. Her endüstride olduğu gibi sinema endüstrisinde ticari başarı yakalanmalı ve film yeterince seyirci toplayabilmelidir. Öyleyse, günümüz seyircisi nasıl bir seyircidir? Yeniden çevrim eskisi gibi mi olmalıdır? İlk kaynağını bilmeyen, ilk çevrimini görmeyen bir kitleye yeniden çevrim nasıl bir mesaj verebilir?[7] Bunun yanı sıra, genelde mekân kullanımı açısından ayrıcalıklı yaklaşım örnekleri sunmayan Türk sinemasında yeniden çevrim eğilimi hangi hedef doğrultusunda olabilir? Bu türden sorulara cevap aranmalıdır.

Diğer yandan, orijinalleri ve yeniden çevrimler arasındaki zaman çerçevesinde filmlerin sosyo-kültürel yapıları, toplumsal cinsiyet ve kültürler arası ilişkilere eğilme fırsatı doğduğu ise unutulmamalıdır. Medeniyetlerarası, medeniyetler içi tartışmaların gündemde olduğu günümüzde yeniden çevrimlerle yakalanabilecek fırsatlar olabildiği de göz ardı edilmemelidir.

Kaynakça

Adiloğlu, Fatoş (2001), *'Türk Sineması: Mekân Üzerinden Bir Çözümleme'*, doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi.

Aitken C. Stuart and Zonn E. Leo, (der.) (1994), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Rowman & Littlefield Publishers Inc.,USA.

Bing, Jonathan; Bloom, David (2002), 'H'wood Raids Its Vaults...', *Variety*, Vol. 386: 3, ss. 1-3, EpPrint@epnet.com

Coş, Nezih (1975) 'Türk Sinemasının Pehlivanı: Üç Arkadaş', *Yedinci Sanat*, sayı: 23.

Erdoğan, Nezih (1997), 'The Articulation of Body and Space in the Turkish Cinema', Time and Value Conference, Lancaster.

[7] Bu anlamda çeşitli TV kanallarında sıklıkla gösterime giren 'nostalji sineması' örnekleri düşündürücüdür.

Ghering,Wes D. (1997), 'Hollywood Suffers from Lack of Imagination', *USA Today Magazine*, Vol. 126: 2630, ss. 70-74, EpPrint@epnet.com

Leitch, Thomas (1990), 'Twice Told Tales: The Rhetoric of the Remake', *Film Quarterly*, Vol. 18: 3, ss. 138-150, EpPrint@epnet.com

Mazdon, Lucy (2000), *Encore Hollywood; Remaking French Cinema*, London: BFI Publishing.

Nowlan, Robert; Nowlan Wright, Gwendolyn (1989), *Cinema Sequels and Remakes*, 1903- 1987, Chicago and London: St James Press.

Özgüç, Agah (1998), *Türk Filmleri Sözlüğü* (1914-1996) Cilt: I-III, İstanbul: SESAM Yayınları.

Özgüç, Agah (1999), '*Türk Sinemasında Yeni Çevrimler*', Sinema, no. 48, s. 76-79. Plato Film Arşivi.

Ün, Memduh (2002). Söyleşi, Haziran 2002.

Fatoş Adiloğlu
Öğretim Üyesi
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Yaklaşım ve Yöntem

BİR KAYNAK OLARAK SİNEMA...

Burcu Alarslan

"Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden çok, dünya uygarlığının görünüşünü değiştireceği görülecektir. Sinema dünyanın en uzak uçlarında oturan insanların birbirlerini tanımalarını, sevmelerini sağlayacaktır. Sinema, insanlar arasındaki görüş, görünüş farklarını silecek, insanlık ülküsünün gerçekleşmesine en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya lâyık olduğu önemi vermeliyiz."

Atatürk 1937

Küreselleşmenin değişik boyutlarının dile getirildiği günümüz dünyasında; kültür, sanat, toplumsal ve siyasal tarih araştırmalarında genelden özele olan ilginin, çeşitli küresel sorunların çözümüne katkı sağlayacağı düşüncesiyle giderek artması şaşkınlık vericidir (Martal 2000: 248). Bu araştırmacıların ilgi alanlarına ilişkin ipuçları yakalamak için, farklı disiplinlerin kaynaklarını kullanma zorunluluğunu kavrayarak bunlardan yararlanmaları; yerel kültür tarih yazımının, kaynak taramalarının ve değerlendirmelerinin vazgeçilmezi haline gelmesi, yükselen ve kabul gören bir yaklaşımdır.

İşlediği konular itibariyle Türk insanının tavrını ve sorunlarını, kendine has bir üslûp ile anlatan, altyapı ve kaynak sorunları ile gelişim süreci içinde devinimlerle varlığını sürdürebilmiş olan Türk sineması, çok kapsamlı bir araştırma alanıdır. Sokrat'ın sanat için yaptığı "ayna" benzetmesinde sanatsal yaratının gerçekliğin yeniden üretimi olduğu mantığının çağrıştırdıklarıyla (sanatçı sanatsal nitelikte olmayan gerçekleri seçerek onları başka bir dizge içinde konumlandırır ki sinema bununla oynar sanki!) baktığımızda, Türk Sinemasının konu, kahramanları ve kadrosuyla hayattan, doğal, içimizden oluşunun ona "belgesel" nitelikler yüklediğini ve araştırmalar için kaynak olma özelliği taşıdığını görürüz.

Sinema tarihi araştırmacılarının dışında sosyologlar, psikologlar, kültür-sanat-toplum-siyaset tarihçileri, halk bilimcileri, mimarlar, kent

ve çevre tasarımcıları, kent yönetimleri hatta modacıların bile belgesel kimliğinden yararlanarak Türk sinemasını kaynak olarak kullanabilecekleri üzerine yaklaşımları belirlemek bu yazının ana temasını oluşturmaktadır. Bu çalışmanın, Türk sinemasının kaynaklık ettiği çeşitli alanlardaki araştırmalar bibliyografyası niteliğinde olması hedeflenmiştir. Bu anlamda karşılıklı etkileşimleri de içeren çeşitli alanlardaki araştırmalar saptanacaktır. Böylelikle de Türk sinemasının araştırmalara kaynak olmasına dair bir bakış açısıyla değerlendirmeye gidilecektir. Sinemaya kaynaklık eden **olay** ve **oluşum**ların ve Türk sinemasının, bütünü oluşturan imgeleri araştıran bilim dallarınca kaynak olarak kullanılmasıyla ulaşılacak özgün sentezlerin, günümüz ve gelecek için ne denli önemli olabileceğinin altı çizilmeye çalışılacaktır.

Öncelikle bir "Sanat Tarihçisi" olarak bu alan dışında bir disiplinin eğitimini almanın, sinemanın ne içinde ne de dışında olmanın özelliklerinden faydalanarak objektif bir yaklaşımla hareket etmeye çalıştım. Altını çizmeye çalıştığım noktaya eğitimini aldığım alanda uygulanan mantıktan hareketle yola çıkarak vardığımı söyleyebilirim. Araştırma sürecinde ulaştığım kaynaklar, ilk kez Türk sineması ile ilgili araştırma yapacak olan öğrenci ve araştırmacılara da bir çıkış noktası oluşturması düşüncesiyle bir araya getirilerek ek olarak sunulmuştur.[1]

Araştırma sürecinde ilk olarak *Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi* kataloglarında yer alan 1986-2002 tarihleri arasında "Sosyoloji", "Görsel ve Sahne Sanatları", "Radyo-TV-Sinema" alanlarında hazırlanmış yüksek lisans ve doktora tezleri taranmıştır (Ek:1). Ortaya çıkan tablo; on altı yıllık süreç içerisinde Türk sinemasına ilişkin yapılan akademik çalışmaların seyrinin, yoğunlaşılan ilgi alanlarının, araştırmacıların kimliklerinin ve yaklaşımlarının takip edilebilmesini, istatistiksel veriler oluşturmamızı sağlamaktadır. Ulaşılan sonuçlar, gelecekte yapılacak çalışmalar için araştırmacıların yeni araştırma konuları belirlemelerinde yönlendirme de sağlayabilir.

İkinci aşama olarak; Türk sineması, Türk sinema tarihi, yönetmenler, türlerine göre filmler, eleştiri ve yorumlar, alanla ilgili hazırlanmış bibliyografya[2]

[1] Araştırma sürecim içinde "Türk Sinema Araştırmaları"na başlangıç oluşturacak ya da başvurulacak kaynakların yeterli derecede derlenmiş olmaması, bu alanda yeni çalışmaya başlayan bir araştırmacı olarak beni oldukça zorladı.

[2] Oluşturulmaya çalışılan bibliyografyanın başlangıç noktasını http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/3492/TURKFILMLERI adresindeki Fatma Küçükkurt'un çalışması oluşturmuştur.

çalışmaları, kitap[3], dergi ve makaleler[4], veri tabanları, kütüphaneler[5] sinema araştırma merkezleri ve dernekleri, araştırmacıların kimlikleri ve ilgi alanları, üniversitelerin ilgili fakültelerinin programları, Türk sinemasında kadın, erkek, aile, çocuk, kent görünümleri (özellikle İstanbul), grafik tasarımlar (film afişleri), mekân, kostüm, müzik gibi alanlarda "online" taramalar yapılmıştır. Araştırma süreci sonrasında üzerinde yoğunlaşılan konu ve dönemler, bu konuları ele alan araştırmacıların kimlikleri, disiplinleri ve araştırma yapılabilecek konular hakkında çıkarım yapmak mümkün hale gelmektedir (Ek:2).

Kültür-sanat ve toplumsal tarih araştırmacıları ilgi alanlarına ilişkin materyal bulabilmek için bu alanların dışındaki kaynakları da değerlendirmek durumundadırlar. Sinema da burada çok yönlü bir kaynak olarak bu listenin başında gelir. Filmlerin çekildikleri dönemlerin kültürel, sanatsal, sosyolojik, politik, kentsel oluşum süreçleri göz önüne alındığında mesajların halka görsel aktarımı olarak sinemayla karşılaşıyoruz. G. Alper Ataşer'in de belirttiği üzere "sinema, en yalın ifadeyle 'değişen zamanlarda' ortaya çıkmış bir iletişim aracı'dır.[6]

Türk sinemasının başka alanlarda kaynak olma potansiyeli hakkında çıkış noktam, yaptığım araştırmalarda kullandığım, alanımda kullanılan yöntem ve materyallerdir. Yazınsal ve görsel malzemeler listede ilk sırayı alan kaynaklardır. Özellikle görsel malzemeler, çıkarımlar yapmak için zengin bir alan tanır. Kültür, toplum, sinema ve sanat tarihi alanlarında çalışan araştırmacıların; estetik değerlendirmelerini, metot önerilerini ve saptamalarını sağlam bir zemine oturtabilmeleri için araştırmalarını en uç noktalara götürerek kapsamlı bir bilgi teme-

[3] Yeni çıkan ve piyasada satışta bulunan kitaplara ulaşmak için kütüphanelerin dışında kitap satış merkezleri online olarak taranmıştır. Bunların başında www.kitapnet.com, www.baskuda.com, www.ideefixe.com, www.simurg.com, www.kitapyurdu.com, www.antoloji.com, www.literaturekitabevi.com, www.remzi.com.tr, www.pandora.com.tr, www.sanatkitabevi.com, www.imge.com gelmektedir.

[4] Milli Kütüphane Makaleler Bibliyografyası, *Popüler Sinema* dergisinin 1992-2002 yılları arasındaki tüm sayıları, ulaşabildiğim kitap ve makalelerin kaynakçaları, www.altyazi.net, www.dergi.org.tr adreslerinden ise Türk Sineması ile ilgili makaleler taranmıştır. Bazı dergileri sadece online olarak tarayabilmem, bazı makaleler için sayfa aralığını veremememe neden olmuştur. Fakat; makale konuları, yazarı, araştırmaya ulaşılabilirliği sağlayan yayın ismi, yeri ve sayısının belirtilmiş olması, en azından araştırmacıları kaynakların varlığından haberdar etmektedir. Daha detaylı bir bibliyografya geniş zaman ve destek ile gerçekleşecektir.

[5] Talat Öncü Kütüphanesi, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, Bilgi Üniversitesi Kütüphanesi, Sabancı Üniversitesi Bilgi Merkezi, Koç Üniversitesi Suna Kıraç Kütüphanesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi, Marmara Üniversitesi Kütüphanesi, Mimar Sinan Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Milli Kütüphane veri tabanı (www.mkutup.gov.tr), kataloglarında taramalar yapılmıştır.

[6] http://teenturk.virtualave.net/culture/tcinema.html

li oluşturmaları gerekmektedir. Minyatür, gravür ya da bir fotoğrafta yakalanan bir detay, araştırmanın kilit noktasını oluşturabilir. Farklı disiplinlerden gelen araştırmacıların başkaları tarafından önemsiz görünen ipuçlarına dayanarak, varacakları sentezler, oluşturulacak bilgiler, yeni kuramlar için temel oluşturabilir. Mimarlık eğitimi almış ve Türk sineması üzerine doktorasını vermiş olan Fatoş Adiloğlu ile hazırladığımız, İstanbul kent dokusu içinde bahçelerle ilgili bir araştırmada bu görsel malzemeler önemli bir yer teşkil etmiştir.

Aynı görsel kaynağı kullanan üç farklı disiplinden araştırmacının ortaya çıkardıkları çalışmaları yerinde örnekler olarak sunmak istiyorum. Topkapı Sarayı'nda bulunan, Levni'nin III. Ahmed'in oğullarının sünnet düğününü anlatan "Surname"si; Tuğrul Şavkay'ın Osmanlı yemek kültürü, Metin And'ın eğlence kültürü, Nurhan Atasoy'un kostümler üzerine hazırladığı araştırmaların baş kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı Levni minyatürleri bugün varolmayan bir Osmanlı Sarayının restitüsyon projesi olan yüksek lisans tezimi de destekleyen en kuvvetli kaynaklar arasında yer alarak mimarlık ve sanat tarihi alanlarında da değerlendirmeye kucak açmıştır. Tarihsel süreç içinde 20. yüzyıla kadar olan periyodu minyatür gravür ve fotoğraflarla ör-



Surname-i Vehbi'den Levni'nin Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesinde bulunan A- 3594 76 B 77A no'lu minyatürü



Levni'nin Vehbi Surname'sinde betimlediği 1721 tarihli III. Ahmed'in oğullarının sünnet eğlencelerinden

neklendirirken daha sonraki zaman dilimine ve günümüze ait örneklendirmeler için Türk filmlerini kullanmış olmamız bu araştırmaya başlamam için bir fikir vermiştir. Dönemlerinde gelecekte bize kaynaklık etme amacıyla-haliyle-yaratılmayan bu eserlerin bugün hizmet ettikleri alanlar düşünüldüğünde, belgesel nitelikler taşıyan Türk filmlerinin günümüzde ve gelecekte farklı disiplinlere kaynaklık edebilmesi doğal gözükmektedir.

Sanat ve bilimin sosyal yaşamın bir aynası olduğu ve bir ülkenin sosyal ve toplumsal yaşamının her çağda faklı yöntemlerle sanatçılar tarafından yansıtıldığı unutulmamalıdır. Bir ülke sinemasının işlediği tavırların, o ülkedeki düşünce iklimi ve yaşam biçimiyle doğrudan ilişkili olduğunu tekrar vurgulamak istiyorum. Sanatı ve sanatçıyı, yaşadığı toplumun koşullarından soyutlamanın mümkün olmaması, sanatsal olduğu kadar toplumsal bir olgu olarak karşımıza çıkan sinema üzerine araştırmalar yapanlara ve tarihçilere geniş perspektiflerde bakma gerekliliğini de beraberinde getirmektedir. Aynı bağlamda sosyolojik araştırma konusu olarak da incelenecek bir kaynağa dönüşmektedir sinema... Özellikle Türk toplum yapısı ve sinemamız dü-

şünüldüğünde bu iki disiplinin **karşılıklı birbirini beslemesi** uluslararası yayın yapmayı temel hedef edinmiş akademisyenlerimiz için araştırma alanlarını genişletme fırsatı tanımaktadır.

Yapılan araştırmalara baktığımızda kadın, toplumsal cinsiyet, aile, erkek ve göç teması üzerine daha fazla yoğunlaşıldığı görülmekte. 1986- 2002 yılları arasında yapılmış Türk sineması konulu 111 tezden 23'ü kadın-erkek-aile, toplumsal etkileşimler üzerine, 13 tanesi Türk si-



Enderunlu Fazıl'ın XIX. Yüzyıl tarihli Hubbaname ve Zeniname isimli çalışmasında Sadabat ve günlük yaşam

nemasında tür ve konu üzerine, 20 tanesi Türk sineması sorunları, 2 tanesi göç ve arabesk üzerine, 24'ü yönetmen ve film çözümlemesi üzerine, 3 tanesi belgesel Türk sineması üzerine, 4'ü seyirci profili, ekonomik ve hukuksal verilerin yansımaları, diğer 12 tanesi de mekân, müzik, teknik donanım, dekor ve İstanbul üzerine hazırlanmıştır. Araştırmalar özellikle 1960-85 yılları arasındaki 25 senelik dönem üzerinde yoğunlaşmıştır. 1960-1975 yılları arasında çekilmiş Türk filmlerinde henüz bozulmamış kent görünümleriyle, açık-kapalı mekânlarıyla, eğlence ve çalışma yerleriyle İstanbul fon olarak kullanılmış ve günümüzde İstanbul araştırmaları yapan mimar, tarihçi, kent planlamacıları için kaçınılmaz bir kaynak niteliği kazanmıştır. Özellikle son beş yılda mimar kimlikleriyle Türk sinemasını kaynak olarak kullanan ve sentezler yapan öğretim üyeleri yeni perspektifler katmışlardır.[7] Televizyonlarla her gün evimize defalarca giren filmlerde kullanılan dönemin popüler müzikleri

[7] ODTÜ'de ise Mimarlık Fakültesi'nde sinema üzerine, mekân-sinema ilişkisini konu alan araştırmalar yapılmaktadır.

ise iki üç seneden beri müzik sektörünü hareketlendirmiş, *Karagözlüm* ile başlayan nostalji rüzgarlarına bilinçli olmasa da kaynaklık etmiştir. Tarihsel değeri olan film afişleri, grafik tasarımın gelişimini göstermesi bakımından önemli kaynaklardır. Basıldıkları dönemin tarzlarına, eğilimlerine, kültürel tavırlarına ilişkin ipuçları taşırlar. Müzayedelerde görebildiğimiz, zamanında kese kağıdı yapılıp atılan bu tasarımların gelişim seyri bu alanda yetişen öğrencilerin etüt etmeleri gereken ayrı kaynaklar olarak karşımıza çıkar.

Sosyolojik boyutları tartışılmaz olan kimlik gelişimi, yönetmen ve oyuncuların topluma etkileri ve az önce değindiğim diğer alanlarda çalışan araştırmacıların kimliklerine baktığımızda iletişim, sinema-TV, güzel sanatlar, sahne tasarımı eğitimi almış sinema tarihçilerini ve hobi olarak bu işe gönül vermiş araştırmacı, eleştirmen ve yazarları görüyoruz. Fakat kullanılabilir özellikleri göze alındığında sosyoloji, psikoloji, sanat tarihi, siyaset tarihi, moda, müzik, tarihi, grafik tasarımı, antropoloji, göstergebilim, mimarlık, kent planlaması, halk bilimi hatta ekonomi eğitimi almış araştırmacılar, ilk kaynak olarak Türk sinemasını kullanabilme potansiyeline sahipler. Kemal Sunal'ın "aslında beni sosyologların etüt etmeleri gerekir" söyleminde ve efor sarf edilerek cesaretle yapılan araştırmalarda, var olan kaynak potansiyeli görülmektedir. Sanat danışmanları gibi alan danışmanları bu araştırmalar içine dahil edilerek başlangıçlar yapılabilir.

Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü'nde "Türk Sinemasında Milli Mücadele" (1987), ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nde "Sociological And Semiological/Psychoanalytical Approaches In Feminist Film Theory: Woman's Films in Turkish Cinema During 1980s" (1990), Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde "Bilge Olgaç ve Sinemasında Kadın" (1993), Bilgi Üniversitesi İşletme Bölümü'nde "Türk Sinemasında Yönelimler" (1998), Marmara Üniversitesi İngilizce İşletme Bölümü'nde "Türkiye Sinema Pazar Dinamikleri (1922-1999)" (1999), ODTÜ Uluslararası İlişkiler ve Siyaset Bilimi Bölümü'nde "İslamî İdeolojilerin Türk Sineması Üzerindeki Etkileri: 1970'ler ve 1990'lar Arasındaki Popüler Milli Sinema Örnekleri Üzerine Bir Çalışma" (1998), İTÜ Türk Sanat Müziği Programı'nda "1950-1970 Arası Türkiye'de Sinema Müzik İlişkisi" (1998) başlıklarıyla yapılan Türk sinemasını konu alan bu yüksek lisans ve doktora tezleri farklı disiplinlerin yaklaşımlarını açıkça sergilemektedir. Son on yılda kendini daha net gösteren bu yaklaşımı destekler biçimde, sinema-TV bölümlerinde de yüksek lisans ve doktora çalışmaları yapan mimarlar, mühendisler, işletmeciler yer almaktadır.

Sinema üzerine lisans ve lisans-üstü çalışmalar yapan üniversitelerde, farklı alanlardan alınan veya alınacak olan öğrencilerin, araştırmacıların beraberlerinde getirecekleri farklı disiplinler, yaklaşım ve metotlar, Türk sinema tarih yazımına ve alan araştırmalarına daha sağlam ve derin bir soluk getirecektir. Özellikle üniversitelerde bu araştırmaların yapılacağı özel merkezlerin veya kürsülerin kurulması; bahsedilen alanlardaki araştırmacı ve akademisyenlerin ilk kaynak olarak sinemamızı kullanabilmelerine, sınırlı olan veriler ortadan kalkmadan, hayatta olan emekçiler gitmeden tüm verilerin, künyelerin toplanmasına ve kısıtlı olan zaman içinde sağlıklı bir Türk sinema tarihinin yazılmasına destek sağlayacaktır. Kaynak gruplarını tanıyarak ulaşabilecek, eleştiri ve analizini yapabilecek ve uygun alanda kullanabilecek yetilerde araştırmacı ve uzmanları temelden yetiştirmek için uzun, rahat bir zaman lüksüne sahip değiliz. Bu kısıtlayıcı sebep bile disiplinler arası "imece" usulü bir işbirliğini zorunlu kılmaktadır. Yaratıcılığa açık bir tarih yazımı çok sesli ve çoğulcu hale gelerek, yeni konulara açılmayı, yeni ele alışlar geliştirmeyi, yeni anlatı türleri kurmayı, alanla ilişkilerini yeni biçimlerde oluşturmayı, yeni yorumlarla "gelişmeyi" de beraberinde getirecektir.

Sinemamız üzerine bir tartışma platformu ve kimlik oluşturmak için ilk önce tarihine bakmak gerektiği inancındayım. "Türk Sinema Tarihi Yazılımı: Bir Yöntem Önerisi" (Akser 2003) adlı çalışmasıyla Murat Akser'in de belirttiği üzere; yeni araştırmacıların yaptıkları araştırmalara ilk kaynaktan ulaşmak, sentez yapmak için yeni hedeflerle geniş bir perspektif oluşturmak yerine, öznel biçimde varolanı yeniden sunma yaklaşımlarının, Türk sinema tarihi çalışmalarının ivme kazanmasını yavaşlatacağı kanaatindeyim. Çiçero'nun; "Geçmişini bilmeyen, çocuk kalmaya mahkumdur" sözünü hatırlatarak, sinemamızın büyümesi için tarih yazılımının hızlanması gerektiğini düşünüyorum. Bunun sağlam ve hızlı bir biçimde olması kaynaklık ettiği disiplinlerin de desteği ile, ilk kaynaktan, yani sinemanın ta kendisinden işe başlayarak gerçekleşebilir.

Kaynakça:

Akser, Murat (2003), "Türk Sinema Tarihi Yazılımı: Bir Yöntem Önerisi", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*, (der.) Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayınları: İstanbul.

Martal, Abdullah (2000), "Yerel Tarih Yazımında Kaynak Kullanımına İlişkin Sorunlar", *Tarih Yazımında Yeni Yaklaşımlar `Küreselleşme ve Yerelleşme'*, III. Uluslararası Tarih Kongresi Bildirileri, İstanbul.

Burcu Alarslan
Öğretim Görevlisi
Bahçeşehir Üniversitesi
Fen - Edebiyat Bölümü

EK:1 1986-2002 TARİHLERİ ARASINDA TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE YAPILAN YÜKSEK LİSANS VE DOKTORA TEZLERİ

Tez No	Tez Adı	Yazar	Tez Türü	Üniversite	Bölüm	Yılı
	Türk Sinemasında Korku Filmi Yaratım ve Üretim Sorunları	Birgül Koçak	Yüksek Lisans	İstanbul Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	2002
	Tevfik Başer Sineması'nda "Yabancı Kimliği ve Yalıtılmış Yaşamlar"	Aslı Güngör Kırçıl	Yüksek Lisans	İstanbul Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	2002
106940	1960'lardan 1990'lara Türk Siyasal Sineması	Ayşe Taş Koncavar	Doktora	Marmara Üniv.	Radyo-TV, Sinema	2001
106802	Türk Sinemasının Anlatı Yapısı ve Kökeni	Mehmet Arslantepe	Doktora	Marmara Univ.	Radyo-TV, Sinema	2001
99933	Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik (1960-1966)	Özen Emrah	Yüksek Lisans	Ankara Univ.	İlet.Bil. Sinema-TV	2001
106678	Sinema ve Edebiyat İlişkisi Açısından Aytmatov'un Eserlerinin İncelenmesi: "Selvi Boylum Al Yazmalım" Üzerine Bir Çözümleme	Gülmira Töröbekova	Yüksek Lisans	Marmara Üniv.	Radyo-TV, Sinema	2001
106669	Yeşilçam Sinemasında Karakterler ve Tipler	Ahu Gümüşkemer	Yüksek Lisans	Marmara Univ.	Radyo-TV, Sinema	2001
106954	Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler	Vildan Çetin	Yüksek Lisans	Marmara Univ.	İlet.Bil. Sinema-TV	2001
106657	Toplumsal Değişim Süreci: Bir Etkileme Aracı Olarak Sinema ve 90'lar Türkiye'si Sineması	Nigar Pösteki	Doktora	Marmara Üniv.	Radyo-TV, Sinema	2001
	Türk Sineması: Mekan Üzerinden Bir Çözümleme	Fatoş Adiloğlu	Doktora	İstanbul Univ.	Sos.Bil.Ens. İletişim	2001
100200	1970'li Yıllarda Yeşilçam ve Türkiye'nin Kültürel Hayatı	Umul Tümay Arslan	Yüksek Lisans	Ankara Univ.	Sos.Bil.Ens. İletişim	2001
99932	Yerli Sinemada Türklüğün Mitleştirilmesi: Kostüme-avantür Filmler	Rukiye Karadoğan	Yüksek Lisans	Ankara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	2001
106618	Modern İletişim Toplumunda Sine-masal Kentler	Mehmet Öztürk	Doktora	Marmara Univ.	Radyo-TV, Sinema	2001
	Ses Dergi' si Sinema Artisti Yarışmaları İle Gelen Oyuncuların Türk Sinema Tarihindeki Yeri ve Katkıları	Sultan Şahin Gencer	Yüksek Lisans	İstanbul Üniv.	Sos.Bil.Kadın Çal.Böl.	2001
74689	Zeki Okten Sineması	Yağmur Nazik	Yüksek Lisans	Ankara Univ.	Sos.Bil.Ens. İletişim	2000
	Türk ve Dünya Sinemasında "Çocuk" İmgesi	Nilüfer Ocel	Doktora	İstanbul Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	2000
94151	Türk Canlandırma Sinemasında Türk Yazını Uyarlamaları: Gösterge Çözümlemesi Modeli	Selçuk Hünerli	Doktora	İstanbul Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	2000
97218	1990'lı Yılların Türk Sinemasında Sıradışı Cinsel Yaşantılar	Fatma Okumuş Ergül	Yüksek Lisans	Anadolu Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	2000
94701	1961 Anayasası'nın Getirdiği Açılımın Türk Sinemasındaki Etkileri	Levent Yaylagül	Yüksek Lisans	Ankara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	2000
99729	1990 Sonrası Türk Sinemasının Kültürel Niteliği	Asiye Salbaş	Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	2000
92303	Türkiye İle Avrupa Arasında Ortak Film Yapım İlişkileri	Sinan Bali	Yüksek Lisans	İstanbul Üniv.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1999
89351	Türk Sinemasında Aydınlatma ve Komposizyon Alanında Yeni Eğilimler	Nihan Şengül	Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Ün.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1999
87779	Bir Sinemasal Tür olarak güldürü ve 1980 sonrası Türk Sinemasında güldürünün İncelenmesi	Serpil Kırel	Doktora	Marmara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1999
87765	Ulusal Sinema Düşüncesinin Politik Toplumsal, Bilimsel, Edebi Yönleri ve Bu Düşüncenin Türk Sinemasına Etkileri	İlker Özdemir	Yüksek Lisans	Marmara Üniv.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1999

Tez No	Tez Adı	Yazar	Tez Türü	Üniversite	Bölüm	Yılı
106635	Türkiye Sinema Pazar Dinamikleri (1922-1999)	Doğan Anapa	Yüksek Lisans	Marmara Univ.	Ingilizce İşletme Böl.	1999
87018	Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Osman Şahin	Güler Günaydın	Yüksek Lisans	Marmara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1999
81513	Popüler Türk Sinemasında Erkekliğin Sunumu: Cüneyt Arkın Örneği	Barış Bora Kılıçbay	Yüksek Lisans	Ankara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1999
86152	Türk Sinemasında Bir Kadın Yönetmen, Bilge Olgaç ve Sineması	Esra Gözübüyük	Yüksek Lisans	Marmara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1999
82275	Türk Sinemasında Kadınlar "Bedia Muvahhit" [Film (VHS video kaset)]	Müjgan Yıldırım	Sanatta Yeterlik	Marmara Univ.	Güzel Sanatlar Enstitüsü	1999
81607	Dış Göç Olgusunun Türk Sinemasına Yansıması	Nilbanu Engindeniz	Yüksek Lisans	Ankara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1999
89541	Sinemada "Fantazya" Kavramı ve Yavuz Turgul Sinemasına Yansıması	Sergül Bulut	Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Ün.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1999
81584	Şerif Gören Sineması	Ali Karadoğan	Yüksek Lisans	Ankara Üniv.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1999
86126	Televizyon Sinema Yapımlarında Aydınlatma	Ali Yeşildal	Yüksek Lisans	Marmara Üniv.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1999
74170	Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasına Genel Bir Bakış ve Yabancılaşma	Türkşan Karatekin	Yüksek Lisans	Mimar Sinan Ün.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1998
73021	İslami İdeolojilerin Türk Sineması Üzerindeki Etkileri: 1970'ler ve 1990'lar Arasındaki Popüler Milli Sinema Örnekleri Üzerine Bir Çalışma	Elil Daşcı	Yüksek Lisans	ODTÜ	Sos.Bil.Ens. Ulus.İlş.Bl.	1998
	Türk Sinemasında Destan Filmleri ve Bir Uygulama Örneği Olarak Köroğlu Filmi	Seçkin Özmen	Yüksek Lisans	İstanbul Üniv.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1998
72918	Zihniyet ve Toplumsallık İlişkilerinin Türk Sinemasındaki Yansımaları	Nebihat Yağız	Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Ün.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1998
72858	1980 Sonrasında Türkiye'de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları	Hilmi Maktav	Doktora	Dokuz Eylül Ün.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1998
72862	Türk Sinemasında Aziz Nesin Uyarlamaları Aracılığıyla; Tarihsel, Toplumsal ve Kültürel Yapılanmaların Araştırılması	Dilek Tunalı	Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Ün.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1998
74580	Türk Sinemasında 1980 Sonrası Uslup Arayışları	Filiz Bilgiç	Doktora	Dokuz Eylül Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1998
72396	Türkiye'de Film Yapımcılığı	Altuğ Işığan	Yüksek Lisans	Ankara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1998
64979	Romantik Aşkın Yeniden Sunumu: 1965-1975 Türk Melodram Posterlerindeki Tasarım ve Anlamın İncelenmesi	Nazlı Eda Noyan	Yüksek Lisans	Bilkent Üniv.	Güzel.Sanatlar Ens.	1998
72147	1950-1970 Arası Türkiye'de Sinema Müzik İlişkisi	Betül Şirin	Yüksek Lisans	İTÜ	Sos.Bil.Ens.TSM.Prog.	1998
74689	Belgesel Sinema ve Türkiye'de Belgesel Sinemanın Geçirdiği Evreler	Mine Esen	Yüksek Lisans	Marmara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1998
74951	TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü	Ali Kemal Sunal	Yüksek Lisans	Marmara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1998
74906	Aile	Fatime Neşe Kaplan	Yüksek Lisans	Marmara Üniv.	Sos.Bil.Ens.	1998
73403	Sinema D+B29ramaturjisi: "Asiye Nasıl Kurtulur" filmlerinin Dramaturjik çözümlemesi	Özcan Gürbüz	Yüksek Lisans	Anadolu Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1998
	Trends In Turkish Cinema / Türk Sinemasında Yönelimler	Vivian Saragosi	Lisans Bitirme	Bilgi Üniversitesi	İşletme Fakültesi	1998
64007	Türk Sinemasında Trajik öykü Anlayışı örnek Yılmaz Güney	Yüksel Aksu	Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1997
64430	Merkez-çevre karşıtlığı Temelinde Yeşilçam Melodramlarında Parti Sahnelerinin Görsel Temsili	Savaş Arslan	Yüksek Lisans	Bilkent Üniv.	Ekonomi veSos.Bil.Ens.	1997
62210	Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon çağında Kemal Sunal Olgusu	Serdar Karakaya	Yüksek Lisans	Mimar Sinan Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1997
61188	Sinema ve Ideoloji 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi	Hakan Erkılıç	Yüksek Lisans	Anadolu Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1997

Tez No	Tez Adı	Yazar	Tez Türü	Üniversite	Bölüm	Yılı
61973	Türkiye'de Afiş Tasarımı ve Kültürel Afiş Tasarımları (Sinema Afişleri)	Sinem Elil Alphan	Yüksek Lisans	Marmara Üniv.	Güzel.Sanatlar Ens.	1997
64320	Günümüz Türk Sinema Seyircisi Profili	Murat Unal	Yüksek Lisans	Ege Üniv.	Sos.Bil. Ens. İletişim..	1997
63759	Belgesel Sinema ve Türkiye'de Belgesel Film Gelişimi ve Yapısı Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme	Gökçe Bayrakçeken	Yüksek Lisans	Hacettepe Üniv.	Sos. Bil. Ens.	1997
64429	Türk Melodramında Filmsel Mekan	Ahmet Gürata	Yüksek Lisans	Bilkent Univ.	Güzel.Sanatlar Ens.	1997
	Metin Erksan Sineması	Birsen Altıner Akıllı	Yüksek Lisans	İstanbul Univ.	Sos.Bil. Ens. İletişim	1997
53446	Sinemada Sanat Yönetmenliği ve Bunun Görsel Tasarım Etkisi	Ayşegül Çinici	Yüksek Lisans	Mimar Sinan Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1996
	Türkiye'de Sinema Filmleri ve Sansür	Şükrü Sim	Yüksek Lisans	İstanbul Univ.	Sos.Bil. Ens. İletişim	1996
53714	Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı	Ş. Fuat İnci	Yüksek Lisans	Marmara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1996
43015	1960-1970 Yılları Arasında Türkiye'de Yaşanan Toplumsal ve siyasi Değişimlerin Türk Sinemasi'na Yansımaları	Asiye Korkmaz	Yüksek Lisans	Mimar Sinan Ün.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1995
43014	Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması'nda Dekor ve Dekor Yapımı	Yüksel Aktaş	Yüksek Lisans	Mimar Sinan Un.	Sos.Bil. Sahne-Gör.San.	1995
43013	Televizyon kanallarının Türk Sineması üzerindeki Teknik ve Yapısal Etkileri	H. Serdar Dikmen	Yüksek Lisans	Mimar Sinan Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1995
4316	Türkiye'de Sinema-TV Eğitiminin Topluma Etkisi, Amaçları, Sorunları	Deniz Kurtuluş	Yüksek Lisans	Mimar Sinan Ün.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1995
43746	Sinemasal Bir Tür (genre) Olarak Melodrama Genel Bakış (Hollywood özelinde Aile Melodramına Yaklaşımlar)	Tunç Aslı	Yüksek Lisans	Anadolu Üniv.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1995
43031	1950-1960 Yılları Arasında Türk Sineması	M.Alp Birol	Yüksek Lisans	Mimar Sinan Ün.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1995
42957	Türk Sinemasında Tür	Jale Nur Sülü	Doktora	Marmara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1995
41389	Türk Sinemasında Kemal Tahir Uyarlamaları	Dilek İmançer	Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1995
41457	Yerli filmlerde Kadınlara Sunulan Dünya Tasarımları: 1960-1975	Pembe Behçetoğulları	Yüksek Lisans	Ankara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1995
41430	Türk Sinemasında Sansür Konusuna Bir Yaklaşım	Emine Uçar	Yüksek Lisans	Ankara Univ.	Sos.Bil.Ens. Güz.San.Böl.	1995
30942	1980 Sonrası Türk İlimlerindeki Bireyleşme Çabaları	Filiz Bilgiç	Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1994
32297	Bilge Olgaç ve Sinemasında Kadın	Feriha Özgül (Eriş)	Yüksek Lisans	Gazi Univ.	Sos.Bil. En.Türk Dil.Ed.	1993
30613	Toplumsal Eleştiri Boyutunda Türk Popüler Sineması: Küçük Hanım ve Şoför Nebahat Dizileri	Mediha Sağlık	Doktora	Anadolu Üniv.	Sos.Bil.Ens.	1993
30603	Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile	Emine Demiray	Doktora	Anadolu Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1993
27327	Türk Edebiyatından Sinemaya Uyarlanan En Büyük Eser	Şadan Karaağaçlı	Yüksek Lisans	İstanbul Univ.	Sos.Bil.Ens.Gazeticilik	1993
26452	Türk Sinemasında İçerik ve Dışavurum Sorunları	Yüksel Zebil	Yüksek Lisans	Marmara Univ.	Sos.Bil. Ens. İletişim	1993
37226	Türk Sinemasında Erkek Söylemi	Canan Uluyağcı (Cankılıç)	Doktora	Ankara Üniv.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1993
26220	Son Dönem Türk Sinemasının Dışa Açılması ve Tanıtımı	Çiğdem Özkan	Yüksek Lisans	Marmara Üniv.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1993
41013	Değişen İstanbul-Bir Kesit Bebek [Film (VHS video kaset)]	Nigar Çapan	Yüksek Lisans	Marmara Üniv.	Sos.Bil.Ens.Güzel Sanatlar	1993

Tez No	Tez Adı	Yazar	Tez Türü	Üniversite	Bölüm	Yılı
25709	1980'li Yıllarda Türk Sinemasında Kadın ve Toplumsal Dayanakları	Feyzan Nizam	Yüksek Lisans	İstanbul Univ.	Sos.Bil. Ens. İletişim	1993
20579	Metin Erksan ve Sineması	Şadan Çağlar	Yüksek Lisans	Marmara Univ.	Sos.Bil. Ens. İletişim	1992
17080	Sinema-toplum İlişkileri Açısından Türk Sineması	Faruk Kalkan	Doktora	Dokuz Eylül Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1991
17066	Türk Sinemasında Gençlik	Nejat Ulusay	Yüksek Lisans	Ankara Univ.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1991
15389	François Truffaut ve Atıl Yılmaz Sinemasında Kadın olgusuna Yaklaşım	A.Güzin Özcet	Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1991
14913	80 Sonrasında Türk Sinemasının Toplumsal Olaylara Yaklaşımı	Şükran Esen	Doktora	Marmara Univ.	Sos.Bil.Ens. İletişim	1990
13854	Sociological and Semiological / Psychoanalytical Approaches in Feminist Film Theory: "Woman's films" in Türkish cinema During 1980s	Asuman Suner Nalçaoğlu	Yüksek Lisans	ODTÜ	Sosyoloji	1990
13733	Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında Ses	Şenol Er	Yüksek Lisans	Mimar Sinan Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1990
13731	Türk Sinemasında Teknik Alt Yapı Sorunu	Dilek Er (Şarman)	Yüksek Lisans	Mimar Sinan Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1990
13729	Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış ve Ertuğrul Muhsin	Alev İdrisoğlu (Demirbilek)	Yüksek Lisans	Mimar Sinan Un.	Sos.Bil.Ens.Sinema-TV	1990
11957	Türk Sinemasında Yönetmenin Kimliği, Rolü ve Yaratıcılık Sorunları	Engin Başcı	Yüksek Lisans	Ankara Univ.	Sos.Bil.Ens. İletişim	1990
11602	Uluslararası Film Festivalleri Kapsamında Türk Sineması	Bayezid Yıldırım	Yüksek Lisans	İstanbul Univ.	Sos.Bil.Ens.	1990
10175	Türk Film Eleştirisinde Yaklaşım biçimleri	Simber Rana Atay	Doktora	Dokuz Eylül Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1990
10160	Türk güldürü Sinemasında Evlilik ve cinsellik	Zühal Çetin	Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1990
9338	Selvi Boylum Al Yazmalım'ın Roman, Senaryo, Film Olarak Mukayesesi	Mustafa Çetin	Yüksek Lisans	İstanbul Univ.	Sos.Bil.Ens.	1990
10152	Türk Sinemasında Kadın	Fetay Soykan	Doktora	Dokuz Eylül Un.	Sos.Bil.Ens. İletişim	1990
11860	Çağdaş Anlatı ve Kalıplaşmış Anlatı Gösterge Bilimsel Bir Yaklaşım: Hayallerim Aşkım ve Sen	Mehmet Gün	Yüksek Lisans	Gazi Univ.	Sos.Bil.Ens. İletişim	1990
6935	Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması	Simten Gündeş	Doktora	İstanbul Univ.	Sos.Bil.Ens.	1989
7256	Ömer Kavur Sinemasında Gerçeklik	Berna Demir	Yüksek Lisans	Ege Univ.	Sos.Bil.Ens. İletişim	1989
	Yeni Türk Sineması	Perivash Gocahmadi	Yüksek Lisans	İstanbul Üniv.	Sos.Bil.Ens. İletişim	1989
7617	Türk Sinemasında Güldürü (1980-1986 Yılları)	Günseli Pişkin	Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Un.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1989
6371	Filmde Kişi Zaman ve Mekan (Anayurt Oteli Filmi Uzerine Bir Inceleme)	Halim Esen	Yüksek Lisans	Anadolu Univ.	Sos.Bil.Ens.	1988
6405	Belgesel Sinemanın Temel Ozellikleri ve Tarih Felselesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik	Nazmi Ulutak	Doktora	Anadolu Üniv.	Sos.Bil.Ens.	1988
6380	Türk Sinemasında Oyunculuk	Canan Cankılıç	Yüksek Lisans	Anadolu Üniv.	Sos.Bil.Ens.	1988
2357	Türk Sinemasında Arabesk (arabesk şarkılı filmlerin incelenmesi)	Nesrin Tan	Yüksek Lisans	Anadolu Üniv.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1987
2276	Türk Sinemasında Konu	Raşit Demirtaş	Yüksek Lisans	Anadolu Üniv.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1987
2346	Atıf Yılmaz'ın Mine, Bir Yudum Sevgi ve Dul-Bir Kadın Filmlerinde Kadın Olgusu	Emine Demiray	Yüksek Lisans	Anadolu Üniv.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1987
6396	Türk Sinemasında Türk Edebiyatından Yararlanma	Arslan Küçükyıldız	Yüksek Lisans	Anadolu Üniv.	Sos.Bil.Ens.	1987
1127	Türk Sinemasında Milli Mücadele	Muzaffer Kılıç	Yüksek Lisans	Ankara Üniv.	Türk İnkılap Tarihi Ens.	1987
2395	Türk Sinemasında Dini filmler	Özden Candemir	Yüksek Lisans	Anadolu Üniv.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1986
	Türk Sineması'nda İç Göç ve Kültür Sorunları	Bilal Kırbaş	Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Ün.	Sos.Bil.Ens. Sinema-TV	1986

EK: 2 TÜRK SİNEMASI KAYNAK TARAMASI

KİTAP

Yazar Adı	Eser Adı	Yayınevi/Yeri	Yılı
ABİSEL, Nilgün	*Türk Sineması Üzerine Yazılar*	İmge Yayınları, Ankara	1994
ADALI, Bilgin	*Belgesel Sinema:Belgesel Sinemanın Doğuşu İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması*	Hil Yayınları, İstanbul	1986
AĞAKAY, Erol		Mimeray Yayınları	1986
AKÇURA, Gökhan	*Bir Cumhuriyet Sanatçısı Bedia Muvahhit*	Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İst.	1993
.....	*M. Ertuğrul, Doğumunun 100. Yılına Armağan*	Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İst.	1994
ANDAÇ, Feridun	*Türkan Şoray ile Yüzyüze-Gözlerinden Bellidir*	Can Yayınları, İstanbul	2000
ANONİM	*Türk Sinemasında Sansür*	Kitle Yayınları, Ankara	2000
.....	*Adı Vasfiye*	Mimeray Yayınları	1985
.....	*Filmlerimiz*	Yerli Filmler Yapanlar Cemiyeti, İstanbul	1946
ARKIN, Cüneyt	*Adını Unutan Adam*	Kabalcı Yay., İstanbul	2001
AVCI, Berrin	*Belgesel Sinemacı Yönüyle Sabahattin Eyüboğlu*	Anadolu Üniversitesi Yayınları	1999
AY, Taner Haz. Suat Bilgi	*Yeşilçam Sokağı Fotoğrafları*	Çalıntı, İstanbul	1999
BARDAKÇI, Ayhan	*Yılmaz Güney Olayı*	Özgün Yayınları, İstanbul	1974
BAŞUTCU, Mehmet	*Cinéma Turc*	Vol de Nuit Editions	1999
BATIBEKİ, Atıf Yılmaz	*Hayallerim, Aşkım ve Ben*	Simavi Yay., İstanbul	1991
.....	*Söylemek Güzeldir*	Afa Yayınları, İstanbul	1995
.....	*Bir Sinemacının Anıları*	Doğan Yayıncılık, İstanbul	2002
BAYRAM, Nazlı	*Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kültürel Temsiller*	Anadolu Üniversitesi Yayınları	2002
BUDAK, Muzaffer	*Sinema Yazıları 1969-1986*	Bayrak Yayımcılık	1986
BÜKER, Seçil (Hazırlayan)	*Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları*	Doruk Yayınları, Ankara	1997
BÜKER, Seçil - ULUYAĞCI, C.	*Yeşilçam'da Bir Sultan*	Afa Yayınları, İstanbul	1993
CANER, Hayri	*Yeşilçam Filmleri (Türkan Şoray'ın Kucağındaki Ölü Martı)*	Vizyon Yayıncılık	1995
ÇETİN, Sinan	*Berlin in Berlin*	Plato Yayınları, İstanbul	1993
DEMİRAY, Emine	*Türk Sineması'nda 1960-1990 Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Türk Ailesi*	Anadolu Üniv. Açıköğretim Fak.Yay.	1999
DEMİREL, Kemal	*Kemal Demirel'in Bütün Senaryoları*	Simurg Kitapçılık, İstanbul	2001
DERMAN, Deniz (Hazırlayan)	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I- II*	Bağlam Yay., İstanbul	2001

DİNÇER, Süleyman Murat (Hazırlayan)	*Türk Sineması Üzerine Düşünceler*	Doruk Yayınları, Ankara	1996
DİRİKLİK, Salih	*Fleşbek: Türk Sinema-TV'sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar*	İstanbul	1995
DORSAY, Atila	*Yılmaz Güney Kitabı*	Varlık Yayınları	1988
.....	*Yüreğimin Orta Yeri Sinema*	Altın Kitaplar, İstanbul	1990
.....	*12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980-1990 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*	İnkılap Yayınevi, İstanbul	1995
.....	*Sümbül Sokağın Tutsak Kadını*	Remzi Kitabevi	1997
DORSAY, Atilla	*Sinemamızın Umut Yılları*	İnkılap Yayınevi, İstanbul	1989
.....	*Yüzyüze (Sinemacılarla Konuşmalar)*	Çağdaş Yayınları	1986
DURBAŞ, Refik (Hazırlayan)	*Balalayka: Kemal Sunal'ın Anısına Saygıyla*	Anadolu Sanat Yay., İstanbul	2001
ERAKALIN, Ülkü	*Yeşilçam'dan Son Yapraklar-Belge ve Anılarla Türk Sinemasının Kırk Yılı*	Arıtan Yayınları	2000
.....	*Film Karelerine Gizlenen Anılar*	Arıtan Yayınları	1999
ERKILIÇ, Gökhan	*Dünden Bugüne Bir Sinema Güncesinden Notlar*	Dünya Kitle İletişim Vakfı Yay., Ankara	1999
ERKSAN, Metin	*Atatürk Filmi*	Hil Yayınları, İstanbul	1989
ESEN, Şükran	*80'ler Türkiye'sinde Sinema*	Beta yayıncılık, İstanbul	2000
EVREN, Afif	*Sinema Artisti Adalet*	Babalık Basımevi, Konya	1936
EVREN, Burçak	*Başlangıcından Günümüze Sinema Dergileri*	Korsan Yayınları, İstanbul	1993
.....	*Değişimin Döneminde Türk Sineması*	Antrakt Sinema Kitapları, Leya Yay.	1998
.....	*Eski İstanbul Sinemaları Düş Şatoları*	Milliyet Yayınları, İstanbul	1998
.....	*Sigmund Weinberg, Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*	Milliyet Yayınları, İstanbul	1995
.....	*Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi*	Film - San	1983
.....	*Türk Sinemasında Cinsellik*	AD Yayıncılık, İstanbul	1995
.....	*Türk Sinemasında Yeni Konumlar*	Broy Yay., İstanbul	1990
.....	*Yeşilçam'la Yüzyüze*	Açı Yay., İstanbul	1995
FERDAĞ, Ferda	*Bu Genç Kız Artist Olmak İstiyor*	Ara Yayınları, İstanbul	1994
FİLMER, Cemil	*Hatıralar Türk Sinemasında 65 Yıl*	Emek Matbaacılık ve İlancılık, İst.	1984
GEVGİLİLİ, Ali	*Çağını Sorgulayan Sinema*	Bağlam Yayıncılık, İstanbul	1989
GÖKMEN, Mustafa	*Eski İstanbul Sinemaları*	İstanbul Kitaplığı	1991
.....	*Türk Sinema Tarihi, Başlangıçtan 1950'ye kadar ve Eski İstanbul Sinemaları*	Denetim Ajans Yayınları	1989
GÖKMEN, Salih	*Bugünkü Türk Sineması*	Fetih Yayınevi	1973
GÖREN, Şerif / ÜNAL, Ümit	*Amerikalı*	Ala Yayınları	1993
GÜÇHAN, Gülseren	*Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*	İmge Yayınları	1992
.....	*Türk Sineması, Görüntü ve İdeoloji*	Anadolu Üniversitesi Yayınları	1999
GÜNDEŞ, Simten - ÇOMAK, N. A.	*Sinema Kaynakçası*	Der Yayınları, İstanbul	1998
GÜNEY, Yılmaz	*Umut*	Güney Filmcilik Yay., Senaryo Dizisi, İstanbul	1975
GÜRDAP, Cem	*Türk Sinemasından Fotoğraflar*		

GÜRSES, Feriha Karasu	*Kemal Sunal: Film Başka Yaşam Başka: Portre*	Sel Yayıncılık. İstanbul	2001
GÜRSES, Melahat	*Artist Olmak İsteyenlere Filmciliğin İç Yüzü*	İstanbul	1965
GÜVEMLİ, Zahir	*Sinema Tarihi (Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması)*	Varlık Yayınları	1960
GUZEL, M. Sehmus	*İnsan Yılmaz Güney*	Kaynak Yayınları	1994
HUSEYNOVA, Abdul Anbiyeviç	*Yılmaz Güney, Yaşamı-Sanatı (Çev. Mazlum Beyhan)*	Gölge Yayınları, İstanbul	1990
KALKAN, Faruk	*Türk Sineması Toplumbilimi*	Ajans Tümer Yay., İzmir	1988
.....	*Sinema Toplumbilimi-Türk Sineması Uzerine Bir Deneme*	Ajans Tümer Yay., İzmir	1993
KALKAN, Faruk - TARANÇ, Ragıp	*1980 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın*	Ajans Tümer Yay., İzmir	1988
KAPLAN, Yusuf	*Türk Sineması: Pathos ve Estetik*	İstanbul	1994
KARA, Mesut	*Yeşilçam'da Unutulmayan Yüzler*	Parantez Yayınevi, İstanbul	1999
KARA, Mesut	*Artizler Kahvesi*	Parantez Yayınevi, İstanbul	1997
KARAMAN, Ahmet	*Yılmaz Güney Efsanesi*	Verso Yayıncılık, Ankara	1991
KAYALI, Kurtuluş	*Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Uzerine Bir Yorum Denemesi*	Ayyıldız Yayınları, Ankara	1994
KIYAFET, Hasan	*Mahpus Yılmaz Güney*	Doruk Yayınları, Ankara	1996
MAKAL, Oğuz	*Sinemada Yedinci Adam Türk Sinemasında İç ve Dış Göç olayı*	Marş Matbaası, İzmir	1987
.....	*Tarih İçinde İzmir Sinemaları 1896-1950*		
.....	*Türk Sinema Tarihi*	Dokuz Eylül Uni. Yay., İzmir	1991
.....	*Türkçe Sinema Yazılan Kaynakçası 1960-1984*	Esda Yayını, Ankara	1986
MALİK, Hilmi A.	*Türkiye'de Sinema ve Tesirleri (1932'de Sinemaların ve Koltuk Sayısının Şehirlere Göre Dökümünü)*	Kitap Yazanlar Kooperatifi Yay., Ankara	1933
MERİÇ, Umit (Hazırlayan)	*Sosyoloji Konuşmaları 1993-1994*	Genç Sosyologlar Derneği, İstanbul	1994
OK, Akın	*Türk Sineması'nda Film Müzikleri*	Arion, İstanbul	1995
ONARAN, Alim Şerif	*Lütfi Ömer Akad*	Afa Yayınları	1990
.....	*Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*	Ege Uni. GSF. Yay., İzmir	1977
.....	*Muhsin Ertuğrul'un Sineması*	Kültür Bakanlığı Yayınları	1981
.....	*Türk Sineması I*	Kitle Yayınları, Ankara	1994
.....	*Türk Sineması II*	Kitle Yayınları, Ankara	1995-1999
ONARAN, O. - ABİSEL, N.	*Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*	Kültür Bakanlığı Yayınları	1994
ONARAN, Oğuz	*Türkçe Sinema Yazılan Kaynakçası 1960-1984*	Esda Yayını, Ankara	1986
ONGÖREN, Mahmut Tali	*Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*	Dayanışma Yayınları	1982
OZDEN, Zafer	*Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Türk Filmi Eleştirisi*	Afa Yayınları, İstanbul	2000
ÖZGENTÜRK, Işıl	*Seni Seviyorum Rosa (Yay.Haz. Murat Özer)*	Anadolu Sanat Yay., İstanbul	1997
ÖZGENTÜRK, Nebil	*Unutulmayanlar*	Çınar, İstanbul	1995
OZGUÇ, Agâh	*Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988*	Kül. ve Tur. Bakanlığı, Sinema Dairesi Baş.	1988
.....	*Yerli Sinemada Seks (Türk Sineması'nda Kadın ve Seks)*	Çınar Matbaası, İstanbul	1965
.....	*Arkadaşım Yılmaz Güney: Bir Dostluğun Öyküsü*	Broy Yayınları	1988

.....	*Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*	Afa Yay, İstanbul	1988
.....	*Neden Yılmaz Güney?*	Göl Yay, İstanbul	1976
.....	*100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*	Bilgi Yayınları, İstanbul	1993
.....	*Türk Sinemasında 10 Kadın*	Broy Yay., İstanbul	1988
.....	*Türk Sinemasına Damgasını Vuran 10 Kadın*	Broy Yay., İstanbul	1988
.....	*Türkan Şoray*	Açıkdeniz Yayınları	2001
.....	*Türk Sinemasında İlkler*	Yılmaz Yayınları, İstanbul	1990
.....	*80.Yılında Türk Sineması*	İstanbul	1994
.....	*Afişlerlerle Türk Sineması*	Mimeray Yayınları	2002
.....	*Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*	Afa Yayınevi, İstanbul	1995
.....	*Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*	Broy Yay., İstanbul, Sinema Dizisi: 2	1988
.....	*Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*	Parantez Yayınları, İstanbul	2000
.....	*Türk Sinemasında İntiharlar ve Cinayetler Dosyası*	Vizyon Yayınlar, İstanbul	1995
.....	*Türk Sinemasında Sansür Dosyası*	Koza, İstanbul	1976
ÖZGÜÇ, Agâh	*Türk Filmleri Sözlüğü*	Ed.: Kadri Yurdatap, Sümbül Basımevi	1987
.....	*Türk Filmleri Sözlüğü*	Ed.: Kadri Yurdatap,Sümbül Basımevi	1988
.....	*Türk Filmleri Sözlüğü 1.cilt 1914-1973*	SESAM Yayınları, İstanbul	1990
.....	*Türk Filmleri Sözlüğü 2.cilt 1974-1990*	SESAM Yayınları, İstanbul	1991
.....	*Türk Filmleri Sözlüğü 3.cilt*	SESAM Yayınları, İstanbul	1997
.....	*Cahide'nin Son Günleri: Peçete Kağıtlarındaki Anılar*	Broy Yay., İstanbul	1989
.....	*Türk Film Yapımcıları Sözlüğü* (Yayına Haz. K.Yurdatap, Ş.Gören, S.Çetin)	Oda Yay., İstanbul	1996
.....	*Türkan Şoray Bir Yıldız Böyle Doğdu*	Göl Yay., İstanbul	1974
ÖZÖN, Nijat	*Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*	Bilgi Yayınevi	1968
.....	*Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları I-II*	Kitle Yayınları, Ankara	1995
.....	*Türk Sinema Tarihi: Dünden Bugüne 1896-1960*	Artist Reklam Ortaklığı Yay., İstanbul	1962
.....	*İlk Türk Sineması Fuat Uzkınay*	TSD Yay., İstanbul	1970
ÖZUYAR, Ali	*Sinemanın Osmanlıca Serüveni*	Öteki Yayınevi, Ankara	1999
PERVEŞ, Gül Ahmedî	*Yeni Türk Sineması / Perivash Golahmadi*		1986
REFİĞ, Halit	*Ulusal Sinema Kavgası*	Hareket Yay., İstanbul	1972
REFİĞ, Halit - TAHİR, Kemal	*Gerçeğin Değişkenliği*	Ufuk Kitapları, İstanbul	2000
SCOGNAMILLO, G. - DEMİRHAN M.	*Fantastik Türk Sineması*	Kabalcı Yay., İstanbul	1999
.....	*Erotik Türk Sineması*	Kabalcı Yay., İstanbul	2002
SCOGNAMILLO, Giovanni	*Türk Sinema Tarihi (1896,1960)*	Metis Yay., İstanbul	1987
.....	*Türk Sinema Tarihi (1960,1986)*	Metis Yay., İstanbul	1987
.....	*Türk Sinema Tarihi (1896-1986) C. I-II*	Metis Yay., İstanbul	1990

.....	*Türk Sinema Tarihi (1896-1997) Genişletilmiş Baskı*	Kabalcı Yay., İstanbul	1998
.....	*Türk Sinemasında Altı Yönetmen*	Türk Film Arşivleri Yay., İstanbul	1973
.....	*Yeşilçam'dan Önce Yeşilçam'dan Sonra*	Antrakt Sinema Kitapları, Leya Yay.	1996
.....	*Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*	İnkılap Yayınevi, İstanbul	1996
.....	*Cadde-i Kebir'de Sinema*	Metis Yay., İstanbul	1991
SEVİNÇLİ, Efdal	*Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul*	Broy Yayınları	1987
SİLAN, Bircan Usallı	*Acı Dolu Yıllar "Küçük Hanımefendi Belgin Doruk-Gerçek Yaşam Öyküsü"*	AD Yayıncılık, İstanbul	1995
SOYKAN, Fetan	*Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*	Altındağ Matbaacılık, İzmir	1993
SÖĞÜT, Mine	*Adalet Cimcoz Bir Yaşamöyküsü Denemesi*	Yapı Kredi Yayınları, İstanbul	2000
SUNAL, Ali Kemal	*TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*	Om Yayınevi, İstanbul	2001
ŞASA, Ayşe	*Yeşilçam Günlüğü*	Dergah Yayınları, İstanbul	1993
ŞEN, Abdurrahman	*Renk Renk Sinema*	Adam Yayıncılık, İstanbul	2001
ŞENER, Erman	*Yeşilçam ve Türk Sineması*	Kamera Yayınları, İstanbul	1970
.....	*Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*	Dizi Yayınları	1970
TEPEDELENLİOĞLU, Nizamettin Nazif	*Bir Millet Uyanıyor (M.Ertuğrul'un aynı adla çektiği filmin öyküsü)*	Kanaat Kütüphanesi, İstanbul	1932
TİKVEŞ, Özkan	*Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*	İstanbul Üniversitesi İktisat Fak. Yayınları	1968
TOSUN, Necip	*Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri*	Nehir Yayınları	1992
TURAN, Nuran	*Kemal Sunal Çocukken*	Önel Yayıncılık, İstanbul	2000
TÜKEL, Zeki	*Bizim Yıldızlar Ansiklopedisi*	İstanbul	1952
TÜRK, İbrahim	*Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*	Kabalcı Yayınevi, İstanbul	2001
TÜRKALİ, Vedat	*Karanlıkta Uyananlar*	Cem Yayınevi, İstanbul	1984
.....	*Otobüs Yolcuları*	Cem Yayınevi, İstanbul	1984
.....	*Umutsuz Şafaklar*	Cem Yayınevi, İstanbul	1984
UÇAKAN, Mesut	*Türk Sinemasında İdeoloji*	Düşünce Yay., İstanbul	1977
WOODHEAD, Christine (Editor)	*Turkish Cinema: An Introduction*	SOAS, Londra	1989
YALÇIN, Altan	*Yılmaz Güney Dosyası*	Yöntem Yayınları, İstanbul	1974
YAŞAR, Fehmi	*Camdan Kalp*	Oyunevi Yayınları, İstanbul	1993
YEŞİL, Hüseyin (Hazırlayan)	*Halkın Sanatçısı, Halkın Savaşçısı Yılmaz Güney*	Dönüşüm, İstanbul	1992
YÖRÜK, Fırat	*Canlandırma Sineması ve Türkiye'deki Durumu*		1980
YILDIZ, Bekir	*Bedrana*	Cem Yayınevi, İstanbul	1984

MAKALE, SÖYLEŞİ, ELEŞTİRİ, HABER

Yazar Adı	Eser Adı	Basıldığı Yayın - Sayı - Yıl	Sayfa No
AÇAR, Mehmet	"Köy Kente Beş Çeker ya da Tatlı Dillim"	*Sinema Dergisi* (16) 1996	89
.....	"Karanlık Sularda" (Kutluğ Ataman ile Film Üzerine Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (1 ;) 1995	54-57
.....	"Akıldan Çok Sezgilerle..." (Ömer Kavur ile 'Akrebin Yolculuğu' Üzerine)	*Sinema Dergisi* (31) 1997	68-71
.....	"Antalya'da Yeni Rüzgârlar"	*Sinema Dergisi* (46) 1998	88-91
.....	"Sadece İyi Bir Malzemeyim: Okan Bayülgen" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (35) 1997	58-62
ADANIR, Oğuz	"Popüler Sinema Arabesk Film ve Bir Çözümleme"	*Gelişim Sinema* (4) 1985	16-22
AKAD, Lütfi	"Türk Sineması Üzerine Bir Konuşma"	*Yeni Düşün* (36) 1987	38-40
AKALIN, Nur	"Sinemamızın İsimsiz Kahramanları: Asistanlar"	*Sanat Olayı* (51) 1986	34-38
AKÇA, İsmet	"Tam 105 Yıldır Sinemadayız!"	*Popüler Tarih* (12) 2000	
AKÇALI, Hüseyin	"Salih Diriklik" (Dokuzuncu Hariciye Koğuşu Filmi Üzerine Söyleşi)	*Türk Edebiyatı* (148) 1986	62-63
.....	"Türk Sineması" (Mehmet Taşdiken ile Söyleşi ve 'Dokuzuncu Hariciye Koğuşu' Filmi Üzerine)	*Türk Edebiyatı* (144) 1985	53.54
.....	"Televizyon, Sinema ve Video Üzerine Bir Konuşma" (Mesut Uçakan ile Söyleşi)	*Türk Edebiyatı* (14) 1985	50-52
AKÇAM, Hüseyin	"Çocuk Sineması"	*Çocuk Edebiyatı Yıllığı*, 1987	582-585
AKDENİZ, Biçe	"Batı'dan Güneşe Yolculuk"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, İst., 2001	123-127
.....	"Harem'deki Kadınların Egemenliği"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	157-161
AKERSON, Tanju	"Yeşilçam'dan Yeni Sinemaya"	*Yeni Sinema* (18) *1968*	08.Eki
.....	"Ulusal Sinemanın Varoluş Savaşı"	*Yeni Sinema* (6) *1967*	10.Kas
AKKAYA, Orhan	"Kardeşim Benim" (İsimli Film Üzerine)	*Gelişim Sinema* (4) 1985	65-66
AKMAN, A. Haşit	"Türk Sineması: Dün'den Yarın'a"	*Yeni Düşün* (36) 1987	33-37
AKSER, Ali Murat	"Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965)"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, İst., 2001	95-109
.....	"Kadın Ulusal Kimlik ve Öteki: Bir Türk'e Gönül Verdim"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	99-111
AKSOY, Fatih	"Filmografi Üzerine Notlar" (Yılmaz Güney Üzerine)	*Yeni Olgu* 4 (10) 1984	5_7
AKTUĞ, Elif	"Halkın Sosyetik Kızı; Belgin Doruk"	*Sinema Dergisi* (8) 1995	24-25
.....	"Aşk Ölümden Soğuktur: Acıların Canan'ı" (Söyleşi)	*Sinema Dergis* (5) 1995	64-68
.....	"Şakayla Karışık Sadri Alışık"	*Sinema Dergisi* (7) 1995	26-27
ALAM, Mithat	"Büyük Adam, Küçük Aşk" (Eleştiri)	*Altyazı* (3) 2001	

ALGAN, Necla	"Antalya Film Festivalinde Türk Filmleri"	*25.Kare* (26) 1999	55-58
ALP, Selim	"Türk Sineması Yükselişini Sürdürüyor"	*Hürriyet Gösteri* 1/2/99	
ALPTEKİN, Ali Berat	"Köroğlu Filmi Üzerine"	*Türk Folkloru* (74) 1985	3-4,9
ALTINAY, Cihan	"Kavur Sineması Üzerine Düşünceler"	*Adam Sanat* (41) 1989	72-79
ALTINSARAY, Cem	"Daha Güçlüyüm Artık" (Ferzan Özpetek ile söyleşi)	*Sinema Dergisi* (55) 1999	48-54
.....	"Esas Kriterim Seyirci" (Kutluğ Ataman ile Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (54) 1999	44-48
.....	"Sanat Sineması Hikaye" (Sinan Çetin ile Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (52) 1999	84-89
ALTINSAY, İbrahim	"Ateş Altında, Faize Hücum ve Kantarın Topu"	*Yeni Olgu*, 3 (6) 1984	56-58
.....	"'Züğürt Ağa' ve 'Kırlangıç Fırtınası'" (İsimli Filmler Üzerine)	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (63) 1986	59-61
.....	"1984/1985 Sezonunda Yerli Sinema"	*Milliyet Sanat Dergisi* (122) 1985	30-31
.....	"1985'te Sinema"	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (62) 1986	41-42
.....	"Adı Vasfiye ve Bekçi" (İsimli Filmler Üzerine)	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (64) 1986	52-53
.....	"Alev Alev" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (112) 1985	39
.....	"Altın Portakal ve Filmler"	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (84) 1987	38-42
.....	"Altın Portakal: Tamam mı? Devam mı?"	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (60) 1985	57-58
.....	"Asiye Nasıl Kurtulur?" (İsimli Film Üzerine)	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (77) 1987	78-80
.....	"Cumartesi Cumartesi" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (116) 1985	47-48
.....	"Gizli Duygular" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (115) 1985	42-43
.....	"Katma Değer Şaban" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (119) 1985	42-43
.....	"Meraklısına Genelev Manzaraları" (14 Numara İsimli Film Üzerine)	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (62) 1986	32-33
.....	"Ortadirek Şaban" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (114) 1985	45
.....	"Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar 1,2"	*Yeni Olgu* 3(9) 1984 / 4(10) 1984	48-50/53-55
.....	"Türk Sineması"	*Hürriyet Gösteri Eki* (74) 1987	19-23
.....	"Türk Sinemasında Ne Aranıyor?"	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (75) 1987	78-80
.....	"Yangın" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (113) 1985	41
ALTUĞ, Taylan	"Türk Sinemasının Estetiği Üzerine Notlar"	*Gelişim Sinema* (9) 1985	37-40
ANKIN, Oktay	"Güven Kıraç, Sağlam Adımlar"	*Sinema Dergisi* (51) 1999	44
ANONİM	"Tük Sineması'nda Tipler Karnavalı"	*Sinema Dergisi* (9) 1995	82-85
.....	"Herkes Işığa Koşar" (Zeki Demirkubuz ile Söyleşi)	*Altyazı* (2) 2001	
.....	"Maruf Gibi Filmlere Alışık Değiliz" (Serdar Akar ile Söyleşi)	*Altyazı* (2) 2001	
.....	"Ömer Lütfi Akad" (Söyleşi)	*Milliyet Sanat Dergisi* (7) 17.11.1972	

.....	"Türk Filmi İçin"	*Hayat* (120) 1929	20
.....	"Yeni Bir Türk Filmi: Güneşe Doğru"	*Yeni Adam* (196) 1937	9
.....	"Atıf Yılmaz'la Söyleşi"	*Varlık* 54 (944) 1986	18
.....	"Video ve Sinema Birbirlerine Düşman Değil" (Türker Inanoğlu ile Söyleşi)	*Video/Sinema* 5.1984	68
.....	"Sansür Belgesi Bizim Bir Malın Sahibi Olduğumuzu Belirten En Gerçekçi Belgedir" (Mehmet Soyarslan ile Söyleşi)	*Video/Sinema* 5.1984	69-70
.....	"Video Sinemayı Olumsuz Etkiliyor" (İsmet Kurtuluş ile Söyleşi)	*Video/Sinema* 5.1984	70-71
ARCA, Nurdan	"Genco Erkal ile Hakkari'de Bir Mevsim" (Film Üzerine Söyleşi)	*Milliyet Sanat Dergisi* (178) 1987	
.....	"Karartma Geceleri" (Yusuf Kurçenli ile Film Üzerine Söyleşi)	*Milliyet Sanat Dergisi* (114) 1990	38-39
.....	"Fehmi Yaşar'la 'Camdan Kalp' Üstüne Söyleşi"	*Milliyet Sanat Dergisi* (250) 1990	22-23
ARMAĞAN, Haldun	"'Bir Yudum Sevgi' ve 'Firar'" (Filmleri Üzerine)	*Bilim ve Sanat* 5(50) 1985	48-49
.....	"Kaşık Düşmanı" (Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışması Birincilik Ödülü)	*Milliyet Sanat Dergisi* (137) 1986	78
.....	"Biz Uçümüz" (İsimli Film Uzerine) Sinema Günleri '86 Altın Lale Yarışması Jüri Ozel Ödülü	*Milliyet Sanat Dergisi* (143) 1986	42-43
ARIN, Suha	"Sinema ve Eğitim"	*Milli Kültür Şurası* (I.Ank., 23-27.10.'82)	37-47
.....	"Kültür Mirasımız ve Sinema-Televizyon"	*Kültür Mirasımızı Koruma Semineri.Bil.Öz.* İst.1984	82-84
ARMES, Roy	"Yılmaz Güney: The limils of individual action"	*Framework* nos: 15-16-17 Summer 1981	09.Kas
ARSLAN, Deniz	"Son Dönem Türk Sineması Üzerine Dağınık Düşünceler"	*Dört Mevsim Dergisi* (Bilkent Üni.Yay.) (11) 9.2000	30-33
ARSLAN, Savaş	"Türk Tapon Filmlerini Oyun Olarak Okuma Denemesi"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, İst., 2001	185-202
.....	"Yeşilçam'ın Şeytanı Hollywood'un The Exorcist'ini Döver"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	41-56
ASLANDERS?, Osman	"Set İşçileri ve Figüranlar Konuşuyor"	*Yedinci Sanat* (13) 1974	15-19
ATAK, Mehmet	"Erksan Sinemasında Aşkın Tutku Olarak Tezahürü"	*Cogito* 10.1995	
ATAKLI, Handan	"Televizyon-Yeşilçam İşbirliğinin Dünkü ve Bugünkü Durumu, Soruşturma"	*Gelişim Sinema* (5) 1985	20-23
..... (Derleyen)	"Toplumsal Gelişme ve Sinemamız" (Sempozyumundan)	*Gelişim Sinema* (8) 1985	43-47
ATAMAN, Kutluğ	"Sinemamıza Elbisesi Dar Geliyor"	*Hürriyet Gösteri* 8.1996	
ATAYMAN, Veysel	"Bir Tartışmanın Düşündürdükleri ve Türk Sineması Üzerine Birkaç Sav"	*Varlık* 51 (922) 1984	10.Ara
.....	"Sinemada Yolun Sonu: Anayurt Oteli"	*Varlık* 54 (963) 1987	17
ATEŞ, Kemal	"Bir Yudum Sevgi" (İsimli Film Uzerine)	*Bilim ve Sanat* (55) 1985	39
AVCI, Zeynep	"Nasıl Oldu da Kımıldadı Sinema Piyasası" (Vecdi Sayar ile Söyleşi)	*Yeni Düşün* (15) 1988	57-59
AY, Taner	"Yeşilçam Sokağı Fotoğrafları" (Filiz Akın, Diclehan Baban, Leyla Sayar)	Çalıntı Yayınları, İstanbul, 1999	68-73
.....	"Yeşilçam Sokağı Fotoğrafları" (Cahide Sonku)	Çalıntı Yayınları, İstanbul, 1999	92-94
AYÇA, Engin	"Türk Sineması Seyirci İlişkileri"	*Kurgu* (11) 1992	117-133
.....	"Yabancılaştıran Sinemamız"	*Yedinci Sanat* (10) 1973	15-17

.....	"Yeni Bir Sinemanın Gelişmesinde Eleştirilerin ve Eleştirmenlerin Yeri"	*Yedinci Sanat* (13) 1974	40-41
AYDIN, Hasan - ÖZTÜRK, Metin (Haz.)	"Kendi İmajını Kendi Yarattı: Zeki Müren"	*Sinema Dergisi* (24) 1996	106-107
.....	"Artiz Olma Sanatı"	*Sinema Dergisi* (28) 1997	94-95
AYDOĞAN, Musa	"'Su da Yanar' ve Türk Sineması" (Ali Özgentürk ile Söyleşi)	*Bilim ve Sanat* (85) 1988	50-53
AYKUL, Murat	"Fevkalade Diyaloglar"	*Sinema Dergisi* (12) 1995	116-117
.....	"Kadir Savun ya da Kapıyı Açan Adam"	*Sinema Dergisi* (13) 1995	34-35
AYVAZ, Sezer	"Kaşık Düşmanı" Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışmasında Mansiyon	*Milliyet Sanat Dergisi* (133) 1986	9
BARAN, Tamer	"Gerçekçi Olmak"	*Sinema Dergisi* (55) 1999	100-101
.....	"Sinema 1996 Türkiye"	*Sinema Dergisi* (26) 1997	64-67
.....	"Eğlenceli Bir Hikaye" (Karışık Pizza Üzerine)	*Sinema Dergisi* (39) 1998	54-59
.....	"İstanbul Kanatlarının Altında"	*Sinema Dergisi* (18) 1996	12
.....	"Usta Beni Öldürsene"	*Sinema Dergisi* (36) 1997	28
BARLAS, Orhan	"Taşyürekliler" (Camdan Kalp İsimli Film Üzerine)	*Adam Sanat* (62) 1991	12_14
BASUTÇU, Mehmet	"Venedik'ten Toronto'ya Türk Sineması"	*Hürriyet Gösteri* (179) 1995	76-79
BAŞARIR, Gülgün	"Bir Yudum Sevgi" Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışması Üçüncülük Ödülü	*Milliyet Sanat Dergisi* (137) 1986	9
BATUR, Metin	"Edebiyat-Sinema İlişkisi" (Hasan Bülent Kahraman ile Söyleşi)	*Sanat Olayı* (34) 1985	68
BEHLİL, Melis	"Bir Türk 'Camp' Klasiği: Bu İkiliye Dikkat"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, İst., 2001	203-210
.....	"İntikam Meleği: Danimarka Prensi Hamlet'ten Zengin Kızı Hamlet'e"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	57-65
BESSENO, Christian	"Sinema Delisi Bir Hümanist: Yusuf Selim" (Çev.Kemal Kaldı)	*Gelişim Sinema* (4) 1985	27-31
BEŞE, Beyza	"En Yeni Yerliler"	*Sinema Dergisi* (23) 1996	10.Kas
BİRİNCİ, Berk	"Türk Sinemasında Gençliğe İlişkin Şablonlar"	*Gelişim Sinema* (6) 1985	11-13
.....	"Canım Kardeşim" (Nesli Çölgeçen ile Film Üzerine Söyleşi)	*Gelişim Sinema* (3) 1984	38-39
BİRYILDIZ, Esra	"1950'den Günümüze Türk Basınında Film Eleştirisi"	*Milliyet Sanat Dergisi* (120) 1985	6-7
BORAZAN, Zeki Yusuf	"'Arkadaş' Üstüne Halk Soruşturması"	*Yedinci Sanat* (21) 1975	26-29
BOZDEMİR, Banu	"Sinema Örgütleri Türk Sineması Orgütlüymüş Meğer!"	*Milliyet Sanat Dergisi* 7.2000	
BUDAK, Muzaffer	"İnsanlık Suçu" (İsimli Film Üzerine)	*Ankara Sanat* 19 (218) 1984	25-28
.....	"Uç Arkadaş " (İsimli Film Uzerine)	*Ankara Sanat* 19 (218) 1984	24
BUĞDAYCI, Sibel	"Bir Kadının Anatomisi" (İsimli Film Uzerine)	*Sinema Dergisi* (9) 1995	66-68
.....	"Türk Sinemasında Tipler Karnavalı"	*Sinema Dergisi* (9) 1995	82-85
.....	"Bay E'nin Serüveni Devam Ediyor..." (Sinan Çetin ile Film Üzerine)	*Sinema Dergisi* (5) 1995	70-73
.....	"Sinema 1994 Türkiye: Kriz Günlerinden"	*Sinema Dergisi* (5) 1995	102-103
.....	"Bir Kadının Anatomisi"	*Sinema Dergisi* (9) 1995	66-68

BULUT, Süleyman	"Adı Vasfiye'de Teknik Bir Sorun"	*Adam Sanat* (6) 1986	73-74
BÜKER, Seçil	"'Gecenin Öteki Yüzü'nün Gizemi Nasıl Yok Oldu" (Film Öyküsü Üzerine)	*Çağdaş Türk Dili* (1) 1988	45-47
.....	"İstanbul İle Ozdeşleşen Teyze Öldükten Sonra da Etkisini Sürdürüyor: Hamam"	*25.Kare* 01.1997	06.Eyl
CANER, HAYRİ	"Türk Sineması Yönetmenleri: Halit Refiğ"	*AS Akademik Sinema* (3) 1969	75-82
.....	"Türk Sineması Yönetmenleri: Halit Refiğ"	*AS Akademik Sinema* (4) 1969	60-65
CANPOLAT, Fikret	"Elazığ'da Halk Soruşturması" (Türk Sineması Üzerine)	*Yedinci Sanat* (22) 1975	52-56
CİNDOĞLU, Dilek	"Modern Türk Sineması'nda Kadın"	*İst.Üni.Kadın Sorunları Araş.Mer.Der.* (2) 1994	
CİVA, Cengiz - AKOĞLU, Merih	"Şahin Kaygun ile Fotoğraf ve Sinema Üstüne" (Söyleşi)	*Hürriyet Gösteri* (74) 1987	70-71
COŞ, Nezih	"Kurbağalar' ve 'Amansız Yol' (İsimli Film Üzerine)	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (63) 1986	62-63
.....	"Cumartesi Cumartesi" (Tunç Okan'la Film Üzerine Söyleşi)	*Hürriyet Gösteri* (51) 1985	45-47
.....	"Üçleme Yapma Zorlaması - Düğün"	*Yedinci Sanat* (12) 1974	
.....	"Türk Sineması'nda İşçi"	*Yedinci Sanat* (13) 1974	3-14
COŞ, Nezih - AYÇA, Engin	"Yılmaz Güney 'Arkadaş'ı Anlatıyor"	*Yedinci Sanat* (18) 1974	3-7
CULLINGWORTH, Michael	"On a first viewing of Turkish cinema" (Christine Woodhead, der.)	*Turkish Cinema: An Introduction* 1989	11-18
ÇAĞDAŞ, Haluk	"Talat Gözbak: Tiyatro ve Sinema Dünyamızın Unutulan Bir Emekçisi"	*Tarih ve Toplum* 1.2001	
ÇAKIROĞLU, Alper	"Bağımsız Sinemacılık Ekolünün Türkiye'de Yansımaları"	*Dört Mevsim Dergisi* (Bilkent Üni.Yay.) (11) 9.2000	46-48
ÇAKIROĞLU, Nurcan	"Zorba" (Fikret Hakan ile Film Üzerine Söyleşi)	*Sanat Olayı* (30) 1984	75-77
.....	"Sesini Duyduklarımız" (Dublaj Sanatı Üzerine Bir Konuşma)	*Sanat Olayı* (36) 1985	63-67
ÇAKMAKLI, Yücel	"Küçük Ağanın Yönetmeni Yücel Çakmaklı'nın Milli Sinema Hakkındaki Görüşleri"	*Türk Edebiyatı* (127) 1984	17
ÇAPAN, Cevat	"Tükenmek Bilmeyen Bir Gençlik" (Muhsin Ertuğrul Üzerine)	*Aydan Aya* (1) 1984	65
ÇAPAN, Sungu	"Küçük Ağa Üzerine Bir Tartışma"	*Varlık* 51 (922) 1984	30-33
.....	"Bir Yudum Sevgi" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (107) 1984	44
.....	"Aç Kasayı Al Parayı" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (112) 1985	39
.....	"Ateş Altında" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (93) 1984	41
.....	"Başarılı Türk Filmleri Patlaması"	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (87) 1988	94-96
.....	"Beyoğlu'nun Arka Yakası" (İsimli Film Üzerine)	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (78) 1987	40
.....	"Bez Bebek" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (185) 1988	43
.....	"Can Bedeli" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (92) 1984	43
ÇAPAN, Sungu	"Dağınık Yatak" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (115) 1985	41-42
.....	"Derman" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (83) 1983	40
.....	"Fahriye Abla" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (111) 1985	45
.....	"Faize Hücum" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (93) 1984	40
.....	"Fedai" (İsimli Film Üzerine)	*Gelişim Sinema* (2) 1984	64-65
.....	"Geçen Yaz Beş Gün" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (97) 1984	42-43
.....	"İhtiras" (İsimli Film Üzerine)	*Gelişim Sinema* (8) 1985	63-64

.....	"Kansız" (İsimli Film Üzerine)	*Gelişim Sinema* (8) 1985	
.....	"Kayıp" (İsimli Film Üzerine)	*Gelişim Sinema* (8) 1985	58-60
.....	"Körebe" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (116) 1985	46-47
.....	"Mağlup Edilemeyen" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (113) 1985	39
.....	"Manken" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (110) 1984	40-41
.....	"Meçhul Savaşçı" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (113) 1985	39-40
.....	"Pehlivan" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (114) 1985	43-44
.....	"Yeniden Salonlara Dönülüyor"	*Hürriyet Gösteri* (86) Ekim 1988	30-31
.....	"Yer Demir Gök Bakır" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (185) 1988	42-43
.....	"Otobüs ya da Sinemaya Başından Başlamak" (Tunç Okan ile Film Üzerine Söyleşi)	*Gelişim Sinema* (3) 1984	20-23
ÇEKİRGE, Pınar	"Geçmişten Gelen Mimozalar ya da Geçmiş Bahar Mimozaları: Filiz Akın"	*www.dergi.org/Arşiv/dergi@net_ocaksubat_2003.htm*	
ÇETİN, Berna	"Tabutta 18 Rövaşata"	*Sinema Dergisi* (37) 1998	12
.....	"Kendi Doğama Uygun Minimal Bir Yapım" (Nuri Bilge Ceylan ile Kasaba Üzerine)	*Sinema Dergisi* (37) 1998	56-57
.....	"Türk Sineması'nda Gelecek Program"	*Sinema Dergisi* (44) 1998	84-89
.....	"Bennu Yıldırımlar" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (44) 1998	114
.....	"Bir Dönem Üç Kurban" (Reis Çelik ile 'Hoşçakal Yarın' Üzerine)	*Sinema Dergisi* (45) 1998	52-56
.....	"Altın Portakal 35 Yaşında"	*Sinema Dergisi* (45) 1998	86-88
.....	"Kutluğ Ataman" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (45) 1998	114
.....	"Bennu Yıldırımlar: Kusturica'ya Mesajı Var" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (58) 1999	32
.....	"Laleli'de Bir Spagetti Western" (Laleli'de Bir Azize Filmi Üzerine)	*Sinema Dergisi* (51) 1999	60-63
.....	"Uğur Polat" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (51) 1999	114
.....	"Salkım Hanımın Taneleri"	*Sinema Dergisi* (50) 1999	82-85
ÇETİNKAYA, Yavuzer	"1988 Sinema Günleri Günlüğü Yaşanası"	*Varlık* 55 (967) 1988	24-25
.....	"Adı Vasfiye" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (139) 1986	44
.....	"Bekçi" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (140) 1986	42-43
.....	"Çıplak Vatandaş" (İsimli Film Üzerine) 5	*Milliyet Sanat Dergisi* (132) 1985	42-43
.....	"Bir Kadın" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (138) 1986	42-43
.....	"Dünya Şenliklerinden İstanbul Sinema Günlerine"	*Milliyet Sanat Dergisi* (188) 1988	24-25
.....	"Gırgır Hafiye" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (131) 1985	43
.....	"Kupa Kızı" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (141) 1986	41-42
.....	"Kuyucaklı Yusuf" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (140) 1986	43
.....	"On Dört Numara" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (134) 1985	45
ÇETİNKAYA, Yavuzer	"Sanatsever Bir Delinin Hatıra Defteri"	*Adam Sanat* (27) 1988	71-74
.....	"Sinema Günlerinden Tartışma Gündemine"	*Adam Sanat* (18) 1987	56-58

.....	"Şaban Pabucu Yarım" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (132) 1985	43-44
.....	"Züğürt Ağa" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (137) 1986	44
ÇEVİKER, Turgut	"Genelev Kadınlarıyla Sinema Soruşturması"	*Yedinci Sanat* (18) 1974	35-41
ÇİÇEKOĞLU, Feride	"Sinemamıza 16.yy.'dan 'Kırmızı' nın Gözünden Bakarsak"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	11-20
ÇÖL, Seda	"Yaşamdan Bir Kesit: Herşey Çok Güzel Olacak"	*Dört Mevsim Dergisi* (Bilkent Üni.Yay.) (11) 9. 2000	
DALAY, Esin	"Sinema Günlerine Çeyrek Kala" (Vecdi Sayar ile Söyleşi)	*Hürriyet Gösteri* (87) 1988	89-93
DEMİRAY, Emine	"Muhsin Bey Filminin Propp'un İşlevleri Açısından İncelenmesi"	*AÜ AÖF İletişim Bili. Dergisi* (7) 1990	263-276
DERMAN, Deniz	"Mother-daughter relationship in the family melodrama: Teyzem"	*Gender and Media* Ankara 1996	100-115
....	"Türkiye'de Sinema Televizyon Eğitimi Üzerine Düşünceler"	*Yeni Türkiye* (2/12) 11.12.1996	
.....	"Ebediyete Kadar"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, İst., 2001	55-66
.....	"Halit Refiğ Sinemasında Matematik: Yasak Aşk Üçgenleri"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	21-38
DOĞAN, Zafer	"Uygulamalı Film Eğitiminin Geliştirilmesi İçin Türk Sinemasında Eksikliği Duyulan Konular"	*Milli Kültür Şurası* (I.Ank., 23-27 / 10.1982)	71-73
DOĞRUSÖZ, Hakan	"Türk Sineması Üzerine Bir Deneme"	*Dört Mevsim Dergisi* (Bilkent Üni.Yay.) (11) 9. 2000	37-39
DORSAY, Atilla	"1983 Yılında Sinemamıza Genel Bir Bakış"	*Varlık Yıllığı* 25 (96) 1984	96-108
.....	"1984 Yılında Sinemamız"	*Varlık Yıllığı* (26) 1985	59-72
.....	"Başlangıçtan Bugüne Türk Sinemasında Şiddet"	*Milliyet Sanat Dergisi* (185) 1988	13-15
.....	"Ömer Kavur Sinemasına Genel Bir Bakış"	*Milliyet Sanat Dergisi* (181) 1987	24-27
.....	"Sinemada Yaprak Dökümü"	*Hürriyet Gösteri* (60) 1985	59-61
.....	"Sinemamızda Yeni Cinsellik ve Özgür Kadın Tipi"	*Hürriyet Gösteri* (49) 1984	56-58
.....	"Sinemamızı Ciddi Bir Tehlike Bekliyor"	*Hürriyet Gösteri* (53) 1985	43-45
.....	"Süreyya Duru ve Belki Hiç Göremeyeceğimiz Sinema Filmleri"	*Milliyet Sanat Dergisi* (187) 1988	22-23
.....	"Neden Türkan Şoray"	*Sinema Dergisi* (24) 11.96	36-37
.....	"Türk Sineması 1975'lerde Bitti mi?"	*Sinema Dergisi* (25) 1996	32-33
.....	"Kayıp Bir Dosta Dair İlk Yazı" (Onat Kutlar Üzerine)	*Sinema Dergisi* (27) 1997	19-20
.....	"Bir Sinema Eleştirisi Etiğine Doğru Gidilebilir mi?"	*Sinema Dergisi* (26) 1997	24-25
.....	"İmparatorla Çelebinin Ölümü" (Osman Seden ve Kurosawa üzerine)	*Sinema Dergisi* (45) 1998	30-31
.....	"Antalya'nın Dünü ve Geleceği"	*Sinema Dergisi* (46) 1998	34-35
.....	"Türk Sineması Üzerine Bir Konuşma" (Atıf Yılmaz ile Söyleşi)	*Yeni Düşün* (36) 1987	41-43
.....	"Atıf Yılmaz ve Sinema Ödülleri" (Söyleşi)	*Hürriyet Gösteri* (55) 1985	43-44
DORSAY, Atilla - COŞ, Nezih - AYÇA, Engin	"Senaryo Yazarı Bülent Oran ile Bir Konuşma"	*Yedinci Sanat* (3) 1973	15-26
DÖNMEZ, Umut Barış	"Bir Deli Adam... Semir Aslanyürek"	*Altyazı* (2) 2001	
.....	"İyi Sinema Seyircisi Yetiştiremedik" (Hülya Koçyiğit ile Söyleşi)	*Altyazı* (2) 2001	

.....	"Marut" (Eleştiri)	*Altyazı* (3) 2001	
DURU, Süreyya	"Sinemanın Ekonomik Sorunları"	*Milli Kültür Şurası* (I.Ank., 23-27.10.'82)	466-467
ERÇETİN, Gül	"Yaşanılan Anı Anlatan Oluşlar"	*Cumhuriyet Gazetesi* 25.2.1997	
ERDEM, Tuna	"Geçmiş Zamanların Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	165-179
ERDİL, Murat	"Dul Bir Kadın" Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışması İkincilik Ödülü	*Milliyet Sanat Dergisi* (137) 1986	8-9
ERDİNE, Senem	"Yasemin Alkaya: Güçlü ve Pozitif"	*Sinema Dergisi* (24) 1996	44-45
.....	"Tutkunun Peşinde" (Mektup Filmi Uzerine)	*Sinema Dergisi* (34) 1997	62-65
.....	"Çıkışsızlık, Kader ve Aşk" (Masumiyet Filmi Uzerine)	*Sinema Dergisi* (34) 1997	74-77
ERDİNE, Senem	"İslanbul Kanatlarının Altında"	*Sinema Dergisi* (11) 1995	68-72
.....	"Ferzan Ozpetek" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (38) 1998	7
.....	"Zeki Demirkubuz" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (31) 1997	7
.....	"Zuhal Olcay" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (27) 1997	7
.....	"Fehmi Yaşar" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (43) 1998	10
.....	"Selçuk Yöntem" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (45) 1998	36
.....	"Manik Depresif" (Kaçıklık Diploması Uzerine)	*Sinema Dergisi* (45) 1998	68-70
.....	"Başrolde Para Var" (Reha Erdem ile 'Kaç Para Kaç' Uzerine)	*Sinema Dergisi* (58) 1999	44-49
.....	"Başak Köklükaya" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (58) 1999	114
.....	"Ahmet Uğurlu" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (39) 1998	7
.....	"Taze Fasulyenin Nimetleri" (Fasulye Filmi Uzerine)	*Sinema Dergisi* (63) 2000	80-85
.....	"Görsel Tarih Peşinde" (Cumhuriyet Filmi Uzerine)	*Sinema Dergisi* (46) 1998	72-75
.....	"Güven Kıraç" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (36) 1997	7
.....	"Benim Güzel Medyatik Mahallem" (Duruşma Filmi Uzerine)	*Sinema Dergisi* (59) 2000	55-59
.....	"Sağ Görüşlü İnsanlar İşkenceye Sahip Çıkmalı" (İsmail Güneş ile 'Gülün Bittiği Yer' Üzerine)	*Sinema Dergisi* (51) 1999	70-71
.....	"Kocaman Bir Labirent"	*Sinema Dergisi* (56) 1999	58-63
.....	"Hale Soygazi" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (35) 1997	7
.....	"Asıl Sorun Altyapı" (Haluk Bilginer ile Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (35) 1997	64-66
.....	"Çetin'in Liberal Propagandası"	*Sinema Dergisi* (50) 1999	46-51
.....	"Sevgi Masalı: Güle Güle"	*Sinema Dergisi* (60) 2000	72-75
ERDOĞAN, Nezih	"Dağınık Yatak" Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışmasında Mansiyon	*Milliyet Sanat Dergisi* (138) 1986	36-37
.....	"Das Neue Türkische Kino" Gebrochene Blick nach Westen: Positionen und Perspektiven Türkischen Kultur	Zafer Şenocak (der.) *Berlin, Babel Verlag*, 1994	293-302
.....	"Narratives of resistance: National identity ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965-1975"	*Screen* (39: 3) 1998	259-271
.....	"The Articulation of Body and Space in The Turkish Cinema"	*Time and Value Conference, Lancaster* (67) 1997	178-198

.....	"Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı"	*Toplum ve Bilim* 1995	178-196
.....	"Mute Bodies, Disembodies Voices: Notes on Sound in Turkish Popular Cinema"	*Screen*, (43: 3) 2002	233-249
.....	"Yeşilçam'ın Hayaletleri"	*İletişim* (10) 2001	251-256
.....	"Yeşilçam'da Beden ve Mekanın Eklemlenmesi Üzerine Notlar"	*Doğu- Batı* (2) 1998	155-162
.....	"Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Uzerine Notlar"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	219-230
GÖKTÜRK, Deniz	"Turkish Cinema" Oliver Leaman (der.) Routledge	*Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, 2001	533-573
ERGİN, Yeşim	"Türkan Şoray: 'Sıra Oscar'da"	*Sinema Dergisi* (2) 1994	78-81
ERGÜL, Fatma Okumuş	"Cinselliğin Farklı Yönlerinin 90'lı Yılların Türk Sinemasındaki Yansımaları Uzerine Bir Giriş Denemesi: Düş Gezginleri, Dönersen Islık Çal ve Gemide	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	147-156
ERGUZEL, Mehdi	"Milli Sinema Arayışları" (Yücel Çakmaklı İle Söyleşi)	*Türk Edebiyatı* (141) 1985	46-49
ERİŞ, Atay	"Anayurt Oteli'nin Ardından"	*Adam Sanat* (26) 1988	59-61
ERKSAN, Metin	"'Herşeye Rağmen' Filmi için Metin Erksan'ın Düşünceleri"	*Ve Sinema* (7) 1989	87-88
.....	"Türk Sinemasının Kurucusuydu (Sedat Simavi)"	*Hürriyet Gösteri Dergisi*, 4(37) 1983	11_12
ERYILMAZ, Tuğrul	"Antalya Festivali'nin Ardından Değişen Kadın İmajı"	*Gelişim Sinema* (2) 1984	26-27
.....	"Körebe" (İsimli Film Uzerine)	*Gelişim Sinema* (8) 1985	60
ESEN, A. Muzaffer	"L. Akad'ın Tuttuğu Kuş"	*Pazar postası* (9) 1957	
EVREN, Burçak	"Arabesk Olayı ve Sinema"	*Gelişim Sinema* (4) 1985	9_15
.....	"Bir Yudum Sevgi" (İsimli Film Uzerine)	*Gelişim Sinema* (2) 1984	60-61
.....	"Firar" (İsimli Film Uzerine)	*Gelişim Sinema* (4) 1985	58
.....	"Gizli Duygular" (İsimli Film Uzerine)	*Gelişim Sinema* (6) 1985	63-64
.....	"Güneş Doğarken" (İsimli Film Uzerine)	*Gelişim Sinema* (3) 1984	59
.....	"İlk Türk Filmine İlişkin Görüşler ve Belgeler"	*Gelişim Sinema* (3) 1984	18-19
.....	"Namuslu" (İsimli Film Uzerine)	*Gelişim Sinema* (4) 1985	60-61
.....	"Pehlivan" (İsimli Film Uzerine)	*Gelişim Sinema* (6) 1985	62-63
.....	"Tutku" (İsimli Film Uzerine)	*Gelişim Sinema* (5) 1985	63
.....	"Türk Filmleri"	*Hürriyet Gösteri* (53) 1985	81-82
.....	"Türk Sineması 70 Yaşında mı? İlk Türk Filmi Uzerine Kuşkular"	*Gelişim Sinema* (2) 1984	6_8
.....	"Yeni Mevsimin Türk Filmleri"	*Hürriyet Gösteri* (47) 1984	85-87
.....	"Yılmaz Güney'in Sineması"	*Gelişim Sinema* (2) 1984	54-55
.....	"Ustasız Bir Usta: Lütfi Akad"	*Altyazı* (4) 2002	
.....	"Cumhuriyet Döneminde Türk Sineması"	*Liderler* 10.1998	
EYÜBOĞLU, Selim	"Memleket Metaforu Olarak Kadın"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, İst., 2001	37-45
.....	"Düşük Yapan Parodi Kahpe Bizans"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	81-88

FİDANER, Alper	"Sinema Kadına Bakıyor" (Kadını Konu Alan Türk Filmleri Üzerine)	*Yarın* (46) 1985	10_11
FİDANER, Gülay - Caner Fidaner	"Gece Yolculuğu" (İsimli Film Uzerine)	*Bilim ve Sanat Özel Sayı* (86) 1988	56-57
.....	"Anayurt ve Oteli"	*Bilim ve Sanat* (83) 1987	50
GEVGİLİLİ, Ali	"Kızılırmak-Karakoyun"	*Yeni Dergi* (47) 1968	
.....	"Akad'ın Catastrophe'u, Hududların Kanunu"	*Yeni Sinema* 12.1960	
GÖKÇE, Övgü	"İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı: Üç Tekerlekli Bisiklet ve Masumiyet"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	69-77
GÖRAL, Burak	"Türk Sinması'nda En Seçme Saçma Film İsimleri"	*Sinema Dergisi* (12) 1995	34-35
.....	"Filmografilerde Yeşilçam-Ayhan Işık"	*Sinema Dergisi* (12) 1995	90-92
.....	"Bir Küçük Hanımefendi: Belgin Doruk"	*Sinema Dergisi* (13) 1995	88-90
.....	"Duygusal, Sevimli ve Hayalperest Berduş, Sadri Alışık"	*Sinema Dergisi* (14) 1995	74-75
.....	"Cüneyt Arkın; Yeşilçam'ın Son Muhteşem Kahramanı"	*Sinema Dergisi* (10) 1995	72-74
.....	"Türk ve Dünya Sinemasında Oyuncu Olmayan Oyuncular"	*Sinema Dergisi* (8) 1995	88-90
.....	"Alaturka Uyarlamalar, Kullanılmış Hikaye Avcıları"	*Sinema Dergisi* (6) 1995	68-70
.....	"Klişe Filmlerin Yakışıklı Prensi: Ediz Hun"	*Sinema Dergisi* (19) 1999	84-86
.....	"Şark Usulü Haşin Dedektifler: Türk Polisi Yakalar"	*Sinema Dergisi* (5) 1995	78-81
.....	"Filiz Akın: Geçmiş Zaman Çiçeği"	*Sinema Dergisi* (11) 1995	86-88
.....	"Fatma Girik"	*Sinema Dergisi* (17) 1996	72-74
.....	"Hülya Koçyiğit"	*Sinema Dergisi* (21) 1996	78-80
.....	"Kader Bağlayınca" (Tarık Akan ve Kadir İnanır Uzerine)	*Sinema Dergisi* (7) 1995	78-80
GÜÇHAN, Gülseren	"C. Metz'in 'Göstergebilimsel Psikanalitik' Yaklaşımı İle Bir Film Çözümleme Denemesi 'Bez Bebek'"	*Kurgu* Anadolu Üni.İle.Bil.Fak.Yay.,(4) 1992	101-108
.....	"Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler"	*Yeni Türkiye* (2) 1996	
GÜÇHAN, Naci	"Türk Sineması ve Dünya Sineması"	*Kurgu* (7) 1990	127-131
GÜLER, Seda (Derleyen)	"Türk Sinemasının Son On Yılı" (Sempozyumundan)	*Gelişim Sinema* (8) 1985	37-42
GÜLERYÜZ, Behçet	"Gemide Bir Azize"	*Dört Mevsim Dergisi* (Bilkent Uni.Yay.)(11) 9.2000	
GUNER, Ahmet	"Küçük Ağa'nın Hatırlattıkları"	*Türk Edebiyatı* (27) 1984	16-17
GÜRMEN,Pınar Tınaz	"Osman Fahir Seden"	*Sinema Dergisi* 7.2002	29
GUZEL, A.Cem	"Üçüncü Sinema, 60'lı Yıllar ve Sinemamız"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	193-200
....., ÇELİKCAN,P.	"Sinematografik Türler Açısından Türk Sineması"	*İletişi* (3) 93	225-237
HAKAN, Ali	"İmgeler ve Tatlar 'Sis' Filmi" (Zülfü Livaneli İle Söyleşi)	*Beyazperde* (1) 1989	8_11
HALET, Osman	"Yusuf Şahin'in Stili" (Çev. Kemal Kaldı)	*Gelişim Sinema* (4) 1985	31-32
HARCANOĞLU, Yeşim	"Halil Ergün" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (25) 1996	11
HARCANOĞLU, Yeşim	"Tuncel Kurtiz: Sert Görünüşlü Hassas Adam"	*Sinema Dergisi* (25) 1996	38
HATİPOĞLU, Aytekin	"Atilla Candemir: Kırlangıç Fırtınası" (Film Uzerine Söyleşi)	*Sanat Olayı* (41) 1985	46-47
.....	"Sinemada Kavram Savaşı: Milli mi? Ulusal mı?" (Halit Refiğ ile Söyleşi)	*Sanat Olayı* (44) 1986	44-49
.....	"Sinemada Kavram Savaşı: Milli mi? Ulusal mı?" (Yücel Çakmaklı İle Söyleşi)	*Sanat Olayı* (45) 1986	56-59

.....	"Sinemada Kavram Savaşı: Milli mi? Ulusal mı?" (Metin Erksan İle Söyleşi)	*Sanat Olayı* (46) 1986	52-55
.....	"Edebiyatçı-Sinemacı İşbirliği İçin Ne Diyorlar?" (Söyleşiler)	*Sanat Olayı* (32) 1985	62-68
.....	"Kurşun Ata Ata Biter" (Ümit Elçi ile Film Üzerine Söyleşi)	*Sanat Olayı* (41) 1985	48
.....	"Senaryo Yazarları İle Bir Konuşma" (OnatKutlar-Türker İnanoğlu ile Söyleşi)	*Sanat Olayı* (33) 1985	56-61
.....	"Yeşilçam'a Taze Kan" (Yeni Senaristler ile Yapılan Konuşmalar)	*Sanat Olayı* (31) 1984	74-78
HAZARDAĞLI, Ahmet Cihat	"Cevat Şakir'in "Aganta Burini Burinata" Eserinin Televizyona Uyarlanması" (Z.Oztan ile Söyleşi)	*Sanat Olayı* (24) 1984	49-51
İŞİL, Meltem	"Adı Vasfiye" (Atıf Yılmaz ve Müjde Ar ile Film Üzerine Söyleşi)	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (63) 1986	57-58
İLERİ, Selim	"Alife Jale-Bir Çığ Damlası"	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (83) 1987	28-33
.....	"Karılar Koğuşu" (Halit Refiğ ile Söyleşi)	*Argos* 2(21) 1990	19-25
İMER, Ümit	"Türk Sineması ve İlkleri"	*Uretim Dünyası* (1/2) 1995	
İNAL, Tuğrul	"Popüler Beğeni ve Bir Film" (Bir Yudum Sevgi İsimli Film Uzerine)	*Bilim ve Sanat* (55) 1985	53-66
KAHRAMAN, Hasan Bülent	"Bir Biyografinin Yeniden Üretilmesi 'Alife Jale'"	*Hüriyet Gösteri* (92) 1988	42-46
.....	"Türk Sineması ve Popüler Kültür"	*Sanat Olayı* (37) 1985	66-69
KAKINÇ, Tarık Dursun	"Edebiyatın Sinema ve Televizyon ile 'Tehlikeli İlişkileri'"	*Milliyet Sanat Dergisi* (134) 1985	29-31
KARAAHMET, İbrahim	"Türk Sinemasında Dramatik Yapı"	*Sanat Olayı* (24) 1984	52-59
.....	"Atıf Yılmaz'dan İki Aşk Öyküsünde Ayrı Sınıflarda Aşk Arayışı"	*Yarın* (44) 1985	21
.....	"Karartma Geceleri" (Yusuf Kurçenli ile Film Üzerine Söyleşi)	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (114) 1980	47-49
.....	"Türk Sineması'nda Dramatik Yapı"	*Sanat Olayı* (24) 1985	52-59
KARAER, Cem	"Penceredeki Kadın" (İsimli Film Üzerine)	*Milli Kültür* (54) 1986	30-31
KAYABAL, Aslı	"Türk Sineması Batmadı" (Yavuz Özkan ile söyleşi)	*Sinema Dergisi* (2) 1994	100-102
.....	"Zuhal Olcay: Polanski ile Çalışmak İstiyorum"	*Sinema Dergisi* (3) 1994	96-98
.....	"Orhan Oğuz: Manisa Tarzanı Oscar'a Aday"	*Sinema Dergisi* (3) 1994	82-84
KAYALI, Kurtuluş	"Lütfi Akad Sineması Yararlanılmamış Engin Bir Kaynaktır"	*Bilim ve Sanat* (96) 1989	29-51
.....	"Türk Sinemasına Hafızasını Kazandırmak Gerek"	*Bilim ve Sanat Özel Sayı* (86) 1988	12_15
.....	"Şehirleşme Sorunlarını Çözümleme-Lütfi Akad Üzerine Bir Deneme"	*Yeni Ulus* 2.75	
KESKİNER, Arif	"Dış Kültürel İlişkilerde ve İçerde Türk Kültürünün Tanıtılmasında Sinemanın Yeri ve Önemi"	*Milli Kültür Şurası* (I.Ank., 23-27.10.'82)	492-495
KESKİNSOY, Ertan	"Bizim Sinema Nerenin Sineması"	*Dört Mevsim Dergisi* (Bilkent Üni.Yay.)(11) 9.2000	34-36
KILIÇARSLAN, Cem	"Türk Sineması'nda Masalcılık Geleneği ve 90'lardan Üç Güneydoğu Filmi"	*Dört Mevsim Dergisi* (Bilkent Üni.Yay.)(11) 9.2000	
KIRAÇ, Rıza	"Zeki Demirkubuz Sinemasında Kötülüğün Kısa Tarihi"	*Altyazı* (8) 2002	
.....	"Yeni Türk Sineması: Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm"	*25Kare* (31) 2000	11_17
KOÇ, Ayşegül	"Yorgun Savaşçı Dosyası Dava Kapandı mı?"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	181-190
KOÇOĞLU, Sevilay	"Seyircisine Ulaşamayan Türk Sineması"	*Hürriyet Gösteri* 10.2000	
KONURALP, Sadi	"Unutulmuş Bir Korku Filmi"	*Geceyarısı Sineması* (12) 2001	

KUTLAR, Onat	"Berlin'de Üç Türk Sinema Sanatçısı: İzzet Akay-Metin Ecer-Sema Poyraz" (Söyleşi)	*Milliyet Sanat Dergisi* (188) 1988	12_14
.....	"Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları 1: Giriş"	*Yeni Sinema* (10-11) 1967	28-31
.....	"Türk Sinemasında Konuşmalar Ustüne Bazı Aykırı Notlar"	*Yeni Sinema* (9) 1967	16-19
.....-YAŞAR, Fehmi	"Pehlivan" (İsimli Film Uzerine Söyleşi)	*Bilim ve Sanat* (52) 1985	8_9
KUZGUN, Yılmaz	"Filmciliğimiz Nereden Nereye?"	*Aylık Sinema Sanatı Dergisi* (6) 1965	4_6
KÜNÜÇEN, Hale	"Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine"	*Kurgu* 7.2001	
.....	"Osmanlı'da Başlayan Sinema Serüvenimiz"	*Osmanlı C.XI*, Yeni Türkiye Yay. Ankara 1999	
.....	"Sinemada Anlamı Oluşturan Öğelerden Oyunculuk ve Türk Sineması Örneği"	*Göstergebilim Tartışmaları*, Multilingual Yay. 2001	
.....	"Sinemanın Türkiye'ye Girişi ve İlk Yıllar"	*İletişim 1-2*, Gazi Uni. İletişim Fak. Yay. 1994	
.....	"Sinemanın 100.Yılında Sinemamızın Bir Dönemdeki Tek Adamı: Muhsin Ertuğrul Sineması Üzerine"	*İletişim 3*, Gazi Üni. İletişim Fak. Yay. 1996	
.....	"Manastır'da Başlayan Türk Sineması Serüveni ve Atatürk'ün Sanat ve Sinema Anlayışı"	*3. Uluslararası Atatürk ve Manastır Sempozyumu Bildirileri*, 12-14 Mayıs 1998	
LİVANELİ, Züfü - NALI, Fethi - KEMAL, Y.	"Yaşar Kemal'in Romanları ve Sinema ile İlişkisi Üzerine" (Söyleşi)	*Hürriyet Gösteri* (69) 1986	7_12
MAKTAV, Hilmi	"Türk Sinemasında '68'liler ve 12 Mart"	*Birikim* 4.2000	
.....	"Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar"	*Toplum ve Bilim* 7.2001	
.....	"Türk Sinemasının Üniversiteye Bakışı"	*Birikim* 2/3.2001	
.....	"Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem"	*Birikim*, 12.2001-1.2002	
MARO, Asu	"Melodramın Babası" (Muharrem Gürses ile ilgili)	*Radikal 2* (59) 23 Kasım 1997	26-28
MERT, Sabri	"Bir Kadının Anatomisi-Hülya Avşar"	*Sinema Dergisi* (12) 1995	64-65
MIHÇIOGLU, Murat	"Oryantalizmi Aşmak"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, İst., 2001	131-138
MUTLU, Dilek Kaya	"Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, İst., 2001	111-120
.....	"Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim?"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	201-217
MUTLU, İlker	"90'ları Temsil Edecek Türk Filmini Seçmek"	*Dört Mevsim Dergisi* (Bilkent Uni.Yay.)(11) 9.2000	42-43
NAZİF, Nizamettin	"Bizde Sinemacılık"	*7 Gün* (4) 1933	5
NOYAN, Nazlı Eda	"Kadınımın Resmidir: Türk Melodram Afişlerinde Kadının Temsili"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, İst., 2001	197-182
OKAY, Sevim	"Erkek Oyuncuların Yılı"	*Sinema Dergisi* (65) 2000	96-97
OKUR, Yaman - DONMEZ, Umut Barış	"Maruf Gibi Filmlere Alışık Değiliz" (Serdar Akar ile Söyleşi)	*Altyazı* (2) 2001	
OKUR, Yaman - KÖSTEPEN, E. - YÜCEL, F.	"Herkes Işığa Koşar" (Zeki Demirkubuz ile Söyleşi)	*Altyazı* (2) 2001	
OKUR, Yaman	"Film Işi İnsanın Kemiğine İşliyor" (Mine Vargı ile söyleşi)	*Altyazı* (1) 2001	
ONARAN, Alim Şerif	"1960-1968 Döneminde Türk Filmleri"	*Dost* (57) 1969	
ORAN, Bülent	"Ayaklı Yeşilçam Tarihi"	*Altyazı* (2) 2001	
ORAN, Fatma	"Parçalanma" (Muammer Özer'in İsveç'te Çektiği Filmi Uzerine Söyleşi)	*Sanat Olayı* (40) 1985	6

ÖPERLİ, Nadir	"Her Ortamda Her Film İyi Seyredilmiyor" (Barış Pirhasan ile Söyleşi)	*Altyazı* (3) 2001	
OZBEY, Gülşen	"Aytaç Arman ile Türk Sineması Uzerine Söyleşi"	*Diyalog* (2) 1989	32-37
ÖZÇİFTÇİ, Gürhan	"Türk Sineması Tanımlamasına Katılmıyorum" (Oğuz Adanır ile Söyleşi)	*Altyazı* (7) 2002	
OZER, Murat	"1990'larda Türk Sineması Seyircisinin Muhteşem Dönüşü"	*Sinema Dergisi* (62) 2000	86-92
ÖZGÜÇ, Agah	"Türk Sineması"	*Sinema Dergisi* (49) 1999	88-89
.....	"Türk Sineması Spor Yapıyor"	*Sinema Dergisi* (65) 2000	78-82
.....	"Türk Sineması'nda Uçma Fantezileri"	*Sinema Dergisi* (34) 1997	92-95
.....	"Bican Efendi, Adanalı Tayfur, Turist Ömer ve..."	*Sinema Dergisi* (44) 1998	100-103
.....	"Türk Sineması'nda Yarım Kalan Filmler"	*Sinema Dergisi* (43) 1998	96-98
.....	"Şiddet ve İşkence"	*Sinema Dergisi* (58) 1999	92,95
.....	"Tabular Ağır Ağır Yıkılıyor"	*Sinema Dergisi* (39) 1998	92-95
.....	"Yeşilçam'da Bizans Filmleri"	*Sinema Dergisi* (63) 2000	104-108
.....	"Türk Sineması'nda Yeni Çevrimler"	*Sinema Dergisi* (48) 1999	76-79
.....	"Cik Caklı Filmler"	*Sinema Dergisi* (64) 2000	90-95
.....	"Erkeksi Kadınlar ve Argo Edebiyatı"	*Sinema Dergisi* (46) 1998	92-95
.....	"Yeşilçam'ın Hamam Maceraları"	*Sinema Dergisi* (36) 1997	98-101
.....	"Fantastik Rekorlar"	*Sinema Dergisi* (40) 1998	94-97
.....	"Binnaz'dan Eşkiya'ya"	*Sinema Dergisi* (54) 1999	98-101
.....	"Yeşilçam Yeşilçam'a Bakarken"	*Sinema Dergisi* (56) 1999	86-90
.....	"Artiz İsimleri"	*Sinema Dergisi* (50) 1999	92-95
.....	"Komşuyla Film Muhabbetleri"	*Sinema Dergisi* (60) 2000	90-93
.....	"Mendil Parçalatan Acıklı Filmler"	*Sinema Dergisi* (52) 1999	32
.....	"Yeşilçam'ın Grafik Serüveni"	*Sinema Dergisi* (52) 1999	102-107
.....	"Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Bir "Minör" Yolculuk...."	*Varlık* (63) 1995	
.....	"Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları"	*Varlık* (63) 1996	
.....	"Rıfat Ilgaz'ın Romanından Sinemaya Hababam Sınıfı'nın Serüveni"	*Popüler Tarih*, 7-8.2001	
.....	"Yetmişlik Sinemamızın 6 Devri"	*Video-Sinema* 7-8.1985	28-31
.....	"Bir Soruşturma ya da 'En İyi 10 Türk Filmi"	*Yedinci Sanat* (13) 1974	42-45
ÖZGUVEN, Gökhan	"Genç ve Sinemasever Olmak"	*Milliyet Sanat Dergisi* (115) 1985	26-27
ÖZGUVEN, Fatih	"İki Zebercet" (Anayurt Adlı Film Uzerine)	*Hürriyet Gösteri* (76) 1987	56-58
.....	"Male and female in Yeşilçam: Archetypes Endorsed by Mutual agreement of audience and player"	*Turkish Cinema: An Introduction*, 1989	35- 41
.....	"Ağızda Kalan Tad: Türk Sineması"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, İst., 2001	67-78

.....	"Türk Sineması ve Biz: Çamlıca'daki Enişteniz"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	121-130
ÖZKARACALAR, Haya	"Kılıç Şıkırtıları"	*Sinema Dergisi* (55) 1999	86-90
.....	"Uçan Daireler Hep Amerika'ya İnecek Değiller Ya!"	*Sinema Dergisi* (51) 1999	78-81
.....	"Vurdulu Kırdılı Filmler"	*Sinema Dergisi* (50) 1999	78-81
.....	"İki Cüneyt Klasiği"	*Sinema Dergisi* (60) 2000	82-85
.....	"Son Dönem Türkiye Sineması"	*Dört Mevsim Dergisi* (Bilkent Üni.Yay.)(11) 9.2000	26-27
.....	"Geçmişten Günümüze Türk Sineması"	*Dört Mevsim Dergisi* (Bilkent Üni.Yay.)(11) 9.2000	28-29
.....	"Ortak Yapımların İç ve Yabancı Pazarlardaki Farklı Sunum Biçimleri"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, İst., 2001	139-147
.....	"Cüneyt Arkın'ın Polis Cemil Filmlerinde Milliyetçilik ve Halkçılık veya Milliyetçi Sol"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	113-120
ÖZKIRIM, Çetin A.	"'Köşeyi Dönmek' Yolsuzluğunun İlkeleştiği Bir Ortamda 'Namuslu' Kalmanın Filmi"	*Varlık* 52 (928) 1985	30-31
ÖZÖZLÜ, Haluk	"Record Lavrels for Turkish Film"	*Image* (21) 1989	29-31
ÖZTÜRK, Handan	"Arabesk Üzerine Görüşler" (Söyleşiler)	*Gelişim Sinema* (4) 1985	23-26
ÖZTÜRK, Zarife	"Her İnsanın İçinde Bir Hayvan Vardır" (Fikret Kuşkan ile 'Avcı' Üzerine)	*Sinema Dergisi* (39) 1998	64-65
.....	"Cinsellik İnsanın Temelidir" (Erden Kıral ile 'Avcı' Üzerine)	*Sinema Dergisi* (39) 1998	66-68
ÖZYALÇINER, Adnan	"Berlin Film Şenliği ve Filmciliğimiz" (Onat Kutlar ile Söyleşi)	*Hürriyet Gösteri* (53) 1985	41-42
PEKER, Bülent	"İstanbul'un Bahar Şenliği Sinema"	*Hürriyet Gösteri* 3.95	
.....	"Yılmaz Güney: Halk Kahramanlığını Gerçek ve İnançlı Bir Sinema Duygusuyla Birleştirmiş Bir Sinema Adamı"	*Hürriyet Gösteri* 3.2000	
POLAT, Mehmet	"İnce Memed'den Memed My Hawk'a" (Peter Ustinov 'un Sinemaya Uyarlanması Üzerine)	*Sanat Olayı* (30) 1984	85-86
REFİĞ, Halit	"Sinema-Televizyon ve Milli Kültür"	*Milli Kültür Şurası* (I.Ank., 23-27.10.'82)	467-474
.....	"Osmanlı'da Sinema"	*Yeni Türkiye* 7/8.2000	
.....	"Türk Sinemasının Perde Arkasından Portreler: Biricik Ustadımız Lütfi Akad"	*Akşam* 2.64	
.....	"Batılılaşma ve Halk Sineması Kavramları Üzerine"	*Yön* (199) 20.01.67	
.....	"Ustalık ve Kişilik Arayanlara"	*Ulusal Sinema* (2) 1968a	
.....	"Türkiye'de Sinema Savaşının Gerçekleri"	*Ulusal Sinema* (3/4) 1968b	
.....	"Sevmek Zamanı Neyi Anlatır"	*Fikir ve Sanatta Hareket* (84) 1972	
.....	"Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler" (der. Murat Dinçer)	*Türk Sineması Üzerine Düşünceler* 1996	
RIFAT, Samih	"İyi Senaryo/Kötü Senaryo ya da 'Hayallerim, Aşkım ve Sen' Üstüne Düşünceler"	*Yeni Düşün* (44) 1987	60-61
SAĞIROĞLU, Duygu	"Türk Sineması Uzerine"	*Görüntü* (2) 1966	
SAĞLAM, Seyfettin	"Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler"	*Türk Yurdu* (18) 1998	

SAĞLIK, Mediha	"Toplumsal Açıdan Türk Popüler Sineması Küçük Hanım ve Şöför Nebahat (1960-1970)	*Kurgu* (13) 1995	93-105
SAV, Omer Atila	"Nafile Dünya" (İsimli Film Uzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (135) 1986	45-46
.....	"Afife Jale" (İsimli Film Uzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (111) 1988	42
.....	"Yeni Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu: Gitti Sansür, Geldi Sansür"	*Milliyet Sanat Dergisi* (140) 1986	21-22
SAVCI, Meltem	"Her şeye Rağmen" (Orhan Oğuz ile Film Uzerine Söyleşi)	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (89) 1988	78-79
.....	"Türk Sineması'nda Yeniler"	*Hürriyet Gösteri* (73) 1986	88-91
.....	"Ressam, Yazar, Sinema Sanatçısı Bir Aradaydı" (Gülsün Karamustafa-Latife Tekin-Hale Soygazi söyleşi)	*Hürriyet Gösteri Dergisi* (43) 1984	58-60
.....	"Ödüllendirilen Üç Yönetmen: Yavuz Turgul-Tunç Başaran-Yusuf Kurçenli" (Söyleşi)	*Hürriyet Gösteri* (90) 1988	43-45
SAYAR, Vecdi	"Sinemamız 70. Yılına Girerken"	*Hürriyet Gösteri Dergisi* 3 (36) 1983	14-16
SAYMAN, Aydın	"Sinema Günleri 84'ten Bir Kesit, 'Derman', 'Faize Hücum'" (İsimli Filmler Uzerine)	*Hürriyet Gösteri* (41) 1984	90-91
.....	"Lütfi Akad'ın Son Filmleri"	*Yedinci Sanat* (15) 1974	
SCOGNAMILLO, Giovanni	"Bir Dönemin Anatomisi: Türk Sineması 1960-1977"	*Kurgu* (1) 1979	98-107
.....	"Türk Sinemasının Son On Yılı"	*Varlık* (66) 1998	
.....	"Türk Sineması'nın Ekonomik Tarihine Giriş"	*Yeni İnsan Yeni Sinema*, (11) 2002	
.....	"Metin Erksan'ın Yalnız İnsanları"	*Yeni İnsan Yeni Sinema*, (11) 2002	
SELİM, Dursun	"Türk Sinemasının Bugünü" (İsmail Güneş ile Senaryolaştırdığı Necip Fazıl'ın "Tohum" Adlı Romanı Üzerine)	*Töre* 14 (160) 1984	46-47
SEVİNÇLİ, Efdal	"Muhsin Ertuğrul'un Tiyatro ve Sinema Yazıları 1913-1928"	*Çağdaş Eleştiri* 3(5) 1984	22-28
SIMPSON, Catherine	"Sınırda Dolaşmak, Avustralya'da Türk Film Festivali" (Çev. Neşe Akın)	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, İst., 2001	149-158
SONOK, Hakan	"Uçurtmayı Vurmasınlar" (Tunç Başaran-Nur Sürer ile Söyleşi)	*Beyazperde* (2) 1989	10_11
SÖNMEZ, Necati	"Politik Değil Psikolojik Bir Film" (Tomris Giritlioğlu ile Söyleşi"	*Sinema Dergisi* (19) 1999	40-41
.....	"Zaman Dışına Yolculuk" (Akrebin Yolculuğu Filmi Uzerine)	*Sinema Dergisi* (24) 1996	80-82
.....	"Şener Şen" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (22) 1996	7
SÖNMEZ, Necati	"Aslolan Çatışma" (Yavuz Turgul ile Eşkıya Filmi Uzerine Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (22) 1996	68-71
.....	"Hande Ataizi" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (23) 1996	9
.....	"Kaybolmak ve Reddetmek" (Ali Özgentürk ile 'Mektup' Uzerine)	*Sinema Dergisi* (23) 1996	82-85
SÖNMEZ, Necati - BEŞE, Beyza	"Kapanan Bir Devrin Filmi" (Ferzan Özpetek ile Hamam Uzerine)	*Sinema Dergisi* (21) 1996	34-36
SUVEREN, Kami	"Türk Sinema Tarihi"	*Sandoz Bülteni* 6 (21) 1986	Eki.18
SÜALP, Z.Tül Akbal	"Türkiye'de Sinema 'Film Noir' ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	89-96
ŞAHİN, Haluk	"Televizyon-Sinema İlişkileri Tehlikeler ve Umutlar"	*Gelişim Sinema* (5) 1985	5_9
ŞAHİN, Hilmi Zafer	"Muhsin Ertuğrul ve Eleştiri"	*Çağdaş Eleştiri* 3 (6) 1984	14-15
ŞEKEROĞLU, Sami	"Gençlik için Türk Sineması"	*Sanat ve Sanat Eğitimi* (2) 1987	26-27

ŞENER, Erman	"En Eski Sinemacılarımızdan Şakir Seden ile Söyleşi"	*Hürriyet Gösteri Dergisi* 3 (36) 1983	16-17
ŞENSOY, Coşkun	"Elveda Yeşilçam, Merhaba Abuzer Kadayıf, Hoş geldin Güle Güle ve Yaşasın Türk Sineması"	*Sanat Çevresi*, 7-8.2001	
ŞİRİN, Uygar	"Türk Sineması'nda Taşlar Yerine Oturuyor"	*Sinema Dergisi* (48) 1999	88-89
TANRISEVEN, Erkut - ARAS, Afşar	"Sinema ve Sorunları" (Yusuf Kurçenli ile Söyleşi)	*Bilim ve Sanat* (63) 1986	44-45
TANRISEVEN, Erkut	"Türk Sinemasının Dünü ve Bugünü" (Mahmut Tali Öngören ile Söyleşi)	*Bilim ve Sanat* (60) 1985	40-41
.....	"Daha İyiye Güzele Doğru Türk Sineması"	*Bilim ve Sanat* (30) 1983	14-15
TAŞDİKEN, Mehmet	"Dokuzuncu Hariciye Koğuşu Senaryosu Hakkında" (Sinema Üzerine Bir Konuşma)	*Boğaziçi* (38) 1965	35-36
TAŞKIRAN, Kayhan	"Beyaz Mendil: Seyredilmeye Değdi"	*Son Saat* 28.11.55	
TEKSOY, Rekin	"1984-85 Türk Sinemasına Bir Bakış, Sinemamızın Kalıcı Örnekleri"	*Milliyet Sanat Dergisi* (118) 1985	12_13
.....	"Türk Sineması '85/86 Yeni Bir Yönetmenler Kuşağı"	*Milliyet Sanat Dergisi* (141) 1986	12_16
TEZCAN, Ahmet	"Yeşilçam Yahut Gecekondu Sinema Üzerine" (İsmail Güneş ile Söyleşi)	*Türk Edebiyatı* (131) 1984	70-73
TOROS, Ahmetcan	"Türkiye Sinemasında Kadına Yaklaşım"	*Varlık* 54 (942) 1986	12_13
TUĞCU, Nemika	"Osmancık/Kuruluş" (Film Üzerine Yapılan Konuşmalar)	*Sanat Olayı* (63) 1987	43-47
TURAN, Ömer	"Alabora ve Avkıran'la Son Dönem Türk Sineması Üzerine)	*Dört Mevsim Dergisi* (Bilkent Üni.Yay.)(11) 9.2000	40-42
.....	"Zeki Demirkubuz Filmleri Üzerine"	*Dört Mevsim Dergisi* (Bilkent Üni.Yay.)(11) 9.2000	
TUTEL, Eser	"[Köknar, Mehmet Sait] Türk Sineması'nda Olümle Biten İlk Kaza Kimdi? 'Yüzü Yaralı' Sait Bey?"	*Tarih ve Toplum* (33) 2000	
TÜRK, İbrahim	"Sinemayı Yazmak ve Nijat Özön"	*Altyazı* (5) 2002	
.....	"Gelenek ve Gelecek Arasında Altın Portakal"	*Altyazı* (13) 2002	
ULUSOY, Nejat - KUZUOĞLU, Emre	"Son Dönem Türkiye Sineması ve Lola + Bilidikid Üzerine"	*Dört Mevsim Dergisi* (Bilkent Üni.Yay.) (11) 9.2000	
URAL, Taceddin	"Bira, Arabesk ve Çalgılı Filmler"	*Boğaziçi* (28) 1984	17
USTAOĞLU, Yeşim	"Sinema-Yazın İlişkisi"	*Sanat Olayı* (34) 1985	69-71
.....-BATUR, Metin	"Kardeşim Benim" (İsimli Film Üzerine).	*Sanat Olayı* (33) 1985	48-49
UYANIK, Ali Ulvi	"Beyoğlu'nun Arka Yakası" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (167) 1987	45
.....	"Bulunduğumuz Yol" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (110) 1984	41
.....	"Mesudiye'li Mesut Bey'in Öyküsü: 'Milyarder'"	*Milliyet Sanat Dergisi* (166) 1987	45
.....	"Müjde Ar'lı iki Film 'Teyzem' ve 'Aaah Belinda'"	*Milliyet Sanat Dergisi* (157) 1986	40-41
.....	"Otobüs" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (109) 1984	42-43
.....	"Yılanların Öcü" (İsimli Film Üzerine)	*Milliyet Sanat Dergisi* (155) 1986	39
.....	"Bulunduğumuz Yol" (İsimli Film Üzerine)	*Gelişim Sinema* (3) 1984	62
UZER, Neslihan	"Tarık Akan" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (34) 1997	7

UZER, Neslihan	"Tarlabaşı Sokaklarında Ağır İşler" (Ağır Roman Filmi Üzerine)	*Sinema Dergisi* (32) 1997	78-81
.....	"Şahika Tekand" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (30) 1997	9
.....	"Sevtap Çapan; İlk Başrol İlk Heyecan"	*Sinema Dergisi* (35) 1997	42
.....	"Bizans'ta Aşk Başkadır"	*Sinema Dergisi* (35) 1997	94-97
ÜNVER, Bircan	"Yavuz Özkan Sinemasında Yeni Dönem"	*Hürriyet Gösteri* 10.1995	
ÜSDİKEN, Behzat	"Beyoğlu'nun Eski Sinemaları"	*Toplumsal Tarih* (4) 1995	
.....	"Beyoğlu'nun Eski Sinemaları"	*Toplumsal Tarih* (5/25) 1996	
.....	"Beyoğlu'nun Eski Sinemaları"	*Toplumsal Tarih* (26/5) 1996	
.....	"Beyoğlu'nun Eski Sinemaları"	*Toplumsal Tarih* (5) 1996	
.....	"Pera ve Beyoğlu'nun Eski Sinemaları 2"	*Toplumsal Tarih* (4) 1995	
VARDAN, Uğur	"Sorun Hakiki Film Çekmekte" (Reha Erdem ile Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (22) 1996	50-51
.....	"Propaganda"	*Sinema Dergisi* (51) 1999	24
VELİBAŞOĞLU, Eda	"Yedikule'de Sinema Müzesi ve TV-Film Stüdyosu"	*Yapı* 9.1995	
YALÇIN, Burçin S.	"Bir Ege Aşkı; Kayıkçı"	*Sinema Dergisi* (55) 1999	62-66
.....	"Belalı İşler" (Mustafa Ziya Ülkenciler ile Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (65) 7/8.2000	102-104
.....	"Üçlemenin Sonuna Geldim" (Nuri Bilge Ceylan ile Mayıs Sıkıntısı Üzerine)	*Sinema Dergisi* (58), 12,99	60-64
.....	"Yağmur Kaşifoğlu" (Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (59), 1.2000	114
.....	"Bir Resim Yaratıyorum" (Uğur İçbak ile Söyleşi)	*Sinema Dergisi* (56) 10.99	92-97
YASALAR, Turgut	"Ayın Konuğu Lütfi Akad" (Söyleşi)	*Antrakt* (1) 1991	
YAZICI, Yasemin	"Yeşilçam'da "Jön" Serüveni" (Söyleşiler)	*Sanat Olayı* (39) 1985	73-76
.....	"Yeşilçam'da "Jön" Serüveni" (Söyleşiler)	*Sanat Olayı* (40) 1985	26-29
.....	"Yeşilçam'da "Jön" Serüveni" (Söyleşiler)	*Sanat Olayı* (41) 1985	36-38
YUMUL, Arus	"Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, İst., 2001	47-54
YÜCEL, Fırat	"Yazgı" (Eleştiri)	*Altyazı* (3) 2001	
.....	"Ferzan Özpetek: 'Beni Atıf Yılmaz'a Benzetin'" (Söyleşi)	*Altyazı* (1) 2001	
YÜKSEL, N.Aysun	"Dış Göç Olgusunun Türk Sinemasındaki Yansımaları Üzerine Bir Deneme"	*Kurgu* 7.2001	
.....	"Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Kalıpları ve Popüler Bir Örnek Olarak Duruşma Filmindeki İzdüşümleri"	*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II*, İst., 2001	133-145
ZİLELİ, Feyza	"Bir Avuç Cennet" (Abdi İpekçi Film Eleştirisi Yarışmasında Mansiyon Kazanan Yazı)	*Milliyet Sanat Dergisi* (138) 1986	38-39

BROŞÜR, NİZAMNAME, YILLIK, KATALOG, İLAVE YAYIN

Adı	Kuruluş -Yayınevi, Yeri	Yılı
Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname	Devlet Basımevi, Ankara	1939
Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti Ana Nizamnamesi	Pollamary Basımevi, İstanbul	1947
İstanbul Sinemacılarının Dertleri (Broşür)	İstanbul Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti, İstanbul, Pulhan Basımevi	1949
Türk Sinema Sanatçıları Tüzüğü (Broşür)	Pollamary Basımevi, İstanbul	1953
Türk Filmciliği ve Kalkınması İçin Gereken Meseleler Hakkında Rapor	Türk Film Dostları Derneği, İstanbul, Işıl Basımevi	1955
Türkiye Film İmalcileri Cemiyeti Ana Nizamnamesi	Pollamary Basımevi, İstanbul	1957
Türk Filmciliğini Kalkındıracak ve Çağdaş Seviyeye Eriştirecek Türk Film ve Sinema Kanunu'nun Gerekçesine Ait Temennilerimiz (Broşür)	Pollamary Basımevi, İstanbul	1957
Film Prodüktörleri Cemiyeti Ana Nizamnamesi Broşürü	Pollamary Basımevi, İstanbul	1957
Türk Sineması: Kısa Bir Bakış	Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi	1979
Türk Sineması Sorunlanve Çözümleri Etüdü	TC.Kültür ve Turizm Bakanlığı	1988
Meşhur Türk Film Artistleri ve Dansözleri Magazini 1954 Yılbaşı Albümü	Sahibi: Kudret Sulatası, İstanbul	1953
Vatan Gazetesi Yerli Sinema Eki	Haz: Burhan Arpad, İstanbul, Vatan Matbaası	1953
Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı	Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları	1968
Milli Sinema Açık Oturumu	MTTB Sinema Kulübü	1973
Türk Sinema Kurultayı: Bildiriler	Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü,Ankara	
Sinema 65 Yıllığı: Türk Sineması'nda Gerçekler	Sinema 65 Aylık Sinema Sanat Dergisi'nin 1-12 sayıları, İstanbul	1965
Antrakt 92 Sinema Yıllığı	Derya Yayıncılık, Haz.Tamer Baran 1992 yılında Türkiye'de yaşanan sinema olaylarının derlendiği bir yıllık	1992
TÜRSAK Sinema Yıllığı 93	TÜRSAK, İstanbul, Yay.Haz. Ali Hakan, Görüşler, Yapımlar, Gösterime Girenler, Sinema Seyirci Profili, Film Eleştirileri, Söyleşiler, Festivaller, Yitirdiklerimiz, Yayınlar, Yasalar, Kurumlar, Ticari Kuruluşlar	
TÜRSAK Sinema Yıllığı 94	TÜRSAK, İstanbul, Yay.Haz. Ayşe Teksoy, 1994 yılında Türkiye'de yaşanan sinema olaylarının derlendiği bir yıllık.İçinde: TÜRK SİNEMASI Görüşler, Yapımlar, Gösterime Girenler, Film Eleştirileri, Söyleşiler, Festivaller, Yitirdiklerimiz, Yayınlar, Yasalar, Kurumlar, Ticari Kuruluşlar	1994
TÜRSAK Sinema Yıllığı 95-96	TÜRSAK, İstanbul, Yay.Haz. Tamer Baran, 1995 - 1996 yıllarında Türkiye'de yaşanan sinema olaylarının derlendiği bir yıllık.İçinde: TÜRK SİNEMASI Görüşler, Yapımlar, Gösterime Girenler, Film Eleştirileri, Söyleşiler, Festivaller, Yitirdiklerimiz, Yayınlar, Yasalar, Kurumlar, Ticari Kuruluşlar	1996

TÜRSAK Sinema Yıllığı 96-97	TÜRSAK, İstanbul, Yay.Haz.Belma Baş, 1996 / 97 yılında Türkiye'de yaşanan sinema olaylarının derlendiği bir yıllık.İçinde: TÜRK SİNEMASI Görüşler, Yapımlar, Gösterime Girenler, Film Eleştirileri, Söyleşiler, Ödüller, Yitirdiklerimiz, Yayınlar, Sektör Rehberi	1997
TÜRSAK Sinema Yıllığı 97-98	TÜRSAK, İstanbul, Yay.Haz.Belma Baş, 1997 / 98 yılında Türkiye'de yaşanan sinema olaylarının derlendiği bir yıllık.İçinde: TÜRK SİNEMASI Görüşler, Yapımlar, Gösterime Girenler, Film Eleştirileri, Söyleşiler, Ödüller, Yitirdiklerimiz, Yayınlar, Sektör Rehberi	1998
	derlendiği bir yıllık.İçinde: TÜRK SİNEMASI Görüşler, Yapımlar, Gösterime Girenler, Film Eleştirileri, Söyleşiler, Ödüller, Yitirdiklerimiz, Yayınlar, Sektör Rehberi	1999
TÜRSAK Sinema Yıllığı 99-2000	TÜRSAK, İstanbul, Yay.Haz.Okan Ormanlı, 1999 / 2000 yılında Türkiye'de yaşanan sinema olaylarının derlendiği bir yıllık.İçinde: TÜRK SİNEMASI Görüşler, Yapımlar, Gösterime Girenler, Film Eleştirileri, Söyleşiler, Ödüller, Yitirdiklerimiz, Yayınlar, Sektör Rehberi	2000
TURSAK Sinema Yıllığı 2000-2001	TÜRSAK, İstanbul, Yay.Haz.Okan Ormanlı, 2000-2001 yılında Türkiye'de yaşanan sinema olaylarının derlendiği bir yıllık.İçinde: TÜRK SİNEMASI Görüşler, Yapımlar, Gösterime Girenler, Film Eleştirileri, Söyleşiler, Ödüller, Yitirdiklerimiz, Yayınlar, Sektör Rehberi	2001
Türk Filmleri Kataloğu	Yay.Haz: Sevinç Baloğlu Show TV için hazırlanan bu katalogda bugüne kadar çekilmiş Türk filmlerinin isimleri,yapım ekibinin listesi ve sinopsisleri var. Türkçe ve İngilizce olarak hazırlanan bu katalogda 1049 film yer alıyor.	1997

WEB Siteleri ve Sayfalar	**İçerikleri**
http://www.turkfilm.net/tfdb1.html	
http://homepages.gold.ac.uk/turkishmigrantcinema	Avrupa'da yaşayan Türk sinemacılara ilişkin site
http://www.byegm.gov.tr/REFERENCES/TURKISH-CINEMA-2001.htm	Kronolojik Türk sinema tarihi ve genel bilgiler
http://www.sineport.com/turk/index.html	Türk Sinema tarihi, Türk sinemasında oyuncular, yönetmenler, filmler vizyondakiler
http://www.kultur.gov.tr/portal/sanat_en.asp?belgeno=7880	Kültür Bakanlığı'nın "Kronolojik Türk Sinema Tarihi " sayfası
http://home.ku.edu.tr/~sinemaclub/giris.htm	Engin Arık'ın "Türk Sineması" yazı dizisi için hazırladığı giriş özeti
www. turksinemasi.com	Türk sineması üzerine yapılmış gayet güzel ve ayrıntılı bir site.. Artistler, aktörler, Fotoğraflar
	Anılar, sinema salonları, linkler
www.sinematurk.com	Tamamen Türk filmleri üzerine hazırlanmış kapsamlı bir site..Veritabanı, ödüller
	Vizyondakiler, sinemasal, boxoffice, vs...
www.4x10.com	Turk Filmleri, kişiler, karakterler, vizyondakiler üzerine bir web sitesi
www.replik.8m.com	Türk sineması, karakterler, replikler, emektarlar
www.sinematek.com	Sinematek Derneği web sitesi

http://www.casod.org	ÇASOD derneğinin web adresi
http://www.istfest.org	İstanbul Film Festivali web sitesi
www.bsb-adf.org	Belgesel Sinemacılar Birliği
http://www.medyatext.com/soder	SODER'in web sitesi
www.bilkent.edu.tr/~turkce/sayi11.htm	Dört Mevsim dergisinin online içerikleri..Sinema temalı 11.sayı.
http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/kocek.html	"Köçek" Filmi üzerine yazıların bulunduğu sayfa
http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/savas1.html	Savas Arslan; "Destroyed Self and Sexual Identity: The Case of Kocek" başlıklı yazısı
http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/jeremy1.html	Jeremy Steel; "Kocek: a Field of Games" başlıklı yazısı
http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/ahmet1.html	Ahmet Gurata; "Woman as Symptom of Man: a Study of Kocek" başlıklı yazısı
http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/cetin1.html	Cetin Sarikartal; "Gender and Gaze in Kocek" başlıklı yazısı
http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/os-01-en.html	Osman Sezgi; "Representation of the Nuclear Family and Acquirement of Gender Roles in Yesilcam Melodrama"
http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/ne-01-en.html	Nezih Erdoğan; "Karagozlum : A Case of Mistaken National Identity and Colonial Discourse" başlıklı yazı
http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/ne-02-en.html	Nezih Erdoğan; "Gender and Split Identity in Kocek" başlıklı yazı
http://www.art.bilkent.edu.tr/studies/ne-03-en.html	Nezih Erdoğan; "Yesilcam Versus Television : Love Goddess" başlıklı yazı
http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/3492/	Nezih Erdoğan; "Türk Sineması / Turkish Cinema" başlıklı yazı
http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/3492/TURKFILMLERI	Fatma Küçükkurt'un hazırlamış olduğu bibliyografya çalışması

Türkiye'de Sinema -TV Bölümü Olan Üniversiteler ve Merkezler	Yeri-Web Sitesi
Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi	Antalya, http://www.akdeniz.edu.tr
Anadolu Üniversitesi, İletişim Fakültesi	Eskişehir, http://www.anadolu.edu.tr
Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi	Ankara, http://ilet.ankara.edu.tr
Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi	Erzurum, http://www.atauni.edu.tr
Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi	İstanbul, http://www.bahcesehir.edu.tr
Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi	İstanbul, http://gsf.beykent.edu.tr
Boğaziçi Üniversitesi, Mithat Alam Film Merkezi	İstanbul, www.filmcenter.boun.edu.tr
Dokuz Eylül Üniversitesi,Güzel Sanatlar Fakültesi	İzmir, http://www.deu.edu.tr
Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi	İzmir, http://www.ege.edu.tr
Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi	Kayseri, http://www.erciyes.edu.tr
Fırat Üniversitesi, İletişim Fakültesi	Elazığ, http://www.firat.edu.tr
Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi	İstanbul, http://www.gsu.edu.tr
Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi	Ankara, http://www.ilet.gazi.edu.tr
İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi	İstanbul, http://www.ibun.edu.tr
İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi	İstanbul, http://www.istanbul.edu.tr

Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi	Kocaeli, http://www.kou.edu.tr
Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi	İstanbul, http://www.maltepe.edu.tr
Marmara Universitesi, İletişim Fakültesi	İstanbul, http://www.marun.edu.tr
Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi	İstanbul, http://www.msu.edu.tr
Mimar Sinan Üniversitesi, Sinema-TV Merkezi	İstanbul, http://www.msu.edu.tr
Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi	Mersin, http://www.gsf.mersin.edu.tr
Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi	Konya, http://www.selcuk.edu.tr
Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi	İstanbul, http://www.yeditepe.edu.tr

Türk Sineması ile İlgili Kuruluşlar	**Hizmet Alanları ve Adresleri**
Sinematek	Sinema atölyeleri, sinema dersleri veren dernek
İFSAK	İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği
TÜRSAK	Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı Gazeteci Erol Dernek Sokak No: 11 /2 Hanifhan Beyoğlu/İst. (212) 244 52 51-251 67 70
TÜRVAK	Türker İnanoğlu'nun kurduğu Vakıf
ÇASOD	Çağdaş Sinema Oyuncuları Derneği İstiklal Cad. Atlas Sineması Pasajı C Blok K:3 Beyoğlu/İst. 212) 251 97 75- 293 07 11
SODER	Sinema Oyuncuları Derneği İstiklal Cad. Atlas Sineması Pasajı No: 209/1 Beyoğlu/İst. (212) 293 03 03
SE-SAM	Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği İstiklal Cad. Emek Pasajı No: 122/4 A Beyoğlu/İst. (212) 245 46 45-252 29 37
Fİ-YAP	Film Yapımcıları Derneği Gazeteci Erol Dernek Sokak Erman Han No:5/10 Beyoğlu/İst. (212) 249 78 57

SED	Sinema Emekçileri Derneği Hasnun Galip Sokak İçel İşhanı Katip Mustafa Çelik Mah. Taksim/İstanbul (212) 252 81 31
SİNESEN	Sinema Emekçileri Sendikası Gazeteci Erol Dernek Sokak No:10/8 Beyoğlu/İst.
SİYAD	Sinema Yazarları Derneği Gazeteci Erol Dernek Sokak No:7 /1 Beyoğlu/İst. 212) 251 56 47-251 63 24
FİLM-YÖN	Film Yönetmenleri Derneği İstiklal Cad. Atlas Sineması Pasajı C Blok K:2 Beyoğlu/İst. (212) 293 90 01-02
Belgesel Sinemacılar Birliği	Yıldız Mah. Şahnişin Sok.Çırağan Cad. No:2 Kat:2 Beşiktaş/İstanbul 0212 327 41 45-46
Kültür Bakanlığı Ulusal Sinema Kurumu	

Altyazı
Yeni İnsan Yeni Sinema
Popüler Sinema Dergisi
Geceyarısı Sineması
Gelişim Sinema
Yedinci Sanat
25.Kare
Hürriyet Gösteri
Milliyet Sanat
Sinema Objektifi
Yeni Adam
Hayat
Resimli Uyanış
7 Gün
Varlık

Osmanlıca Sinema Dergileri

Sinema Gazetesi	Haftada üç kez yayımlanır. Bilim ve sanat gazetesidir. Osmanlıca. Bugün elimizde var olan en eski tarihli, ilk sinema gazetesi olma özelliğine sahiptir. Elimizde sadece 5 Şubat 1914 tarihli 62. sayısı bulunuyor.
Türk Sineması (Cine Turc)	Haftalık Şark ve Balkan Sinema Mecmuası. Osmanlıca-Fransızca-Renkli Kapak. Çıkış tarihi: 8 Eylül 1927
Sinema Postası (Le Courrier du Cinema)	Haftalık sinema gazetesi, Osmanlıca, Fransızca. Renkli kapak. Çıkış tarihi; 8 Aralık 1923.
Sinema Yıldızı	Haftalık sinema dergisi: Osmanlıca, siyah-beyaz kapak. Çıkış tarihi 12 Haziran 1924
Opera-Sine	Opera-Sinemasının haftalık mecmuasıdır. Çıkış tarihi 4 Kasım 1924. Osmanlıca-Fransızca. Renkli kapak.
Sinema Mecmuası (Le Courrier du Cinema)	Haftalık, resimli sinema ve temaşa mecmuası. Çıkış yılı: 1924 Hikmet Nazım'ın daha önce çıkardığı "Sinema Postası"nın devamı niteliğinde bir dergidir.
Sinema Rehberi	Çıkış yılı 1924 olan dergi hakkında başka herhangi bir bilgi yoktur
Film Mecmuası (Le Film)	Sinema cereyanlarını takip eder. Haftalık resimli mecmuadır. Çıkış tarihi: 1 Kasım 1926. Osmanlıca-Fransızca. Renkli Kapak
Sinema Mihveri	Haftalık Sinema ve Tiyatro Mecmuası. Çıkış tarihi: 11 Mart 1926
Artistik-Sine	Haftalık Şark ve Balkan Sinema Mecmuası. Osmanlıca-Fransızca-Renkli Kapak. Çıkış tarihi: 4 Kasım 1926
Sinematograf Cerdesi	Sadece ismi bilinmektedir.

SİNEMATEĞİ YENİDEN DÜŞÜNMEK

Çağrı İnceoğlu

Bach'ın ya da Beethoven'ın çalışmalarını dinleyebilmekten yoksun yetişmekte olan bir müzisyen, ya da kütüphaneye giderek geçmişin yapıtlarını okuyamayan genç bir yazar düşünebilir misiniz? Öyleyse yetişmekte olan bir sinemacıyı -ya da eleştirmeni- benzer haklardan mahrum etme gibi bir hak var mıdır?

Eric Rohmer, *Cahiers du Cinema*, sayı: 135, Eylül 1962

Filmin tarihi bir belge olarak tanıtılması, sinematografın dünya başkentlerindeki gösterilerinden kısa bir süre sonra, 1898'de gerçekleşti. Rus Çarı II. Nicholas'ın emrindeki Polonya'lı sinemacı Boleslaw Matuzewski Paris'te, tekniğin bu yeni harikasının ürünlerini saklamak için, dünya genelinde bir arşivler ağı kurulması çağrısında bulundu (Kula 1983: 5).

Matuzewski filmin ayrıcalıklı durumunu keşfetmede yalnız değildi. 1900 yılında Paris'teki Etnografya kongresinde, gündelik eşyalar, giysiler, el aletleri, silahlar vb. nesnelerin, onların gerçek işlevini ya da, daha uygun bir dille ifade edersek, yaşayan bir kültürün, sürekli bir devinim halindeki sosyal, ekonomik ve siyasal şartlarını anlamak için yeterli olmadığı sonucuna varıldı. Bu devinimi yeniden üretmek için bu aktiviteleri yansıtan, verileri anlaşılır ve bilimsel olarak güvenilir kılan görsel-işitsel bir araca ihtiyaç vardı. O zamana kadar zaten fotoğraf ve ses kayıtlarını çalışmalarında kullanan antropologlar ve etnograflar müzelerine film arşivleri eklenmesi düşüncesini geliştirdiler.

Yirminci yüzyılın devinimlerini kaydedebilecek yegane araç olan hareketli görüntüler aracının öneminin farkına varan bazılarının heyecanına karşılık, sinema ürünleri, müzeciler ve arşivciler tarafından neredeyse tamamen ihmal edildi.

Filmlerin başarısı maddi getirisiyle ölçüldü. Hatta, filmin 1920'li ve 30'lu yıllarda ulusal ve uluslararası alanda ideolojilerin yayılmasında propaganda aracı olarak kullanılmaya başlandığı bir dönemde bile

filmleri ve onunla ilgili bilgiyi sistematik olarak edinme ve korumaya yönelik düzenli bir çalışma yoktu. Bunun bir sonucu olarak da bugün, 1930'dan önce üretilmiş filmlerin çoğu kayıp durumdadır.

Filmlere sahip çıkılmamasında ihmalin yanında öldürücü darbeyi vuran teknik bir gerekçe de vardı: Film materyalinin doğası. 1950'den önce yapılan bütün 35 mm. prodüksiyonlar nitrat taban üzerineydi. Bu durum onu saniyede yirmi dört kez tik-taklayan saatli bir bomba haline getiriyordu. Nitrat filmlerin yüksek parlayıcı niteliği, arşiv, müze ve kütüphanelerde, onları barındırma konusunda kesin bir caydırıcı etki bırakmış olsa gerek. Amerikan Kongre Kütüphanesi (Library of Congress), 1896'dan 1912'ye kadar üç bin civarında filmin pelikül yerine ancak kağıt şeritler üzerindeki bir kopyasını saklayabildi. Bugün bu koleksiyon, Thomas Edison'un ilk film deneylerini de içermektedir.[1] Özel olarak yalnızca filmleri elde edip korumaya adanmış organize bir arşiv 1930'lara, yani sesin sinemaya girip, sessiz filmlerin daha fazla rekabet edemeyerek tehlikeye düşmesine kadar kurulmadı. İlk arşivler kişisel çabalarla kuruldular ve genellikle özel koleksiyonlar temelinde geliştiler.

Bu ilk yıllardaki belge filmciliğinin yaygınlığı düşünülürse, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarına ait çok sayıda olgu ve olayın tarihin gelmiş geçmiş en büyük tanığı diyebileceğimiz film tarafından kaydolmuş olduğunu tahmin etmek güç değildir. Bugün hem dünya hem de Türk sineması tarihi elde bulunan kaynaklara göre yazılmıştır. Doğaldır ki, sinemanın geçmişine ait bilinen eser, kişi ve olaylar, geriye kalmayı başarmış olanlardır. Onların günümüzde varlığını koruyor olması çoğu zaman şansın ve bireysel çabaların bir sonucudur.

Sessiz sinemanın altın çağını yaşamış ve sesli filmin yükselişiyle sessizin yok oluş sürecini izleyen iki genç, Henri Langlois ve Georges Franju, kalıcı bir yapı kurmaya karar verdiler. Bu yeni bir fikir değildi. Sanatın alanına girmiş olan filmin korunması konusunda 1912'lerden beri konuşuluyordu. Franju ve Langlois, 1935'te kurdukları kulübe 'Cinematheque Française' adını verirler. "Cinematheque" sözcüğünü "bibliotheque" kelimesinden türeterek 9 Eylül 1921 tarihli *Cinemagazine* dergisinde ilk duyuran kişi, film eleştirmeni Léon Moussinac'tır (Roud 1998: 18).

Bir yeniden üretim aracı olarak filmin, sanatın alanına doğru yayılmasından önce, doğaldır ki, yakın tarihin bir kaydı olma özelliği vurgulanmıştı. 1930'lara gelindiğinde ise, bir film kütüphanesi düşünce-

[1] Meraklısına not: Bu filmlere İnternet üzerinden www.loc.gov adresinden ulaşılabilir.

si, bir sanat müzesinin karşılığı olarak şekillendi. Langlois ve Franju filmleri korumanın en iyi yolunun onları insanlara göstermek olduğuna inanıyorlardı; çünkü film Langlois'nın deyişi ile "gösterilmek için yapılmıştı." Bu iki gencin amacı, yalnızca izleyiciler için gösteri programları hazırlayan bir sinema kulübü kurmak değildi. Filmleri ve onlarla ilgili bilgi ve belgeleri toplamak, korumak, insanlarla paylaşmaktı amaçları. Bu düşüncelerden hareket eden iki arkadaş, bir sinema dergisinin sahibinden aldıkları yardımla ilk filmlerini edinmeye ve bunları Langlois'nın evinin geniş banyosunda saklamaya başladılar. İkinci Dünya Savaşı sırasında çalışmalarına ara vermek zorunda kalan sinematek, savaştan sonra çalışmasına kaldığı yerden başladığında ilk defa yüz bin franklık bir devlet yardımı alır. Kısa zamanda bu yardım artarak sekiz milyon franka kadar yükselir.

Ephraim Katz, Film Ansiklopedisi'nde sinemateği şu şekilde tanımlar: "Film arşivleri için kullanılan Fransızca bir terim; bazen diğer dillerde sıkça sanat filmleri gösterimi üzerine uzmanlaşmış film kulüpleri ve salonlarını ifade eder" (Katz 1980). Cambridge International Dictionary of English ise "klasikleri ve avant-garde filmleri gösteren küçük sinema salonu" olarak tanımlar.

Bu tanımların ikisinde de sinemateklerin, sanat filmi gösteren bir tür sinema kulübü olarak kabul edildikleri anlaşılır. Bazen de, gerek ülkemizde gerek dünyada sinematek kelimesinin birebir karşılığı olarak, sözcüğün Fransızca kökeni dayanak gösterilerek "film arşivi" kullanılır. Tarihi gelişim sürecine bakıldığında ise, filmleri saklama düşüncesine bağlı olarak film arşivlerinin sinemateklerden daha önce ortaya çıkmış olduğu görülür. Cinémathéque Française ile New York'taki (Museum of Modern Art içindeki) ve Londra'daki (National Film Archive) arşivler arasında büyük bir fark vardı. Bu kurumlar Cinémathequé Française'den daha eski olmalarına karşın, film gösterilerine ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlamışlardı. Sinematek düşüncesi, o güne kadar depoculuk anlayışında işleyen film arşivlerinin barındırdığı kültürel ve sanatsal değerlerin, ilk defa toplum içinde dolaşımını sağlayan kurumları yaratmıştı (Roud 1999: 11-12).

Arşivcilik sinematek düşüncesinin önemli bir ayağı olsa da, sinematek bir arşivden daha fazlasını ifade eder. Arşivcilik literatüründe hep şu *malzeme* olarak telâffuz edilen söz konusu yapıtlar sinematekte gerçek değerini bulurlar. Sinematek ne bir sinema kulübü ne de sadece bir film deposudur. Sinematek bir tür sanat müzesidir. Langlois onu " Louvre ile modern Sanat Müzesi'nin karışımı" olarak tanım-

lar (Roud 1999: 27). İlk sinema müzeleri teknik bir kimliğe sahipti; sinema öncesine ve sinemanın ilk yıllarına ait araçların toplanmasıyla yetiniliyordu. Langlois ve Franju'nun Cinematheque Française ile getirmiş oldukları anlayışa göre ise, sinema müzesi filmle ve onunla ilgili maddi öğeleri (senaryo, kostüm, fotoğraf, afiş, vb.) de temsil eden, sinema sanatının müzesidir. Sinema yapımlarını kendi yapısına uygun bir biçimde koruyup, paylaşmak daha önce hiç düşünülmemişti. Sinematek düşüncesiyle, o güne kadarki arşivcilik anlayışının tamamen dışında, yeni bir kurumsal yapı ortaya koyulmuştu.

Sinemanın ürünleri, yazılı-basılı malzemeye göre teknik bir farklılık taşır. Sinematekleri yazılı belge ve dokümantasyon arşivleri ile karıştırmamak gerekir. Sözü edilen malzemeler belirli bir merkezde çoğu zaman bir seferde yalnız tek bir kişi tarafından erişilebilir bir yapıdadır. Nadide eserleri bir merkezde güvence altına alma esasına göre çalışırlar. Belki de en büyük özelliklerinden biri yeniden üretilebilirliği olan "hareketli görüntü" ya da Türkçe'de genellikle hem film hem de video yapımları için kullanılan terimle "film" ise doğası gereği, topluluğa hitap eder. Burada "topluluk" sözüyle kastedilen, "kitle" değil en yalın haliyle sinema salonundaki izleyicilerdir. Bunun yanında kitap ya da başka bir yazılı basılı malzemenin aksine, saklanma koşulları altındaki biçimi ile ona erişildiği (yani izlendiği) andaki biçimi, birbirinden farklıdır. Raflarda pelikül ya da bant, disk, kaset vb. taşıyıcı malzeme üzerindeki görüntüler, içsel değerinden uzak, yalnızca maddi bir değer ifade ederken, ancak teknolojik bir aygıt yardımıyla hayat bulup yapılış amacına ulaşırlar. Eserin var olduğu süre, seyirci karşısında oynadığı dakikalarla bağımlıdır.

Başka bir açıdan bakıldığında, sinema bir sanat dalıdır ve diğer sanat dalları söz konusu olduğunda 'resim ya da heykel arşivi' yerine 'resim ya da heykel müzesi' kavramlarından bahsedilir. Çünkü burada, resimleri bir depoda koruma altına almaktan çok, onları kullanıma açma, topluma ulaştırma işlevi vurgulanmaktadır. Böylece sinemateklerin kütüphane ya da kağıt arşivlerinden çok sanat müzelerine yakın durduğu görülebilir.

Langlois'nın hayalini kurup Cinémathéque Française ile gerçekleştirmiş olduğu kurumsal yapıyı film arşivi, görsel-işitsel arşiv, sinematek, film müzesi, film enstitüsü vb., ne ad altında olursa olsun, filmleri ve filmlerle ilgili malzemeleri toplumun yararına sunan, ticari değeri olmayan yapımları yaşatan, görsel-işitsel mirası geleceğe aktaran, film kültü-

rüne katkı sağlamaya ve onu incelemeye yönelik çalışmalar yapan kurumları köklerine sadık kalarak *sinematek* olarak adlandırabiliriz.

Diğer yandan, sinematek adını yalnızca sinema filmleri üzerine çalışmalar yapan kurumlar için kullanmak gibi bir lüksümüz olmadığı da bir gerçek. Sinematek fikrinin ortaya atıldığı dönemde tek "hareketli görüntü" kayıt biçimi olan film, sonraki yıllarda meydana gelen teknik gelişmelerle yerini elektronik görüntüyle paylaşmaya başlamıştır. Sinematek kavramı, formatlarla sınırlı değildir. Hem film hem video ya da yalnızca video yapımları üzerine çalışan kurumlar da bu gruba girebilir.

Artık sinematek olup olmamayı belirleyen temel kriterleri ele alabiliriz. Sinemanın ortaya çıkışından aşağı yukarı kırk yıl sonra faaliyete geçen sinematekler üzerine dünyada bugün bile kesin bir terminoloji birliği bulunmamaktadır. Yalnızca film gösterileri düzenleyen çok sayıda kulübün sinematek adını kullanmasının da etkisiyle, baştaki tanımlamalarda da görüldüğü gibi, sinematek kavramı çoğu zaman ortaya çıkış amacından farklı bir biçimde film kulübünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. Gerçekte sinematekler, görsel-işitsel arşivi ve gösteri salonlarının yanında, kütüphanesi, destekleyici materyalleri, araştırma ve yayın yapan, eğitim programları düzenleyen birimleri olan kurumlardır.

Dünyadaki örneklerini incelediğimizde, hangi isim altında olursa olsun, bir sinemateğin üç temel özelliğinin olduğunu görürüz: Birincisi, koruma yani arşivcilik; ikincisi, erişim yani saklanan malzemeyi etkin ve sistematik bir şekilde kullanıma açma; üçüncüsü ise entelektüel çalışma olarak özetleyebileceğimiz, araştırma, yayın ve eğitim faaliyetleridir.

Kurumun organizasyonunun büyüklüğüyle doğru orantılı olarak faaliyet alanları da değişmektedir. Sözgelişi, bir sinematek eğitim faaliyeti olarak, kitap ve dergi yayınlayıp ülke genelinde çocuklara ve yetişkinlere yönelik kurslarla sergi ve konferanslar düzenlerken bir diğeri maddi gücü ve organizasyon yapısı ölçüsünde yalnızca yayın yapabilir.

Sinematekler, gelirlerinin önemli bir kısmını, bağlı oldukları bakanlık, belediye, sanat konseyi gibi resmi kuruluşlardan ve bağışlardan sağlamaktadır. Doğası gereği teknolojiyle iç içe olan "hareketli görüntü" dünyası elbette ki bir kütüphaneden daha masraflıdır. Ulusal sinemateklerin hemen hepsi statü itibariyle özerk devlet kuruluşlarıdır.

Küçük çaptaki sinematekler sınırlı maddi olanaklarını belli bir konuda uzmanlaşarak değerlendirmektedirler. Bağımsız yapımlar, belli bir dönemin yapımları, belli bir tür üzerine uzmanlaşma örneklerine

rastlanır. Türkiye'de bahsedilen işlevleri yerine getirebilen, ele alabileceğimiz bir örnek olmadığı için, iki yabancı örneğe fikir vermesi açısından bir göz atacağız.

Bunlardan birincisi ünlü British Film Institute (BFI). 1933'te kurulmuş olan (BFI) Film Council'a bağlı olarak çalışır. Özerk bir kamu kuruluşudur. Gelirinin yarısını bu kurum aracılığı ile devletten alır. BFI amacını şu şekilde tanıtır: Film çalışmalarını ve film kültürünü geliştirmek. Buna karşın, her yıl ilk filmini yapan birkaç yönetmene sponsor olsa da, film yapımını maddi açıdan desteklemek ya da sinema sektörüne insan yetiştirmek gibi bir sorumluluğu yoktur. Film ve filmle ilgili malzeme koleksiyonları, veri tabanları ve uzman personeli temel kaynaklarını oluşturmaktadır. Koleksiyonlar, eğitim ve gösteri olmak üzere üç ana bölümden oluşur (BFI 2001: 5).

Koleksiyonlar Bölümü, İngiltere'nin görüntü koleksiyonlarını bugünün kullanıcıları için olduğu kadar gelecek kuşaklar için de saklar. Arşivden geniş bir izleyici grubunun yararlanmasını sağlamak için çalışır. Arşivler, Koleksiyonlar Bölümüne bağlıdır. Arşiv koleksiyonu, National Film and Television Archive (NFTVA), fotoğraf, kağıt, ve üç boyutlu malzeme arşivlerini ve The Museum of Moving Image'ı kapsar. Koleksiyonlar Bölümü, filmler, televizyon programları, belgeseller, müze malzemeleri, fotoğraflar, posterler, grafikler hatta bilgisayar oyunları içerir. Yüksek koruma standartları ve koleksiyonları kataloglama, bölümün öncelikleri arasında ön sırada yer alır.

Gösteri Bölümü, izleyiciye geniş bir sinema kültürü sunmayı hedefler. İngiltere genelindeki bağımsız ya da zincir sinema salonları işletmecilerine ve British Federation of Film Societies'e programlama, kiralama ve pazarlama konularında bilgi desteği sağlamaktadır. National Film Theatre (NFT) ve Londra Film Festivali, çalışmalarının en önemli iki parçasıdır. Gösteri bölümü, sinema izleyicisini arttırmada önemli bir rol oynar. Ulusal düzeyde belirlediği gösteri stratejisi doğrultusunda, sinema işletmecilerine ve topluluklarına, sinema ve televizyon yapımcılarına uzmanlık desteği sağlar. Ülkedeki film festivallerine mali açıdan destek olur.

Eğitim Bölümü, film ve televizyon kültürünü anlamayı ve insanları bu kültür hakkında bilgilendirmeyi amaçlar. Kütüphane, kitap basımı, Sight and Sound dergisi, web sitesi ve online servisleri, eğitim projeleri, bölümün çalışma alanına girer (BFI Education Strategy, 2000: 7). Eğitim Bölümü, topluma ve görsel-işitsel endüstriye yönelik eğitim

programları hazırlar. Ayrıca koleksiyonların ülke genelinde eğitim amaçlı kullanılmasına yönelik online bir servis geliştirmektedir.

1998'de BFI, organizasyon yapısındaki değişiklikle, sınırlı kaynakları ile daha çok sinema tutkunları ve araştırmacılardan oluşan dar bir gruba ulaşan hizmetlerinin daha geniş bir kitleye ulaşmasını ve eğitime ağırlık verilmesini kararlaştırdı. Eğitim, Koleksiyonlar, Gösteri, bu oluşumun yeni bölümleridir. BFI, görsel-işitsel alanla ilgili eğitim faaliyetlerinde yeni hedefler belirlemeye, koleksiyonlardan tam anlamıyla faydalanma olanağını sağlamaya çalışır. Son yıllarda gösteri ağırlıklı bir organizasyon olmaktan çok, eğitim projelerine ağırlık verilmeye başlanmıştır. Yapısal değişiklikle enstitüden faydalananlar ve onunla birlikte çalışmak isteyenler için kurumun daha etkin olması planlanmıştır. Politikaları, Londra merkezli değil, ülke genelinde faaliyet gösteren bir kurum olmak, özel sektörün maddi katkısını sağlamak, halkın düzenlenen faaliyetlerle daha kolay buluşmasını sağlamaktır. BFI'da 2000 yılı içinde 32 yayın, 95 bin 644 kitap satışı yapılmış, 13 bin 742 kişi kütüphanesinden yararlanmış, 1291 adet araştırma amaçlı izleme gerçekleştirilmiş, 210 bin 739 bilet satılmış sinema salonlarında.

BFI kâr amacı olmayan bir kuruluştur. BFI'nın tutmak ve yıllık mali tablolarında kamuoyuna açıklamak zorunda olduğu bütçesine göre, 2000 yılına ait geliri 32.103.000 sterlin, 2001 yılında ise 32.042.000 sterlindir (BFI 2001: 21).

1972'de kurulmuş olan Pasific Cinematheque, Kanada'nın Vancouver şehrinde bulunan küçük ya da orta ölçekli kabul edebileceğimiz bir sinematektir. Pasific Cinematheque'in ana gelir kaynağı her yıl sağlanan ödeneklerdir. Çeşitli hükümet kuruluşlarının ve şehir belediyelerinin değişik miktarlarda katkısıyla sağlanır. Yıllık 500 bin dolar civarındaki gelirinin 200 bin dolarını bu ödenekler teşkil eder. Geriye kalanı faaliyetlerden ve bağışlardan elde edilir. Düzenli ve gezici film gösterileri, eğitim hizmetleri ve başvuru kaynaklarıyla sinema araştırmalarını besler ve bir sanat biçimi ve iletişim aracı olarak sinemanın gelişimi için çalışır. Üyelerin ve araştırmacıların faydalanabileceği bir kütüphaneye, bağımsız sinemacıların bölgesel, sosyal, politik ve kültürel konuları işleyen filmlerinden oluşan bir arşive sahiptir.

Türkiye'de Longlois'in hayalini kurup gerçekleştirdiği türden bir kuruma rastlanmamıştır. 1950'lerden bu yana bir sinemateğe olan ihtiyaca zaman zaman değinilse de, aradan geçen kırk yılı aşkın bir süredir, hedefine varabilen bir girişim olmamıştır. Bununla birlikte, Sami Şekeroğlu ve çalışma arkadaşlarının bugüne kadar getirdiği

MSÜ Sinema Televizyon Merkezi ile Onat Kutlar ve arkadaşlarının girişimi olan Türk Sinematek Derneğinin büyük gayretlerle sağladıkları kazanımlar şüphesiz göz ardı edilemez.

Türkiye'de sinema çalışmalarına hiçbir zaman gereken desteğin sağlanmamış oluşu, sinematek kurma ve yürütme çalışmalarında her dönemde bir engel oluşturmuştur. Örnek olarak ele alınan yabancı sinemateklerin yapılanmalarında da görüldüğü gibi, sinemateklerin her biri, ülkenin kültür politikaları sonucu kurulmuş olan sinema kurumlarına bağlıdır. Ulusal bir sinematek, devlet desteği olmadan ayakta duramaz. Ulusal boyuttaki sinemateklerin hemen hepsi statü olarak özerk devlet kuruluşlarıdır. Daha küçük boyutlardaki organizasyonlar resmi kuruluşlardan ödenek alsalar da, sınırlı maddi olanaklarını belli bir konuda uzmanlaşarak değerlendirmekteler. Örneğin Pasific Cinematheque arşivinde genellikle küçük bütçeli bağımsız filmlere yer verilip bu tür yapımlar ekseninde gösteri ve oturumlar düzenlenmektedir.

Türkiye'de sinema faaliyetlerini düzenleyecek kanunların çıkarılması ve sinema üzerine çalışmaların yapılacağı bir sinema kurumunun ve buna bağlı olarak da bir sinemateğin kurulmasına yönelik süregelen önerilerden biri de 14 Ekim 1960 tarihinde Mazhar İpşiroğlu, Baha Gelenbevi ve Hadi Yaman'ın verdikleri bir raporda şöyle dile getirilmiştir :[2]

Türk Filmi'ni kurtarmak için, birbirinin mütemmimi iki şeyin yapılması şarttır. Şöyle ki: Evvela, şümullü bir sinema kanunu çıkarılması, saniyen bu kanunu tatbik sahasına koymak üzere bir Milli Sinema Merkezi kurulması, iktiza etmektedir. Milli Sinema Merkezi, bölüm ve çalışmalarına dair taslağı aşağıda veriyoruz... Milli Sinema Merkezi (MSM), sinema kanunu külliyatile vücut bulmuş ve işleyen, hükmiyeti şahsiyeti bulunan müstakil bir müdürlüktür. Güzel Sanatlar Vekaleti'ne, olmazsa Eğitim Bakanlığı'na bağlıdır. İlmi kurul vasfındaki İdare Heyeti'nin kararlarını müdür tatbik eder... Sinematek kurarak yabancı ve yerli, klasikleşmiş eski filmlerin zayiine mani olur ve bilhassa bu kıymetli filmler sinematek lokalinde üyelere gösterilerek, yeni elemanların yetişmesine hazırlık ve yardım yapılır. Projeksiyonlar münazaralı olur.

Türkiye halen sinema alanını ya da daha genel bir deyişle görsel-işitsel alanı düzenleyen kurumlara sahip değildir. Ulusal ya da bölgesel bir sinemateğin işleyişini sağlayan maddi ve yasal koşullar bu altyapı üzerinde hazırlanır. Ulusal bir sinemateğin kurulması ve sürekliliği ancak bu tür düzenlemelerin ardından gerçekleşebilecek ikinci

[2] Ayrıca bkz. Özön, N. "Bir Sinemateğe Doğru", *Karagöz'den Sinemaya -Türk Sinemasının Sorunları*, 1959; Şener, E. "Sinematek'le Arşiv", *Yeşilçam ve Türk Sineması*, 1970; Onaran, A. Ş. "Türk Sinemasının Örgütlenmesi", *Türk Sineması*, cilt 1, 1982.

bir aşamadır. Bu düzenli ve sürekli bir sinema politikasının varlığının da göstergesidir aynı zamanda.

Sinematekler önceliği yerli yapımların korunmasına, görsel-işitsel kültürün korunması ve gelişimine yarayacak çalışmalara ayırmaktadır. Bununla hedeflenen, sinema ve ondan ayrı düşünemeyeceğimiz görsel-işitsel alanın düşünsel ve kültürel altyapısını oluşturup onu beslemektir. Bu, iki şekilde başarılmaktadır: Birincisi, görsel-işitsel geleneğin deneyimin mirasını ve aynı zamanda bugünün eserlerini koruyup toplumla bugün ve gelecekte buluşturmak, ikincisi de bugünün sinema ortamını, sinemateğin faaliyet alanındaki çalışmalarla geçmişten bir adım ileriye götürüp, bilginin, kültürün ve sanatın birikimini düzenli olarak ilerleyen bir sürece oturtmaya çalışarak, görsel-işitsel kültürün dünyadaki egemen kültürler tarafından biçimlendirilmesine karşı koymaktır.

Sinematekler, bulundukları coğrafyada sinema ve televizyon üzerine yapılan bilimsel çalışmaların şekillenme sürecinde de etkin rol oynarlar. Türkiye'de hangi araştırmacı yaptığı en küçük çalışmanın dayanacağı kaynaklara ulaşmada sıkıntı çekmemiştir? Bir sinemateğin, film ve ilgili malzeme koleksiyonlarıyla, kütüphanesiyle, gösteri programlarıyla, yayınlarıyla, eğitim ve diğer temel çalışmalarıyla, dünya sinematekleriyle kuracağı iletişimle, bir bütün olarak yaratacağı bilimsel ve sanatsal ortama ihtiyaç vardır. Böyle bir ortamın yokluğunda ise bilgi ve belgenin etkin bir kullanımının olmadığı araştırmaların başarı şansının azalması ve yapılan her çalışmanın, harcanan her emeğin birbirinden kopuk, birbiriyle etkileşimden uzak olması, verilere tam erişim sağlanamadığı için, birikmesi gereken bilginin parça parça ve yalıtılmış bir hale gelmesi kaçınılmazdır. Çoğumuz yapılan araştırmalarda kişisel bağlantılarla kişisel koleksiyonlardaki malzemelerden yararlanıyoruz. Her araştırmaya neredeyse tam anlamıyla sıfır noktasından başlıyoruz; çoğu zaman daha önce yapılmış çalışmaların ulaştıkları noktadan ve ortaya koyduklarından habersiz olarak.

Türkiye'de her ne kadar ulusal boyutta faaliyet gösterecek bir sinemateğe ihtiyaç varsa da, böyle bir kurumun kurulması için henüz ufukta hukuki ve maddi bir umut ışığı görülmemekte. Film malzemesinin korunması, restorasyonu ve gösterimi için teknolojiye, yani büyük bütçelere ihtiyaç duyulması ve ülkenin inişli çıkışlı -daha çok da inişli - ekonomik durumu göz önünde bulundurulursa, ulusal boyutta bir sinematek kurulması hiçbir kişisel girişimin altından kalkamayacağı bir iştir. Pacific Cinematheque benzeri hatta daha küçük ölçekte

bölgesel ya da belli konularda uzmanlaşmış, tematik kurumlar en uygun yol gibi görünmekte.

Politik dalgalanmalar da düşünüldüğünde en güvenli sığınak üniversiteler. MSÜ Sinema TV Merkezi yetkililerinin de belirttiği gibi, bu enstitü bir yerde üniversite çatısı altında oluşundan dolayı kapatılma, el konulma gibi tehditlere karşın ayakta durabilmiş. Ekonomik ve politik şartlara karşın, üniversiteler bir sinemateğin nispeten güvenle barınabileceği yerler olarak görülmektedir.

Buna karşılık, devlet üniversitelerinin gelirlerinin kabul edilebilir standartların çok altında olduğu düşünülürse, çalışmalarını eksiksiz gerçekleştirebilen dinamik bir sinemateğin maddi zorluklardan dolayı üniversite bünyesinde kolay kolay yürümeyeceği de anlaşılmaktadır. Diğer yandan, öğrencilerin eğitime olan maddi katkısının çok daha fazla olduğu ve aynı zamanda devlet desteği de alabilen vakıf üniversiteleri, ekonomik güçleri ve özerk yapılarıyla, bir sinematek kurumunu kurup yürütebilecek maddi şartlara sahiptir. Belli konularda uzmanlaşmış küçük bir sinemateği yürütebilmek, vakıf üniversiteleri için maddi açıdan mümkün görünmektedir.

Sonuç olarak, televizyon ekranlarının karşısında yaşadığımız keyif sinematek keyfi midir; ya da İstanbul her sene baharda iki haftalığına bir sinemateğe mi kavuşmaktadır, bir daha düşünmek gerekiyor belki de?

Kaynakça

British Film Institute Education Strategy 2001-2004 (2000) London.

British Film Institute Annual Review 1 April 2000 - 31 March 2001 (2001) London.

İpşiroğlu, Mazhar Şevket, Gelenbevi, Baha,Yaman Hadi (1960) 'Türk Sinemasının Teşkilatlandırılmasına Dair Ön Rapor', Güzel Sanatlar Kongresi 2. Fometik Komisyonu (Filmcilik, Radyo ve Televizyon Su- Komisyonu), 14.10.1960.

Katz, Ephraim (1980) *The International Film Encyclopedia*, Harper Collins Publishers.

Kula, Sam (1983) 'The Archival Appraisal of Moving Images: A RAMP study with guidelines', Paris: General Information Programme and UNISIST.

Pacific Cinematheque Annual Report (1999), Vancouver.

Roud, Richard (1999) *A Passion For Films*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Çağrı İnceoğlu
Araştırma Görevlisi
Yeditepe Üniversitesi
İletişim Fakültesi

SİNEMA TARİHİ YAZARLIĞI İÇİN ALTERNATİF ARAYIŞLARI: YENİLEME Mİ, YİNELEME Mİ?

Altuğ Işığan

I. Giriş

Türk sineması incelemelerinin Türk sinemasından artık kemikleşmiş diyebileceğimiz bir beklentisi var: Onun *erginliğe erişmesini*[1] istiyor. Bu beklentiyi ele veren ve sıkça karşılaştığımız çabalar arasında, endüstrileşme belirtilerinin ya da auteurizmde gerekçelendirilen bireysel başarıların aranmasını gösterebiliriz.

Benzer bir yaklaşım, Türk sineması incelemeleri kendini sorgulamaya yöneldiğinde de karşımıza çıkar: Alanın; kurumsal, altyapısal ya da entelektüel anlamda henüz ergin olmadığı düşüncesi hakimdir. Kabul edilemez görülen bu durum karşısında ise erginliğe erişmenin yolları gündeme geliyor ve *kalkınma*[2] reçeteleri üretiliyor.

Sorunlu görülen alanları ele almada hakim olan bu yaklaşım, sinema tarihi yazımı tartışmalarında karşımıza çıktığında, ilginç bir duruma neden oluyor: Aşılması istenen tarih yazım tarzı karşısında öne sürülen alternatif, aşılması istenen tarih kurgusuna yaslanmaya devam ediyor. Bu kez sinemanın değil, bilimin/tarih yazımının tarihi bir erginliğe geçiş kurgusu içinde düşünülüyor; gelişmişlik düzeyi, temel sorun olarak merkezi konumunu koruyor.

Aslında "geleneksel" sayılabilecek bu tutumun, "yeni yönelimler"den söz edildiği akademik toplantılarda karşımıza çıkması, konuya eğilmeyi daha da önemli kılıyor; çünkü öyle görünüyor ki, yenileme çabaları önemli ölçüde yinelemeler üstüne kurulabiliyor.

Konu, Türk Film Araştırmaları Konferansları'nın geçen yılki ayağında Murat Akser tarafından ilgimize sunulan bir metin çerçevesin-

[1] Almanca'daki *Mündigkeit* kavramının karşılığı. Kant, Aydınlanma'nın (*Aufklaerung*) ne olduğunu anlatırken, ergin kişiyi, anlama yetisinin sorumluluğunu taşımayı göze alan kişi olarak tanımlar. Aydınlanmanın sloganı *Aude sapere*'dir: Bilme cesaretini göster. İnsan, ergin olmama (*Unmündigkeit*) durumuna kendi kendine düştüğünden, kendini bu durumdan kurtarmak da gene ona düşer. Aydınlanma, böylece bir ideal olmaktan öte, bir sorumluluk da yükler kişiye. Erginliğe erişmek bir ödevdir aynı zamanda. Kapsamlı bir yorumlama çabası için bkz: Foucault, 1984.

[2] Kalkınma, Kant'ın erginliğe erişme konusundaki düşüncelerine de borçlanarak, sadece bir ideali belirtmekle kalmaz, aynı zamanda bir sorumluluk da yükler kişiye. Bu çerçevede kalkınma, tıpkı aydınlanma gibi, bir ödev ahlâkı içerisinde karşımıza çıkar.

de ele alındı.[3] Bu metin, hem geçmişteki tarih araştırmalarını yöntem açısından değerlendirmesi, hem de bunlara karşı bir alternatif önermesi bakımından incelenmeye değer. Amacımız, Akser'in çalışmasındaki çifte bir soruna dikkat çekmek olacak: Çalışmada bir yandan sorunlarına sıkça dikkat çekilen ülkemizdeki tarih yazımı geleneğinin temel düşünsel bileşenlerinin yinelendiğini görmek; öte yandan ise alternatifinin, baskıcı bir eğilime açık kapı bıraktığını ileri sürmek mümkün.

Burada önce, Murat Akser'in mevcut tarih kitaplarını nasıl değerlendirdiğine, ne tür bir alternatif önerdiğine bakılacak; bu yapılırken, alternatifine dayanak oluşturan ideolojik-düşünsel kaynaklara önem verilecek. Ardından da bu alternatifin, daha önceki bir çalışmada (Işığan 2000: 195-212) ele alınan ve bu nedenle karşılaştırma yapmaya daha uygun görülen Nijat Özön'ün tarih anlatısı ile hangi noktalarda örtüştüğü, diğer bir deyişle, aşmaya çalışılan tarih anlatısını hangi noktalarda yinelediği ele alınacak.

II. Alternatif Bir Sinema Tarihinin Düşünsel Dayanakları Olarak Pozitivizm, Korporatizm ve Milliyetçilik

Bu bölümde Murat Akser'in mevcut tarih yazımlarına yönelttiği eleştiriler ve bunların düşünsel dayanakları ele alınacaktır.

Akser'e göre Türk sineması tarihlerinin gelişiminde çifte bir sorun gözlemlenebilmekte: Birinci olarak bu çalışmalar, sistematiklikten ve belli bir hedeften yoksundur; ikinci olarak ise, eldeki bir avuç veriyi her defasında daha da yoksullaşmış biçimde karşımıza çıkaran bir tekrara düşme sorunundan mustariptirler. Mevcut çalışmaları "sinema tarihi yerine geçen" çalışmalar olarak niteleyen Akser, bu çalışmaların yayınlanma biçimlerini de hatırlatarak -çoğu kez gazetelerde yayınlanmışlardır- söz konusu çalışmaların bilimselliğine ilişkin kuşkularını dile getirir. Özetle söylenecek olursa, Akser'e göre Türkiye'deki mevcut tarih yazımı, yeni bilgi sunmayan, yöntemsiz yordamsız ve "rastgele"dir; bu nedenle de "bilim" sıfatını hak etmekten uzaktır. Bu çalışmalar Akser'e, akademinin alanı boş bırakmasından faydalanan ve ancak bu sayede bilim oluveren çalışmalar gibi görünür.

Tarihçiler arasında Agah Özgüç, Giovanni Scognamillo ve Nijat Özön üzerinde duran Akser, bu yazarların çalışmalarına ilişkin yöntemsel (veya kavramsal) bir yetersizliğin yanı sıra, sunulan verilerin güvenilirliği ve geçerliliğiyle ilgili sorunları da hatırlatır. Buna ayrıca

[3] M. Akser, *"Türk Sinema Tarihi Yazılımı: Bir Yöntem Önerisi"*, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler III, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003.

nesnellikten uzak olunduğu eleştirisini ekler. Özgüç'ün "yarı veri, yarı yorum" olan kitapları, "tematik başlıklara bölünen gazetecilik/magazin" kitaplarıdır. Scognamillo'nun yapıtı ise "tarihi gazetecilik dilimlerine bölerek, her bölümde bir öncekiyle çelişecek kavramlar yaratmak" suretiyle yazılmıştır. Özön ise, tıpkı Özgüç gibi, öznel olmakla eleştirilmekte. Ancak Özgüç'ün öznelliği "iyi niyetli" bir öznellik iken, Özön'ünki "bilim adamına yakışmayan" bir öznelliktir.[4] Özgüç, film künyelerinin derlenmesi ile ilgili çalışmasıyla aslında çok hayırlı bir iş yaparken, derlediği bilgilerin güvenilirliği ve geçerliliğini sınamadığından alana en büyük zararı veren kişidir aynı zamanda.

Akser, yazarlara ilişkin eleştirilerini sıraladıktan sonra, artık yeni, daha olgun bir döneme geçilmesi gerektiğini hatırlatarak, "bilimsel" bir tarih yazmanın zamanının geldiğini söylemeye çalışmaktadır. Yazısının asıl amacı da bu yönde bir öneri getirmektir.

Akser'in eleştiri noktaları (sınanabilirlik, nesnellik) ve yeni, daha olgun-bilimsel-bir döneme geçiş yapılması gerektiğini hatırlatması, eleştirisinin bir ayağının Pozitivizm olduğunu düşündürür.[5]

Akser'in alternatifi, kendi deyimiyle "yöntemi" ise öncelikle bilimsel faaliyetlere "çekidüzen" vermek ve belli bir yönlendirici odağın oluşturulması fikri üstüne kuruludur. Bir yandan akademik çalışmaların "stratejik bir plan, bir hedef" etrafında yapılması gerekmektedir; önceki dönemlerde buna itina edilmemiş ve tarih yazımı kişilerin ilgi alanlarına göre dağınık bir seyir izlemiştir. Diğer yandan ise "bilinçli bir şekilde genel bir planı parça parça tamamlayan kişi ve grupların yıllar süren ortak çalışmaları esas olmalıdır." Bu örgütlenme ve ortak eylem modeli, kapsamlı ve geniş bir veri tabanının oluşturulması ile tamamlanacaktır. Akser çalışma biçimini tanımladıktan sonra, çalışmanın içeriğini de tarif eder ve kapsamlı bir "yapılması" gerekenler listesi çıkarır.

Akser'in önerisini sadece daha "iyi" ya da "verimli" bir çalışma biçimi önerisi olarak görmek, başka noktaları eksik bırakmakla sonuçlanır. Daha önemli olan soru, Akser'in bunu neden istediği ve bu çerçevede "bilim adamları"ndan neler talep ettiği. Bilimi 'muasır medeniyetler seviyesinin üstüne çıkarmak' gibi bir kaygı hissedildiğinden, planlı ve kolektif

[4] Akser, Özön'ün öznellik problemi konusunda "nesnel" bir tanık olarak Kemal Tahir'i göstermektedir. Ancak "Ulusal Sinema" tartışmasının bağlamı ve taraflan düşünüldüğünde bu referans biraz iğreti durmakta.

[5] Burada Auguste Comte'un Pozitivizminden izler bulmak zor olmayacaktır. Akser'in olgun bir döneme geçiş olarak da tanımladığı ve elzem gördüğü yeni "bilimsel" seviyeye yükseliş, Comte'un "Üç Hal Yasası" ile benzerliğin en çarpıcı biçimde göründüğü yerdir.

eylem önerisi, Levent Köker'in yerli aydınlara özgü bir tavır olarak saptadığı ve "aydınlanmacı aklın pozitivistleşmesi" ile bağlantılı olan aktif-voluntarist bir müdahaleciliği (Köker 1989: 156-7), bir planlamacılık ve sürekli eylemlilik halini; diğer yandan ise, toplumu, birbirlerini uyum içinde tamamlayan organlardan oluşmuş bir organizma olarak gören korporatizmi akla getirir (Köker 1989: 186).

Pozitivizm ve korporatizmden beslenen uzmanlık teorileri, vatanperverlik ve aktivizmle birleştiklerinde oldukça otoriter bir ideolojinin şekillenmesi tehlikesi doğmaktadır (Köker 1989: 225). Tıpkı "sinemacılar" gibi, "bilim adamları" da çıkarları çelişmeyen bir bütün olarak görüldüklerinden onlardan beklenen şey, "bilim"i bir bütün olarak yüceltecek olan çalışmaya görev bilinci içerisinde katılmalarıdır.[6]

Akser'in çalışmasındaki üçüncü dayanak olan milliyetçilik, mevcut tarih yazımının kapsamını tartışırken belirginlik kazanır. Temel bir sorun olarak 1923 öncesinin sinemasına vurgu yapan Akser, Cumhuriyet ideolojisinin kendini Misak-ı Milli sınırları içine hapsettiğini, oysa imparatorluk halklarının sinemalarının da Türk sinema tarihinin parçaları olduğunu anımsatır.[7] Akser'in 1923 öncesinin sinemalarına uzanmayı analitik bir zorunluluktan ziyade geçmişte onları idare etmiş olmaktan ileri gelen bir durum olarak ele alıyor gibi görünmesi, bakış açısında milliyetçiliğin önemli bir bileşen olduğunu düşündürmekte. Burada esas soru; "soydaşları" kapsama çabası içerisinde tarihi geriye doğru genişletmenin, onları "kurtarmak" amacıyla ulusal sınırları genişletmeyi amaçlayan bir ulusalcılık anlayışı ile (Köker 1989: 201) ne ölçüde alışveriş halinde olduğudur.

Akser'in yaklaşım ve alternatifinin Türkiye'deki modernleşme düşüncesinin klasikleşmiş üçlüsü üstüne kurulduğu görülür böylece: pozitivizm, korporatizm ve milliyetçilik. Alternatif yöntem olarak önerdiği ise aslında sıkça karşılaştığımız ve çerçevesi belli olan bir kurumlaşma talebidir: Tıpkı başka alanlar için arzulandığı gibi, sinema tarihi yazımı da artık bilim mertebesine ulaşmalı (kalkınmalı); bunun için ise belli bir hedef etrafında örgütlenmeli, iş bölümüne gitmeli ve herkes

[6] Akademik unvanlar ve idari konumların yarattığı statüler ve ekonomik farklılıklar; ayrıca akademisyenlerin istihdamları konusundaki politikalar, bu hususun dikkatle ele alınmasını gerektirmektedir. Örneğin "araştırma görevlisi" kadrolarına alınan kişileri belli konularda çalışmaya zorlamak ve eğitim-öğrenim süreleri dolunca işten çıkarmak yaygın bir uygulamadır. "Yıllar süren takım çalışmasıyla belli bir planı parça parça tamamlama"nın bu tür versiyonlarının da olabileceğinin hatırlanması gerek.

[7] *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (Uzkınay, 1914) filminin "ilk Türk filmi olduğu yalanının bir kenara bırakılması" gerektiğini vurgulayan Akser, bu önerisini biraz da ironik biçimde, dar kapsamlı ilkleri aşma çerçevesinde getirmektedir.

üzerine düşeni yapmalı. Tüm bunlar ise "aklın" ve "bilim"in kılavuzluğunda yapılmalı.

III. Adam Gibi Film, Adam Gibi Bilim

Akser'in yerli tarih yazımına ilişkin dönemselleştirmesinin, eleştirdiği sinema tarihçilerinin yerli sinemayı kavrama ve dönemselleştirme biçimleri, özellikle de Nijat Özön'ün yaklaşımı ile benzerliği dikkat çekicidir. Akser, Özön'ün karamsarlığını ve vurucu eleştiri yapma tarzını paylaşmasa da beklentilerinin ufku, aktörlerle gelişmeleri irrasyonelden rasyonele ve yetersizden yeterliye doğru dizme biçimi, kısacası tarih yazarlığı dalının tarihini kurgulama yöntemi, Özön'ün Türk sineması tarihi için uyguladığı kurguyla benzerlikler göstermektedir.

Mevcut tarih çalışmalarının Özön'ün çerçevesini aşamadığı ve tarih yazımının kanıksanmış bir çerçeveye yaslanılarak gerçekleştirildiği sıkça gündeme getirilmiştir. Akser de eleştirisini bu düşünceyi kapsayan bir argüman üzerinden geliştiriyor.

Özön'ün (1962), başat modernleşme düşüncesiyle uyum içinde, evrimci/ilerlemeci bir tarih perspektifine göre hareket ettiğini söylemek mümkün. Türk sineması açısından ideali büyük ölçüde bu ilerlemeci beklenti ufkunu yansıtır: Hayalindeki ulusal sinema, her açıdan yetkin ve yeterli olan, *seri halde sanat filmi üreten bir stüdyo sistemi*dir. Cumhuriyet rejiminin top yekûn kalkınma idealinin sinemadaki versiyonu olan bu hedef, ulusal sinemayı *çağdaş uygarlıklar düzeyi*ne çıkarmak görevidir aslında.

İşte yerli sinema bu idealin henüz çok uzağındadır. Egemenliğin yanlış kişilerin ellerinde bulunması, cahillikler, keyfi uygulamalar, plansızlık projesizlik... bütün bunlar mevcut yetersizliğe katkıda bulunmuştur. Henüz bilinçlenememiş, günü kurtarmaya çalışan cahil ve çıkarcı bir doğulu zihniyet sinemayı estetikten yoksun bıraktığı gibi, endüstriyel açıdan da güdük bırakmaktadır. Bundan tümüyle kurtulmak ve güçlü temellere sahip sanatsal nitelikleri tam olan bir ulusal sinema kurmak gerekir. Bir slogan olarak formüle etmeye çalışırsak, Özön'ün derdi "adam gibi bir filim"dir.

Akser'le Özön'ün yaklaşımlarındaki benzerlik belki de bu noktada görülebilir. Çünkü Akser'in beklentisi de "adam gibi bir bilim"dir.

Tıpkı Özön'ün ulusal sinemanın varlık ya da yokluğunu ölçen kriterler koyması gibi, Akser de bilim olmanın kriterlerini ortaya koyar aslında. Türk Sineması Tarihi Araştırmaları şimdiye dek keyfî, başıboş, belirsiz, plansız programsız, bilinçsiz, laf olsun diye, yenilikten yoksun bi-

çimde yürütülmüştür. Bilim'in vazgeçilmez öğeleri olan nesnellik, tutarlılık gibi asgarî koşullar dahi yerine getirilmemiştir. Tarih çalışması bile denemeyecek bu çalışmalar, tarihçi kimliği taşıyan bilinçli kişilerden çok, hepsi de iyi niyetli ama yetersiz magazinci gazetecilere, eleştirmenlere ve amatörlere kalmıştır. Tüm iyi niyete ve çabaya rağmen bunların gerçek anlamda bir tarih çalışması ortaya koydukları söylenemez; dahası, iyi niyetlerinin ürünü olan bazı çalışmaları çok büyük zarar verme potansiyeline sahiptir. İnsan biraz hayal gücüyle Nijat Özön'ün Türk Sineması hakkında konuştuğu duygusuna kapılabilir.

Türk sineması tarihi yazarlığının bilimsel açıdan geri kalmışlığının ve bunun aşılmasının yollarının anlatısı olarak da okunabilecek olan Akser'in yazısı, ironik biçimde, aşılması gerektiğini düşündüğü tarihlerden biri olan Özön'ün Türk Sinemasına ilişkin anlatısının bir tekrarıdır. *Tarih*in bir cilvesi olsa gerek, Akser'in bilim tarihinde "Muhsin Ertuğrul" rolünü oynayanlardan biri de Nijat Özön olmuş oluyor.

Akser'in bilim tarihinde, tarih yazarlarının yöntemsizliği ve keyfîliği sorunu, yerli yapımcılığın sinema dilini öğrenememesi ve endüstriyi zayıf temeller üstüne kurması sorununa benzer bir sorun olarak algılanmakta. Ürünleri de bu nedenle 'değersiz' film türlerininki gibi kategorilere yerleştirilmekte: vodvil ve salon komedisi değil de, magaziner tarih gibi.

Akser'in bilim-dışı gördüğü bu tarih yazarlığı anlayışının karşısına çıkardığı şey ise dev bir projedir. En uç noktada kurumsallaşmış, olabildiğince rasyonel, her türlü eksikliğini gidererek tıkır tıkır işleyen bir düzenekle karşı karşıyayız. Bu dev sinema tarihi projesi, Özön'ün dev ulusal sinema projesini hatırlatıyor: Seri halde sanat filmi üreten bir stüdyo sistemini, hayal edilebilecek en saf haliyle *bilen* bir akademik düzenek.

IV. Sonuç

Murat Akser, alternatif bir yaklaşım geliştirmeye çalıştığı tarih yazarlığı alanına eğilirken, eleştirdiği tarih yazarlarından biri olan Nijat Özön'le ortak bir paydada buluşmaktadır. Bu buluşmanın konu ya da üslûptan çok, yaklaşım ve ideolojik-düşünsel çerçevede gerçekleştiği görülüyor. Her iki yazarı alternatif bulmaya iten şey, angaje oldukları alana ilişkin, kalkınmacı yaklaşımların toplum içinde hegemonik oluşlarında temellenen bir mükemmellik arayışıdır. Bu gereksinim, gene kalkınmacı-ilerlemeci ideoloji ile bağlantısı bilinen bir geri-kalmışlığın giderilmesi anlatısı çerçevesinde dillendiriliyor. Çoğu alanda söz ko-

nusu olduğu gibi, hedef kusursuz işleyen devasa bir düzenektir. Akser'in yazısının başlığında kullandığı "sinema tarihi yazılımı" tamlaması, şu işe bakın ki, turnayı tam gözünden vuruyor: Bilgisayarlarda kullanılan programlar, yani software anlamında da kullanılan "yazılım" sözcüğü, modernleşme sürecinin kimliğimizin çekirdeğine yerleştirdiği *disipline olma* arzusunu ne güzel de dillendiriyor: Bir sinema tarihi yazımımız değil de *yazılımımız* olsaydı, ne kadar kesin, ne kadar sistematik, ne kadar nesnel-yani *ileri*-olabilirdik!

Türk sineması araştırmalarını gelecekte de bekleyen sorun, araştırmacı nesillerinin tanıştıkları her yeni yöntem ve yaklaşımın, ürünü oldukları düşünsel ve tarihsel süreçten koparılarak, parçası olduğumuz modernleşme sürecinin kimliklerimizin çekirdeğine yerleştirdiği erginliğe erişme arzusuyla, değişmez "kalkınma" amacının bir aracına dönüştürülmesidir.

Özön ve Akser'in farklı ama birbirleriyle ilişkili alanları değerlendirirken oluşturdukları anlatıların bu denli benzeşmesi, Türk sineması araştırmalarındaki yönelimlerin ne kadar "yeni" olduğu sorusunu da akla getiriyor: İlgi alanlarının ve yöntemlerin değişmesine ve çeşitlenmesine karşın, alanın kendisine ve nesnesine bakışı değişiyor mu gerçekten? Türk sineması araştırmalarındaki güncel yönelimler, bu soruyu göz önünde tuttukları ölçüde "yeni" sıfatını hak edebileceklerdir kanımca.

Kaynakça

Akser, M. (2003), "Türk Sinema Tarihi Yazılımı: Bir Yöntem Önerisi", *Türk Film Araştırmalannda Yeni Yönelimler III*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Foucault, M. (1984), "What is Enlightenment?", Rabinow P. (der.), *The Foucault Reader: An Introduction to Foucaults Thought*, London: Penguin, ss.31-46.

Işığan, A. (2000), "Türk Sineması Çalışmalarında 1950 Öncesinin Dışlanması", *İletişim*, sayı 7: 195-212.

Köker, L. (1989), *Demokrasi Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge.

Özön, N.(1962), *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Artist.

Altuğ Işığan
Öğretim Görevlisi
Doğu Akdeniz Üniversitesi
İletişim Fakültesi

SİNEMA ARAŞTIRMALARINI TÜRKLEŞTİRMEK: YÖNETMENLER SİNEMASI, ERKSAN VE KUBRICK

Murat Akser

Stanley Kubrick ve Metin Erksan birbirlerine çok benzetilen, yaratıcı (auteur) kuramın mükemmel örnekleri olarak gösterilen iki sinemacıdır. Her iki yönetmen de sinemacının sınırsız vizyonu, yaratıcılığı ve eser üzerindeki hakimiyetini vurgulayan yaratıcılık kuramının gözde isimleridir. Ancak batı kaynaklı, bireye dayalı bir sinema kuramı olan ve Fransız Yeni Dalga akımıyla birlikte gelişen yaratıcı (auteur) kuramı üzerinden baktığımızda bu yöntemin Türk sinemacısını açıklamakta çok yetersiz kaldığını görürüz. 1960'lı yıllardan bu yana batılı sinema eleştirisi kuramlarından etkilenen Türk sinema araştırmacılığı kendi yaratıcı/auteur yönetmenlerini aramış ve yaratmıştır. Filmleri, kendilerinden ya da üretildikleri bağlamdan çok onları yapan yönetmenlerin kişilikleri altında tematik olarak sınıflandırmaya yönelik bu çalışmalar her geçen gün daha da artmaktadır. Oysa yaratıcı/auteur sinemacı kuramı batılı akademisyenler tarafından, batılı ülkelerde üretilmiş ve bireye dayalı bir sinema kuramıdır. Batının sosyal bilimleri (tıpkı diğer bilim dallarında olduğu gibi) bireye dayalı, kapitalist, burjuva-demokratik kültüründen çıkan, hiç de evrensel olmayan, oldukça yerel yöntemler üretirler. Bu kuramlar gene aynı ortamda üretilen filmleri açıklamakta uzmanlaşmıştır. Kendi içlerinde öznel ve nesnel olarak ayrılan bu kuramlar, filmin biçimine ve filmin içinde bulunduğu ortamla ilişkisine iktisadî-ideolojik-feminist-psikanalitik diyalektikler açısından bakarken de batılı bireye dayalı aynı temelden yola çıkarlar. Bu nedenle Türk sineması gibi doğulu, toplumcu ve ulusalcı bir sinema üreten ülkeler için pek az sinema kuramı üretilmiştir. Bu sunuşun amacı Metin Erksan ve Stanley Kubrick sinemasını yeniden yorumlayarak kültürel kimlik eksenli, disiplinler-arası yeni bir sinema eleştiri yöntemi üretmektir.

Giriş:

Bu makalenin çıkış noktasında, sinema araştırmalarının sosyal bilim söylemleri üzerine kurulu olduğu ve tüm bilim dallarında olduğu

gibi sosyal bilimlerin de içinden çıktıkları kültürün önyargılarını ve yaşam anlayışlarını yansıttıkları fikri yer alır. Batılı toplumlar sanayileşme süreçleri içinde kapitalist demokratik bireyci burjuva düzenine geçerken bilim dalları, daha uygulamaya yönelik akla ve hesaplara dayalı nicel bilim dallarına ve söyleme dayalı insanî-toplumsal bilimlere ayrılmışlardır. Tam bu sıralarda ekonomik ve teknolojik yetkinliğe ulaşan bu ülkelerde sinema da ticarî bir eğlence aracı olarak doğmuş ve diğer üretim dalları gibi sanayileşmiştir. Sinemanın ilk günlerinden beri eleştiri ve kuram yönünde yapılan çalışmalar bu toplumların iktisadî ve teknolojik gelişme söylemleriyle iç içe ilerlemiştir. Batının sinema kuramı bu sayede bireyin üstünlüğüne dayalı ve Batı'nın akılcılığını, ekonomik, askeri ve sanayi gücünü temel alan sinema kuramları üretmiştir. Bu kuramların en meşhuru da Fransız yeni dalga akımıyla özdeşleşen yaratıcı/auteur kuramıdır. Bu eleştirici biçimi-sinema kuramı 1960'lı yıllarda gene bu sanayileşmiş ülkelerin sinemacıları tarafından benimsenmiş, akademik çevrelerde kabul görmüş ve yeni yetişen sinema öğrencilerine belletilmiştir. Kapitalist biçimde örgütlenen ve gelişen, Thalberg ve diğerleri tarafından süreklilik üzerine kurulu, gerçekçi temellere oturtulmuş, seri üretime dayalı sinema eseri kolektif bir eser olmaya mahkumdur. Ancak maddî kuvvetlerinin verdiği iktisadî ve askerî üstünlüğü bireyci burjuva ideolojisine bağlayan batılı toplumlar sanat eserlerinin yaratılma süreçlerine bakarken tek bir yaratıcının olduğu ideal rönesans adamından / üstün-insandan yola çıkarak bu yaratıcı (auteur) kuramını öne sürmüşlerdir.

Bu kuramın Türk sineması incelemelerinde uygulanması ortaya çıkan yapıtları da çelişkilerle doldurmuştur. Batılı yöntemlerle modernleşmeye çalışan toplumcu ve doğulu Türk halkının ürettiği sinema bir toplumun değerlerini ve kimliğini yansıtır. Türk filmlerinin yönetmeni batılı yalnız bireyci burjuva değil, anonim ve söze dayalı bir halk ozanı birikimiyle zanaat şeklinde üretim yapar. Zamanla sinema teknolojisinde ve örgütlenmede yaşanan ilerlemelere rağmen bugün Türk filmleri halen bir zanaatlık-anonimlik ve halk ozanlığı ekseninde üretilmektedir. (Benzer bir durum televizyon eserlerinin incelenmesinde de yaşanmaktadır.)

Sinema araştırmaları 60'lı yıllarda yaratıcı kuramını sindirip daha da ilerlemiş ve 70'lerin sonu, 80'lerin başında ikiye ayrılmıştır. Bir yanda Amerikalılar kendi ulusal sinemalarını araştırmış ve yöntemleriyle tüm dünyadaki araştırma modellerini etkilemişlerdir. Arşiv ve belgelere bakarak biçim tarihine, tekniğe yönelik araştırmalar yapan

bu kişilerin karşısında İngiliz-Fransız ekolünün metne ve içindeki ideolojik yapılanmaya bakan tavrı *Screen* dergisinde kendisini göstermiş, İngiliz Film Enstitüsü'nde bir araya gelen eleştirmenler bu yönde fikirler ve yapıtlar üretmişlerdir. Ancak her iki bakış açısı da araştırmalarını batılı burjuva bireyci ideolojinin içinde yaparlar. Bu nedenle Türk sinema araştırmalarına faydaları sınırlı kalacaktır.

Batılı Sinema araştırmalarının bu kısır döngüsünü fark eden Latin Amerika ve Afrika ülkelerinin sinemacıları ve eleştirmenleri bağımsızlık mücadelelerine denk gelen zamanlarda sömürge aleyhtarı devrimci sinemalar ve bunları destekleyen kuramlar üretmişlerdir. Maalesef devrim heyecanı bittikten sonra bu filmlere yaklaşanlar da batılı kuramların yolundan ayrılmamış ve bu filmleri yönetmenleri üzerinden incelemişlerdir. Bugün kitaplar ve makaleler Osman Senbene üzerine yazılmaktadır. Yapıt-film ikinci plana atılmaktadır.

Sinema araştırmalarının ve genelde toplumsal bilimlerin bu kısır döngüsünün farkında olanlar değişik yaklaşımlar getirmeye çalıştılar. Immauel Wallerstein'in başkanlık ettiği Gülbenkyan Komisyonu raporu olarak hazırlanan Sosyal Bilimleri Açın tezi bu yönde atılmış önemli bir adımdır. Bu raporda Wallerstein ve ekibi toplumsal bilimlerin kendi dallarında uzmanlaşma, derinleşme tutkusuyla izole olduklarını ve değişen zamana ayak uyduramadıklarını söyler. Piyasa ekonomisinin gerekleri, devlet ideolojilerinin baskısı bu dalları daha pratik-uygulamalı birbirinden kopuk ve niceliğe yönelik hale getirir. Yani artık insana ait olmaktan çıkar. Bu tıkanmayı açmanın yolu toplumbilimleri arasında bağlantı kurup ortak noktalarda paralel bir uzmanlaşma yaratmaktır. Yani felsefe-tarih-ekonomi-sosyoloji gibi dalların sadece birinde değil bir kaçında uzmanlaşma, bu disiplinler arasında yaratılan diyalog sayesinde daha anlamlı ve etkin toplumsal bilim yaratılması projesidir bu. Stuart Hall'in başını çektiği İngiliz Kültür Araştırmaları ekolü ve son zamanlarda psikanalizi etkin biçimde kullanan Zizek bu tür metin-ideoloji-stil incelemelerini birkaç toplumsal bilime dayandırarak yaparlar. Yaratıcı-yönetmenin kişisel özgeçmişini ve sanatsal gelişimini de gözardı etmeden David Lynch, Hitchcock, ve Kieslowski gibi yönetmenlerin eserlerini popüler kültür üzerinden toplumsal ve bireysel yönden açıklar Zizek.

Bu da bizi sanat eseri, sanatçı ve toplum arasındaki ilişkiye getirir. Sanatçı toplumun içinde yaşar ve şahit olduğu olaylara bir tepki olarak sanat eserini doğurur. Bu eser toplumda çeşitli etkilere neden olur ve başka sanatçıları sanat eseri üretmeye sevkeder. Bu bakış açı-

sından bakarsak sanat eseri bireye ya da topluluğa dayalı kültürlerde benzer şekilde gelişir. Ancak ortaya çıkan eser değişik toplumlar üzerinde değişik etkiler bırakır. Batılı bireyci toplumlar bu tür eserleri zamanla fetiş haline getirip çok yüksek değerler biçerler. Sanatçılara ait kişisel eşyaların astronomik fiyatlara satılması bunun örnekleridir. Bunun aksine Türkiye gibi sanatçıyı acılar, maddî imkansızlık ve ideolojik baskılarla terbiye eden ülkelerde bu eserlere neredeyse hiç sahip çıkılmaz. Ancak bu eserler bir şekilde halkın kolektif hafızasında yer ederler ve genel kültürel söylemin parçası olurlar. Özel televizyonlar üzerinden Yeşilçam sineması yeniden ortaya çıkmış ve bu kolektif hafıza yerini sağlamlaştırmıştır.

Bu filmlere metin olarak baktığımızda iki tür tercihle karşı karşıya kalırız. İlk tercihte metnin biçimine, anlatım şekline, kamera açılarına, kurgu, müzik ve oyunculuğun eseri özgün kılmadaki başarısından bahsederiz. Bu inceleme türünde tarzların tarihsel gelişimini, yönetmenin ve diğer ekibin katkılarını başka filmlerle karşılaştırabiliriz. Metne hikâye-anlatım yönünden ve karakterler, olay akışı, temalar, karakterlerin psikolojisi, tür gibi kavramlarla (alt-metinler) yaklaşırız.

İkinci bir yol da metnin üretildiği bağlama, üst-metne bakmak yani eserin üretildiği siyasal, toplumsal, iktisadî ve düşünsel ortamı göz önüne alarak an, geçmiş ve gelecekle bağlantısını kurmak, üretilen eseri kolektif bilincin sanatçı üzerindeki yansıması olarak değerlendirmek. Bu şekilde, bireyci-yaratıcı kuram yerine toplumcu-ulusal bir ozan sineması anlayışına ulaşabiliriz. Stanley Kubrick ile Metin Erksan arasındaki karşılaştırmanın da özünde yatan bu yaklaşım farkıdır.

Kubrick-Erksan: Aynı Ama Farklı

Stanley Kubrick 1929 ABD doğumludur. Sinemanın diyarı Hollywood'un bulunduğu Los Angeles şehrinde büyümüştür. Genç yaşta fotoğrafçılığa merak salan Kubrick ilk filmlerini 20'li yaşlarda kendi imkânlarıyla çekmiştir. Bugün bu ilk filmlerin kopyaları gizlidir ve kamuya kapalıdır. Kubrick 50'li yıllardaki filmlerinde biçimsel üstünlüğü tür sinemasıyla birleştiren iki film yapar: *Zafer Yolları* (Paths of Glory, 1957) ve *Son Darbe* (The Killing, 1956). Bu filmler Hollywood sinemasında savaş ve kara sinema türünün örnekleridir. Başlangıç olarak diğer filmlerden farkı olmayan bu iki film sonradan eleştirmenlerce biçimsel ve tematik olarak alt metin okumalarına açılmışlardır. 60'lı yıllarda renkli ve daha büyük bütçeli projelere adım atan Kubrick *Spartaküs* (1960), *Lolita* (1962), *Dr. Garipaşk'ı* (Dr. Strangelove, 1964) ya-

par. Popüler olanla teknik olanı birleştiren Kubrick 2001 *Uzay Yolu Macerası* (2001: A Space Odyssey, 1968) ile kariyerinin dönüm noktasını yakalar. Warner Bros'la anlaşma sağlar ve hayatının sonuna kadar canı istediğinde istediği konuda film yapan bir yönetmen olur.

Metin Erksan'a baktığımızda ise 1929'da bürokrat kökenli ve tahsilli bir ailede doğduğunu görürüz. Ağabeyi Çetin Karamanbey (Erksan soyadı yönetmen kelimesinin öztürkçesi olmalıdır) film yönetmenidir ve kuzeni de görüntü yönetmenliği yapmaktadır. Erksan'ın da 19 yaşında sinema yazıları yazdığını görürüz. 50'li yıllara girdiğimizde pek çok klasik Türk romanının senaryo uyarlamalarını yazarak kendini yetiştiren Erksan, *Aşık Veysel'in Hayatı* (1952) filmiyle 23 yaşında ilk eserini vererek sansürle boğuşmaya başlar. Kubrick gibi kendi ülkesinde üst kültürden manevî destek göremeyen Erksan uluslararası çevrelerde beğenilir. *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1964), *Sevmek Zamanı* (1965) ve *Kuyu* (1968) ile meslekî ve sanat hayatının zirvesine çıkan Erksan 70'lerin ortasından itibaren sinemaya olan katkısını yazar ve öğretici olarak tanımlar. Bugün halen bu görevini ifa etmektedir.

Erksan'ı metin-biçim-altmetin olarak incelediğimizde Kubrick'ten farkı olmadığını görürüz. Daha fakir bir ülkenin çocuğu olarak eserleri dünya ülkelerinin sinema salonlarına ulaşmasa da Türkiye'de belli bir dönemde halkın severek seyrettiği özgün filmlerin yönetmenidir. Erksan ve Kubrick karşılaştırması her iki yönetmenin benzer tarihlerde üretim yapmaları, konu seçimi ve tarzda titiz olmalarından kaynaklanır.

Kubrick-Erksan I: Biçim-Altmetin-Dâhi Yönetmen

Bu tür bir incelemenin tipik bir iddiası aşağıdaki gibidir: Dahi yönetmen Kubrick kişisel duygu, düşünce ve arzularını özgün bir biçimde, mevcut olan Amerikan sinemasının teknik ve ekonomik imkânlarını özgürce ve sınırsızca kullanarak, temaları açısından bütünlük içeren hem eğlenceli hem de entelektüel sinema üretmiş bir sanatçıdır.

Kubrick üzerine yazılan tüm eleştirel kitaplar yukarıda değindiğim şekilde metinaltmetin-biçim üzerine kuruludur ve dâhi-bireyin üstünlüğüne dayalı batılı burjuva söylemin bir parçası olarak Kubrick'i yüceleştirir. Bu tür bir yaklaşımın getirdiği biçimsel ve tematik yöntemlerle dâhi-yaratıcının eserlerine bakan ve ince ince bu detayları saptayan yüzlerce makale yayınlamıştır. Ancak bu yaklaşımın çelişkileri yaklaşımı daha tanım aşamasında altüst eder:

1. Yönetmeni ön plana çıkaran bu yaklaşım aynı zamanda piyasa endüstri ve büyük parasal riskten de bahseder ve tanımlanmayan bir dâhi-kişilik sayesinde bu sorunlar kolayca aşılır. Oysa devamlılık kurgusunu seri üretim için icat eden, "story board"suz filmlere yapım onayı vermeyen Hollywood'un Kubrick'e kayıtsız şartsız arka çıkması imkânsızdır (benzer iddialar Hitchcock için de yapıldı ve sonunda Fransız Yeni Dalga sinemacıları üstadın tarzının bozulmasına neden oldular).
2. Bu tür bir yaklaşım yönetmenin kişisel geçmişi ile eserleri arasında bağ kurar. Oysa kişi toplumun içinde yaşar ve eserleri topluma gösterdiği tepkilerden doğar. Bu nedenle kişisel olan aynı zamanda siyasaldır.
3. Biçimin, çekim açılarının, müziğin anlatıma olan katkısını yapısal ve işlevsel olarak tartışmak o yapıtın neden o şekilde yapıldığını açıklamaya yetmez. Balıkgözü-geniş açı lens kullanımı kişinin psikolojik durumunu göstermede de kullanılabilir ya da sadece daha geniş bir alanı çerçeveye koymak için de. Bu tür tercihler anlatımla ilgilidir, yönetmen ve görüntü yönetmenin çekim yapılan mekânda senaryonun gereklerine göre yaptıkları tercihlerdir. Dâhilikle ilgisi yoktur. Bir arada çalışan insanların zanaatsal bir üretimi söz konusudur.

Aynı yöntemi bir de Erksan üzerinde deneyelim: Metin Erksan Türk sinemasında maddî ve teknik imkânsızlıklara rağmen, sansürle boğuşarak filmler yapmış, bu filmler uluslararası ödüller almış ve Türk halkı tarafından da beğeniyle karşılanmıştır. Bu dâhi-yönetmen her türlü aksiliğe rağmen filmlerini ve kişisel temalarını alışılmadık bir biçimde hiçbir baskıyı kabullenmeden üretmiştir.

Bu tanım da oldukça çelişkilidir.

1. Metin Erksan'ın 1952-61 yılları arasında neredeyse on yıllık sinemacılığı vardır. Söz konusu olan filmleri 1960'lı yılların filmleridir. Siyasal-ekonomik ve düşünsel olarak 1960 yılı bir dönüm noktasıdır. Yani toplumun sanatçıya olan etkisinin yansımaları 60'lı yılların filmlerini ortaya çıkarmıştır.
2. Türk sinemasının yasal ve ekonomik özgürlüğü 60'lı yıllarda artmış bunu takiben teknik eleman ve oyuncu sayısındaki artış seri üretime talep doğurmuştur. Metin Erksan'ın film yapabilmesi için yapılan yatırımı geri getirmesi gerekmiştir. Sonuç halk için yapılan ticarî ama özgün bir sinemadır.

3. Baskı ve sansür olan dönemlerde Erksan'ın filmleri hedef kitlesine istenilen şekilde ulaşamamıştır. Bu da devletin rolünü ve soğuk savaş yıllarındaki söylemleri göz önüne almamızı gerektirir.

Bu tür bir analiz her iki yönetmeni de kısır bir biçimde açıklar ve daha çok Erksan'a haksızlık eder.

Kubrick-Erksan II: Üstmetin

Şimdi bir de üst metin açısından iki yönetmene bakalım ve biçime yönelik eleştirinin üstüne ne koyabiliriz görelim:

Kubrick II. Dünya Savaşı'nın yıkıntısını ve moral çöküntüsünü yaşamış, soğuk savaş yıllarının paranoyasıyla aydınlarını suçlar hale gelmiş ABD'de bireyin propaganda yoluyla kişiliksizleştirildiği bir ortamda film yapan bir sanatçıdır. Eserlerinde savaş, cinsî sapkınlık ve paranoyanın yansıması onun film yaptığı dönemle doğrudan ilişkilidir. Kubrick'in filmlerine bakarken onun içinde yaşadığı dönemi, beraber çalıştığı yazar ve teknik ekibi, Amerikan sinema piyasasının iç dinamiklerini ve soğuk savaş paranoyasını anlamak gerekmektedir.

Şimdi aynısını Erksan üzerinde deneyelim.

Metin Erksan tek parti dönemi, Demokrat Parti dönemi ve 27 Mayıs sonrasının yaşandığı üç ayrı dönemde Türk aydını ve halkının istek ve arzularını yansıtır. Eserlerinde soğuk savaş döneminin paranoyasının yanı sıra, asırlardır süren batılılaşma meselesini ve devlet-birey ilişkisini Türk hikâye anlatım geleneklerinden de esin alarak zanaatkâr biçimde üretir.

Bu tanım, eser-sanatçı-toplum ilişkilerini daha iyi anlayarak sinema eleştirisi yapmamızı sağlar.

Kubrick-Erksan III: Kültürel Kimlik

Son olarak, üçüncü bir yol sinema eserlerine kimlik açısından yaklaşmaktır. Kubrick filmlerinde anlatılan kimlik sorunu rasyonel, serbest piyasa anlayışına göre yaşamak, üretmek ve tüketmek zorunda olan bireyin sorunudur. Bir arada yaşamak ve paylaşmak zorunda olan insanoğlu kapitalizm tarafından ideolojik olarak şekillendirilmeye çalışılır. Kendi yazgısını belirlemek isteyen bireyin kapitalizm karşısında yaşadığı psikozların eleştirisi bir halk sineması olan Hollywood'un ustalarından Kubrick'in de sinemasına yansır.

Aynı şekilde pek çok kültürel mirası içinde barındıran ancak bunları kendi ulus-devlet efsanesiyle reddeden Türkiye Cumhuriyeti halkı

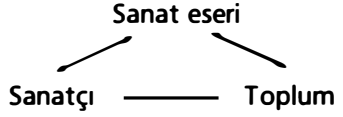
batının rasyonel, bireyci ve kapitalist yaşam anlayışına adapte olmaya zorlanır ve şizofren bir insan-kültür-bilinç ortaya çıkar. Bu bilincin yarattığı toplumsal ve kişisel psikozlar bir halk sineması olan Yeşilçam'ın ustalarından Metin Erksan'ın sinemasının konusu olmuştur.

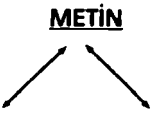
Bu tür bir incelemede kimliği oluşturan öğelere (milliyet, cinsiyet, din, gibi) ve bunların birbirleriyle etkileşimine bakılır. Çeşitli sosyal bilim dallarının birbirleriyle sürdürdükleri diyalogdan oluşan bu yaklaşımın sinema araştırmalarının gelişmesine katkıda bulunacağından şüphem yoktur.

Sonuç

Sinema araştırmalarının bilgi ve bilim üretimindeki yeri toplumsal bilimleri ve bilim felsefesini ilgilendiren yöntem sorunları etrafında yoğunlaşmaktadır. Bilginin sınıflandırılması toplumlarca o toplumun ihtiyaçlarına göre ve ideolojik olarak yapılır. Diğer bir değişle, mutlak gerçek bir bilim yoktur, bilginin sınıflandırılması vardır. Bu nedenle Türk sineması araştırmaları makro bir yaklaşım tespit etmelidir. Bu makro yaklaşım, sinema eserine bir ideolojik metin olarak bakmaktır. Bu metin incelemesinin eksenini kimlik sorunu oluşturur. Doğu-batı, kadın-erkek, köy-kent arasında kalmış Türk toplumunun sineması bu şekilde gelişmiştir ve bu şekilde incelenmelidir. Türk sinemasının geleceği ve sinema eleştirmenliğinin topluma faydasının vurgulanabilmesi için ulusal araştırma hedefleri içinde disiplinlerarası araştırmalar yürütülmesi zorunludur. Karşılaştırmalı edebiyat, iletişim, kültürel araştırmalar ve kültürel coğrafya bu tür çalışmalar için disiplinlerarası yöntem sağlayan alanlardır. Son olarak Türkiye'nin düşünsel, kültürel ve tarihî ana yol ayrımları bilinmeden Türk sineması üzerine de yazılamaz. 1900'lerin başından beri, özellikle 1940'lı yıllarda sosyoloji alanında yapılan araştırmalar günümüzün kültür eserlerini açıklarken de dayanak oluşturacaktır.

Tablolar:





altmetin	üstmetin
(biçim)	(bağlam)
anlatım	düşünsel
karakter	siyasal
kurgu	iktisadi
	toplumsal

	KUBRICK	ERKSAN
Ülke	Amerikalı	Türkiyeli
Köken	Fotoğrafçı	Sanat tarihçisi
Biçim	Mükemmellik	Titizlik
Toplumsal kaygılar	Suç, savaş,	Toplum-kadın, batı-doğu
	Toplum-birey	Devlet-halk
Psikolojik durumlar		
	Psikoz, sadizm	İşkence
	İntihar eğilimi	Cinayet eğilimi
	Sübyancılık,	Taciz
	Seks bağımlılığı	Takıntılı aşk-kara sevda
Konu	Tarihsel, güncel	Tarihsel, güncel
	Batı uyarlamalar	Doğu-batı uyarlamalar
Tür	Her tür	Dram
Dönem	Soğuk savaş	Soğuk savaş
Söylem-efsane	Kamudan uzak	Kamu içinde
Yaratma		
Üretim biçimi	Sanayi-sendikalı	Zanaate dayalı

Kaynakça

Akser, Murat (2002) "Fright of Real Tears", *Canadian Journal of Film Studies*, 11:1.

Burrell, Gibson ve Gareth Morgan (1979) *Sociological Paradigms and Organisational Analysis: Elements of the Sociology of Corporate Life*, London: Heinemann.

Carey, James (1989) *Communication as Culture: Essays on Media and Society*, Boston: Unwin and Hyman.

Egon Guba ve Yvonna Lincoln (1998) "Competing Paradigms in Qualitative Research: Theories and Issues", Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, (der.), *The Landscape of Qualitative Research: Theories and Issues*, Thousand Oaks, CA: Sage.

Hall, Stuart ve diğerleri (der.) (1980) *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson.

Hansen, Anders ve diğerleri (der.) (1998) *Mass Communication Research Methods*, New York: New York University Press.

Kayalı, Kurtuluş (2001) *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri*, İstanbul: İletişim.

Kuhn, Thomas (1996) *Structure of Scientific Revolutions*, 3rd ed., Chicago: University of Chicago Press.

McLuhan, Marshall (1994) *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge, MA: MIT Press.

Norton, William (2000) *Cultural Geography: Themes, Concepts, Analyses*, Don Mills, Ontario: Oxford University Press.

O'Neill, John (1972) *Sociology as a Skin Trade: Essays Towards A Reflexive Sociology*, London: Heinemann.

Rosen, Philip (2001) *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sinanoğlu, Oktay (2001) *Hedef Türkiye*, İstanbul: Odak.

Tubrett, Dion. (2001) "'So Where Are You?' Memento, Memory, and the Sincerity of Self-deception", *CineAction*, 56, 2-10.

Türk, İbrahim (2001) *"Türk Sineması Ne Zaman Başladı?"*, Altyazı, Kasım.

Wallerstein, Immanuel (1999) *Sosyal Bilimleri Açın*, İstanbul: Metis.

Williams, Raymond (1981) *Culture*, London: Fontana.

Wood, Robin (2002) *Hitchcock's Films Revisited*, New York: Columbia University Press.

Wood, Robin (2002) *"Party Time or Can't Hardly Wait for That American Pie"*, CineAction, 58, 2-10.

Wood, Robin (1999) *Wings of the Dove: Henry James in the 1990s*, London: BFI.

Wood, Robin (1998) *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*, New York: Columbia University Press.

Zizek, Slavoj (2001) *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*, London: BFI.

Murat Akser
Doktora Öğrencisi
York/Ryerson İletişim ve Kültür Programı

TÜRK SİNEMASINDA GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ

Fuat Erman

Görüntü yönetmenlerinin en baş uğraşlarından biri her ne kadar ışık ile çalışmaksa da, onlar özellikle ülkemizde, sinema sektörünün gölgede kalan kahramanları oluyorlar. "Tamamen yönetmenin gözü olarak çalışan kameraman, onun görmek istediğini, tarif ettiği biçimde göstermekle yükümlüdür; kendisinden, birtakım fikirler üretmesi beklenemez" (Güngör 1994: 127). Yine aynı yazara göre, görüntü yönetmeninin inisiyatifini ağırlıklı kullanacağı alan ışıktır. Ancak yerli yapımların şartlarından biri olan hızlı çekim ve çekim öncesi yönetmen-görüntü yönetmeni diyaloğunun olmayışı, bu alanın kullanılmasını engellemekte, çekimi kazasız belasız doğru pozlanmış görüntü kaydetme aşamasına dönüştürmektedir.

Batıda genel tablo farklıdır. Gerek çekim öncesi, gerek çekim sonrası, yönetmen ile görüntü yönetmeni arasında diyalog süregelir. Her iki taraf da sinerji yaratmak konusunda çekinceli davranmaz. Eğer yönetmen Antonioni, görüntü yönetmeni Gianni di Venanzo'yu bazı teknik riskler alma konusunda cesaretlendirmeseydi, *L'Avventura* (1960) o olağanüstü görüntülere sahip olmayacaktı. Başka bir görüntü yönetmeni John Alonzo ise, "Polanski dışında hiçbir yönetmen, 40mm objektifle, oyuncuların bir buçuk metreden yakın planlarını çekmem konusunda beni ikna edemezdi," der. Söz konusu film *Chinatown* (Polanski 1974)'dır. Görüntü yönetmenlerinin de yönetmenlere yardımcı olduğu durumlar vardır. Örneğin, *Tess* (Polanski 1980) filminin çekimi sırasında görüntü yönetmeni Geoffrey Unsworth vefat eder. Filmi başka bir görüntü yönetmeninin tamamlaması gerekmektedir. Burada zor olan, görüntüde aynı üslûp ve tekniğin tutturulmasıdır. Fransız kameracı Ghislain Cloquet çağrılır; Cloquet, Unsworth'un çekmiş olduğu bölümleri seyreder ve ertesi gün çekime başlanır. Çekimler bitip iş kopyaları izlendiğinde, hiç kimse hangi bölümün Unsworth, hangi bölümün Cloquet tarafından çekildiğini anlayamaz, Polanski dahil olmak üzere. Bu çabasından dolayı Cloquet Oskar kazanır.

Ülkemizde çok yakın geçmişe kadar sinema okulları yoktu. Bu nedenledir ki, görüntü yönetmenlerinin çoğu usta-çırak ilişkisi ile yetiş-





Üstte: *L'avventura* filminden, Claudia Golffredo'nun dairesinde
Altta: aynı filmden ve aynı sahneden başka bir fotoğraf

mişlerdir. Yalnızca birkaçı, bir görüntü yönetmeni için bizce gerekli olan sanat eğitimini almışlardır. Sanat eğitimi eksikliği bile belki kişisel çabalarla tamamlanabilir. Ancak, en önemli engel, görüntü yönetmenlerinin yabancı dil eksikliğidir. Bu, kendi konularında çıkan yabancı yayınları izlemeyi engellemektedir. Teorik bilgi eksikliği, "ustandan gör, dene, yeni şeyler ekle," sistemi ile doldurulmaya çalışılır.

Tüm bu eksilere rağmen, özellikle siyah-beyaz döneminde, Türk Sineması görüntü açısından belli bir düzeyi yakalamıştır. Örneğin, Muhsin Ertuğrul döneminde yerli sinema ciddi bir teknik donanıma sahiptir. Ertuğrul'un Almanya ile olan yakın ilişkisi belli düzeyde teknik bilgi akışını bile sağlar. Yine o dönemde, sesli çekilen bir film bile vardır. Ertuğrul sonrası sinema bir bakıma daha yerelleşmekte, gerek konu gerek teknik açıdan daha içine kapanmaktadır.

Bazı yapımcılar özellikle Fransa'ya gidip o dönemin gözde kamerası olan DEBRIE'yi satın alıp dönerler. DEBRIE elle çalışan kollu bir kameradır. Işık olarak ise sayı ve Kw olarak kısıtlı olsa da, gerek Amerika gerek Avrupa'da kullanılan, fresnel mercekli spotlar yerli sinemada da kullanılmaktadır. Nedense Avrupa'dan ithal edilmeyen tek gereç dolly ve crane'dir. Burada tornacılara yaptırılan dolly'ler uzun yıllar yerli sinemanın başvurduğu çözüm olarak kalmıştır.

Elle çalışan kameraların yerlerini yavaş yavaş motorlu kameralara bırakmasıyla, ülkemize girip uzun müddet değişmeyecek olan ARRIFLEX I ve IIC'ler sahnedeki yerlerini alırlar. Henüz zoom objektifler yaygınlık kazanmadığı için, bu kameraların üzerinde nitelikli bağımsız mercekler kullanılır. Örneğin, genel planlar için 35 ve 50 mm, yakın planlar için 75 veya 100 mm gibi. Bu merceklerin markası Zeiss veya Cooke'dur. O dönemlerde teknik malzeme genellikle yapım şirketine aittir. Bu mülkiyet şekli ilerde değişecek, özellikle kamera kameracıya ait olacaktır, zira kamerası olmadan bir görüntü yönetmeninin iş bulması neredeyse imkansızdır. Daha sonraları ise batıdaki benzerleri gibi teknik malzeme kiralama (rental) şirketleri oluşacaktır. Bağımsız mercekler zoom objektiflere oranla çok daha iyi görüntü verirler. Arka ve ön plan bu merceklerle daha iyi ayrışır. Film sayısının artması, laboratuarların belli bir pratik kazanması sonucu, yerli sinema belli bir görüntü estetiğini yakalar. Bazı önde gelen isimler olarak, görüntü yönetmenleri arasında İlhan Arakon, Yovakim Filmeridis, Orhan Çağman, Turgut Ören, Kriton İlyadis, Mengü Yeğin, Ali Uğur, Gani Turanlı'yı, laboratuar şefi olarak da Yovakim Filmeridis ve Hilmi Başcan'ı sayabiliriz. Bu dönemi örneklemek için birçok siyah-beyaz filmi



Yalnızlar Rıhtımı, (Lütfi Akad, 1959) Turgut Özatalay, Sadri Alışık

gösterebiliriz. Bir taneyle yetinmek zorunluluğu karşısında ise *Yalnızlar Rıhtımı*'nı (Lütfi Akad 1959) sayabiliriz. 500 plandan oluşan bu filmi Akad, kameranın yerinin bile tanımlandığı bir story-board olarak hazırlar. Kendisi her ne kadar bu yapıtını beğenmez, "mekân üstünde bir geometri çalışması, izleyicisine yabancı kalan salt bir Antonioni estetizmi" olarak tanımlarsa da, biz bu yapıtı Türk sinemasındaki sinematografik zirvelerden biri olarak görüyoruz. Bir ikinci örnek vermek durumunda *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan 1966) gösterebiliriz. Fotoğrafına, başka deyişle suretine aşık olduğu genç bir kızın kendisiyle karşılaştığında, gerileyen ve yalnızca onun suretini sevdiğini söyleyen bir boyacı ustasının öyküsüdür *Sevmek Zamanı*. Erksan bu filminde



***Sevmek Zamanı*, (Metin Erksan, 1965) Müşfik Kenter, Sema Özcan**

"suret" kavramını tasavvuf düşüncesi ve ulusal sinema kapsamında ele alır. Bu ise Osmanlıdaki minyatür kavramının tekrar gündeme gelmesidir. Ne var ki, sinema dili açısından minyatürler doğrultusunda bir çalışma yapma fırsatının doğduğu yerde Erksan farklı bir yöntem izler, *Sevmek Zamanı*, görüntü dili açısından *L'Avventura*'dan (M. An-

tonioni 1959) derin izler taşır. Tıpkı ilerde Erksan'ın TRT için çektiği *Müthiş bir Tren* (1973) filminin *L'année derniere a Marienbad* (Alain Resnais 1961) filminden derin izler taşıdığı gibi. Tüm bu izleri yapıtlarının potasında çok iyi eritmiş olan Erksan, birçok yapıtıyla, belki de Türk sinemasına sinematografik açıdan en büyük katkıyı sağlayan yönetmenlerden biridir.

Yerli sinemanın siyah-beyaz filmlerde yakaladığı estetik düzey, 60'lı yılların ortasına doğru, sinemanın önce kısmen sonra da tamamen renkli filmlere yönelmesiyle sıfırlanır. Renkli çekim farklı bir ışıklandırma gerektirmektedir. Pozlamadan kaynaklanan hataların laboratuarlarda düzeltilmesi siyah-beyaza göre daha güçtür. Tüm bunların dışında, renkli filmde ön plana çıkan renk uyumu kavramı, görüntü yönetmenlerinde sanat eğitimini gerekli kılmıştır. Renkliye geçiş konusunda başarılı olan görüntü yönetmenlerinden biri İlhan Arakon'dur. Kurmalı 16mm Bolex bir kamera ile reversible film üstüne *Salgın* filmini çeken Arakon, Kerime Nadir romanlarının sinema aktarımı olan ilk renkli piyasa filmlerinde bile estetik bir düzey yakalamayı başarır. İlk dönemlerde Londra Arthur Rank Laboratuarlarında yıkanan renkli filmler daha sonraları ekonomik nedenler ve gümrük zorlukları nedeni ile İstanbul'da yıkanmaya başlanır. Sonuçlar acıklı denecek derecede kötüdür. Bilgi eksikliğine, umulmadık nedenlerin sonuçları da eklenir: O yıllar, İstanbul'da kolera salgını vardır; bu nedenle, şehir suları aşırı klorludur. Klor fazlası, renkli kopyalarda mavi ve yeşilin baskın olması sonucunu doğurur. Bir dönem piyasada kaliteli renkli negatif ve pozitif bulunamaz. Işık olarak yeni araç-gereç ithal edilmemektedir. Batıda duvardan veya tavandan yansıtılarak kullanılan halojen lambalar burada direkt aydınlatma olarak kullanılmakta, bu da Yeşilçam deyimiyle kabak ışık türünde bir aydınlatma oluşturmaktadır. Yine bu dönemde zoom'lar çok revaçta olur. Angénieux gibi iyi bir markanın en kötü ve dolayısıyla en ucuz olan 25-250 mm modeli gerek kameracı gerek yönetmenlerin gözbebeği olmuştur. Uzun yıllar, gerekli gereksiz yapılan zoom-in ve zoom-out'lar Türk sinemasını sinematografik açıdan geriye götürmüştür. Sunuşumdan sonra, Ahmet Gürata bana bu konuda New Cinemas vol.1: 1'de Paul Willeman'ın yazdığı bir makale gönderdi. "The Zoom in Popular Cinema: A Question of Performance" adlı bu yazısında Willeman, zoom kullanımı konusunu irdeliyor; örnek olarak Tarkan filmlerine de göndermeler yapıyor. Seks filmleri furyası ile sinema ülkemiz-

de zor ve sıkıntılı bir döneme girer; doğaldır ki, bu dönemde görüntü estetiği açısından en ufak bir ilerleme kaydedilmeyecektir.

80'li yılların başında sinemada yeni oluşumlar gözlemlenir. Seks filmleri dışında tekrar konulu film yapımına yönelinir. Özellikle reklam sektörünün kazandığı ivme sonucu, yeni teknik donanımlar (dolly, crane, kamera) ithal edilir; laboratuarlar reklam sektörünün dayatmaları sonucu kendilerini yenilerler. İlk defa sinema okullarından mezun kameracılar film çekmeye başlar. Teknik malzeme kiralayan (rental) şirketler çoğalır. Bu yeni oluşumun ilk yapıtları olarak *Fahriye Abla* (Yavuz Turgul 1984) ve *Muhsin Bey*'i (Yavuz Turgul 1987) gösterebiliriz. Gerçekten de, yıllar sonra sinema teknik açıdan bir sıçrama kaydeder. Ancak, diğer yandan, bu yapıtlarda reklam sinemasının derin etkileri görülür. Örneğin, Muhsin Bey filminde Ali Nazik'in yeni yaşamına hazırlandığı bölümde, filmin bütünü içinde çok sırıtan, pantolon tiritine geçirilen kemerin yakın plan çekimini görürüz. Söz konusu planlarda o dönemlerde Türkiye'ye çok sık gelen ve reklam sektörünün hayranlığını kazanan close-up ustası Lester Bookbinder'ın etkilerini sezmemek imkansızdır. İleriki yıllarda reklam sinemasının sinema sinemasının üzerindeki etkileri daha da abartılı olmuştur. *Propaganda* (Sinan Çetin 1996) filmi, bir köşe yazarının esprili şekilde belirttiği gibi, sinema filminden çok, iki saat süren bir Çitos reklam filmini andırmaktadır.

Son dönem genç sinemacılar, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan, görüntü açısından sinema estetiğine bağlıdırlar. Her ikisi de, gerek reklam sineması, gerek Hollywood sinemasının basma kalıp estetiklerinden çok uzaktır.

Yazımı görüntü estetiği açısından kaçırılan bir fırsata değinerek bitirmek istiyorum. Bu fırsat, özellikle 70'li yıllarda ortaya atılan ulusal sinema kapsamında çok belirgin bir şekilde oluşur. Ulusal sinemacılar, geçmişteki yerli sanatlardan esinlenme ile yeni sentezler yaratma eğilimindedirler. Bu dönemde birçok yönetmen minyatürleri incelemiştir. Tanrının gözüyle insanları ve evreni resmeden minyatürlerde perspektif yoktur. Tanrının gözünden görerek minyatür konularını aydınlatan ışık, tekdüze gölgesiz bir ışıktır. Bu nedenle olsa gerek, minyatürlerde batı resmindeki gölge-ışık oyunlarına rastlanmaz. Başka bir platformda, resimde, minyatürler, Turgut Zaim ve kızı Oya Katoğlu tarafından resim sanatı ile çok başarılı bir şekilde sentezlenmiştir. Ne var ki, sinemamızda salt teorik tartışma düzeyinde kalan bu yaklaşım konusunda en ufak bir gelişme kaydedilmemiştir; minyatür estetiği

ışığında çekilen tek bir film yoktur. Dünya sinemasında bu tür sentezlerin örneğini bulmak zor değil; Japon estamplarını pelikül üstüne yansıtan Japon yönetmen Ozu ve yine Ermeni yönetmen Paradjanov akla ilk gelen isimler oluyor.

Kaynakça

Güngör, A.Şefik (1994) *Sinemada Görüntü Yönetmeni*, Ankara: Kitle Yayınları.

Schaefer, Dennis and Salvato, Larry (1984) *Masters of Light: Conversations With Contemporary Cinematographers*, University of California Press.

Fuat Erman
Öğretim Görevlisi
Marmara Üniversitesi
Galatasaray Üniversitesi

Modernleşme

YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA "DEĞİŞİM" TEMASI

Gökçe İspi

Başlarken

Muhsin Bey (Yavuz Turgul, 1987) en sevdiğim Türk filmleri listesinde üst sıralarda uzunca bir süredir yer alıyor. Yavuz Turgul sinemasına duyduğum özel ilginin sebebi yalnızca bu bile olabilirdi ama yönetmenin daha sonra izlediğim diğer filmleri de aynı şekilde etkiledi beni. İncelemeyi yapmamın en önemli ve belki de biricik nedeni, yönetmenin sinema anlayışına duyduğum hayranlıktır. Hayranlığımın "nedenlerini" sorgulamaya başladığımda aslında karşımda kocaman bir "puzzle"ın var olduğu fark ettim. Parçaları takip ettikçe daha da sever oldum Yavuz Turgul filmlerini. Sabırlı bir "puzzle" birleştiricisi olmasam da, yönetmenin uyguladığı "izleyiciyi etkileme ve hikaye yaratma metotlarının" oldukça etkisinde kalmış iyi bir takipçisi olarak, benim için bu denli özel olan Yavuz Turgul filmlerine karşı görevimi yerine getirme zamanı geldi sonunda. Şimdi sizi, gittikçe büyüyen bu resmin tamamını (en azından büyük bir kısmını) ortaya çıkarmaya davet ediyorum, birlikte birkaç parçayı yerine yerleştirmenin zevkini paylaşalım...

"Parçalar" Bütüne Ulaşırken...

Yavuz Turgul filmlerine bakarken "bazı noktaları" kafamızda işaretler ve işaretli noktaların izini sürersek, yönetmenin filmlerinde var olduğunu iddia ettiğim "puzzle"ın parçalarını daha göze görünür hale getirebiliriz. Parçalar birleştiğinde ve başka filmlerde benzer parçaların var olduğu göz önüne alındığında, ortaya çıkan sonuç çok daha anlamlı bir bütün haline geliyor üstelik. "Parçalardan bütüne doğru hareket edildiğinde", Yavuz Turgul'un bize "buldurmaya çalıştığı" anlamın daha iyi kavranılabileceğini düşündüğüm için, yönetmenin görsel dile döktüğü ve adına "tümevarım" diyebileceğimiz bu metodu ben de yazı dilimde kullanmaya ve vardığım sonuca ulaşma aşamalarımı benzer bir silsile içinde göstermeye çalışacağım.

Yavuz Turgul sinemasının en önemli parçaları "karakterlerdir" ve onun filmlerindeki birçok "baş kişi", benzer bir tipolojiye sahiptir. Ya-

vuz Turgul'un yarattığı karakterlerin ezici çoğunluğu oldukça "inatçı" ya da daha doğru bir tanımla "dirençli" tiplerdir. Yönetmenin filmlerindeki dönüm noktaları, karakterlerin "dirençlerinden vazgeçme/vazgeçmeme kararını vermeleri" ile yaratılır. Karakterler her neyi yapmaya ya da yapmamaya "direniyorlar" ise, "dönüm noktalarında" dirençlerinden vazgeçip bir "dönüşüme/değişime" uğrama tehlikesi ile karşılaşırlar. Turgul'un filmlerinin neredeyse tümünde var olan bir başka özellik ise, öykü içinde karakterlerin, kendi iç dünyaları hakkında izleyiciye ipucu verecek bir nesne ile özdeşim kurmaları ve "değişime/dönüşüme" karşı çıkılması anının", "özdeşleştikleri bu nesneden vazgeçmeleri" yolu ile görselleştirilerek izleyiciye sunulmasıdır. Filmlerindeki karakterleri tek tek mercek altına aldığımızda mesele iyiden iyiye kendini açığa vurur. Örneğin Muhsin Bey'in (Şener Şen) direnci hayatın yeni değerlerine -uyum sağlamama şeklinde- karşı koymak, yani "değişmemektir". Muhsin, "arabesk"e dayalı kültürü reddeder, patolojik bir şekilde geçmişe bağlı (nostaljik) yaşamaktadır. Muhsin'in "gölgesi" gibi davrandığını iddia edebileceğimiz Ali Nazik'in (Uğur Yücel) hayata karşı direnci ise "şöhrete ulaşmakta ısrar eden tavrıdır". Bu istekten şartlar onu zorlasa bile vazgeçmez. Muhsin'in sahip olduğu değerlerin temsil nesnesi, evinin penceresinin önünde yetiştirdiği "menekşeleri"dir. Muhsin, değerlerini korumak adına uzun süre hayatın getirdiklerine, dayattıklarına karşı direnir. Fakat bir noktada, yine kendine göre makul bir sebepten, yasadışı bir işe karışır ve hapse girer. Bu sırada menekşelere bakan kimse olmaz ve Muhsin'in yıkılan değerleri "menekşelerin bakımsızlıktan solduğunun gösterilmesi" anı ile izleyiciye sunulur. Fakat Muhsin, Yavuz Turgul sinemasındaki diğer karakterlerin de yapacağı türden bir numara yapar izleyiciye. O, aslında hiç değişmemiştir. Hapisten çıktığında platonik aşkını bulur ve sahip olduğu değerlere geri döner. Yeniden "menekşe yetiştireceğinden emin olduğumuz" bir adam halini alır.

Gölge Oyunu'nda (Yavuz Turgul, 1992) , Mahmut (Şevket Altuğ) ve Abidin'in (Şener Şen) de Muhsin gibi hayata karşı büyük dirençleri vardır. Mahmut, dürüstlüğünden ödün vermeyen, yardımsever, iyi bir adamdır. Oysa Abidin, son derece üçkağıtçıdır ve söylediği yalanlar yüzünden istenmeyen adam durumundadır., *Muhsin Bey*'de, "Ali Nazik ve Muhsin" arasında var olan "gölgesi olma" durumu *Gölge Oyunu*'nunda daha fazla ön plana çıkar. Bu karakterler de, diğerleri gibi, kimliklerini oluşturan "ana değerlerden" ödün vermezler. Fakat bu filmde de karakterler bize *Muhsin Bey*'de yapılmış olana benzer bir

numara yaparlar. Filmde Mahmut'un, kadınlara karşı soğuk tavrı önemli bir meseledir ve Mahmut'u Mahmut yapan bu önemli özellik, hayata ve kadınlara karşı oluşturduğu önemli bir savunma mekânizmasının sonucudur. Mahmut'un direnci hiçbir kadınla cinsel birliktelik yaşamamak şeklinde görülür. Ancak filmin bir noktasında izleyiciye Mahmut'un aşık olduğu kadın için değişimi göze aldığı gösterilir ve Mahmut, Kumru ile birlikte olur. Diğer yandan Abidin'in de değiştiği hissine kapılırız. Mahmut'a her fırsatta "zamanında sana kan verdiğim için şu an hayattasın" diye duygu sömürüsü yapan Abidin, verilen kanın aslında kendisine ait olmadığını sonunda itiraf ettiğinde, biz tam bu değişime inanmaya, artık Abidin'in de dürüst biri olduğunu düşünmeye başlarız ki, Abidin tekrar üçkağıtçı tavrına geri döner. Örneğin Mahmut'tan ayrıldıktan sonra yanına bir ortak bulmasının sebebi Abidin'in gidecek bir yeri olmaması ve yeni ortağın kendisine yatacak bir ev sağlamasıdır. Bana kalırsa *Gölge Oyunu*'nun Yavuz Turgul sinemasında özel bir yeri var. Çünkü yönetmen sadece bu filminin sonunda, "karakterlerin değiştiğine dair bir bilgi" verir bize. Ancak bahsettiğim bilgi filmdeki asıl hikâyenin içinde aktarılmaz, yani izleyici "değişime" şahit olmaz. Değişim haberi, filmin en başından itibaren sıklıkla karşımıza çıkarak karakterler ve olaylar hakkında "ara nağmesi" yapan ve filme çok güzel bir tat katan, saz heyeti tarafından verilir. Böylece izleyiciye, Yavuz Turgul sinemasının değişmeyi başarabilen bu nadide karakterlerinin kesin değişim anları gösterilmemiş; olanlar sadece rivayet edilmiştir. *Muhsin Bey*'de menekşelerin üstlenmiş olduğu görevi "Gölge Oyunu"nda bir "fotoğraf" üstlenir. Karakterlerin değişimine sebep olan Kumru'nun (Larissa Litichevskaya) bir fotoğraf karesinin içindeki görüntüsü kadının var olup olmadığının en büyük göstergesidir. Kumrunun varolduğuna inanan Abidin ve Mahmut kadını fotoğrafın içinde görürken, diğerleri görmez. Başka bir bakış açısıyla aslında iddianın şu olduğu söylenebilir: "Kumru varsa karakterler değişmiştir, yoksa değişememiştir".

Fahriye Abla'nın (Yavuz Turgul, 1984) hayata karşı direnci Mustafa'ya (Tarık Tarcan) olan aşkıdır. Mustafa'nın direnci ise Fahriye'ye (Müjde Ar) olan tutkusudur. Tam bu "ana özelliklerin" değişime uğradığını düşündüğümüz bir anda (Mustafa başka biriyle evlenir ve Fahriye' nin hayatına yavaş yavaş yeni bir sevgili girmeye başlar) bu karakterlerin, onları oldukları kişi yapan özelliklerinden vazgeçmediklerini, yani aralarındaki aşkın değişmediğini, değişemeyeceğini görürüz. *Fahriye Abla*'da da değişim anı bir fotoğrafın başına gelenler ile

anlatılır. Fahriye, artık değiştiğini ve bu değişimin en önemli sonucu olarak eski sevgiliyi artık sevmediğini ispatlamak amacıyla göğsünden çıkardığı, Mustafa'ya ait bir fotoğrafı yakmaya kalkar. Fakat Fahriye de, diğer Yavuz Turgul karakterleri gibi "hayata olan bakışını değiştirmez, değiştiremez" ve yanan fotoğrafı kendi elleri ile söndürür. "Yakma" eylemi kuvvetli bir değişim sembolüdür Turgul için. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nin de (Yavuz Turgul, 1990) Haşmet Asilkan (Şener Şen) hayatına son vereceğini düşündüğümüz, hayatının en büyük inadı olan "film çekmekten" vazgeçti dediğimiz bir anda, telefonla gelen iş teklifi ile bu intihardan vazgeçer. Haşmet ile özdeşleşmiş "film şeritleri" de yanmaktan son anda kurtulur. (Dolayısı ile kendini bu filmlere sararak yakmaya kalkan yönetmenin hayatı da kurtulur.)

Eşkıya'da (Yavuz Turgul, 1996) Baran'ın (Şener Şen) özdeşleştiği nesne yıldızlardır. Filmde izleyiciye "Bir eşkıya öldüğünde gökyüzünde yıldız kaydığı" söylenir ve ilerleyen zaman içinde izleyiciye Baran'ın ölümü ile gökyüzünde bir yıldızın kaydığı gösterilir. Bu manzarayı gören Keje (Sermin Hürmeriç) Baran'ın öldüğünü anlar. Baran'da diğer Yavuz Turgul karakterleri gibi, sahip olduğu değerlere son derece bağlı, değişemez bir karakterdir.

Parçalardan bütünlere doğru ilerleme metodunun Yavuz Turgul sinemasına özel bir kuvvet kattığını daha önce de söylemiştim. Peki neden yönetmen böyle bir metot kullanıyor ve metodun senaryonun dramatik yapısı için sağladığı kuvvet nereden geliyor? Bana kalırsa yönetmen bu metotla, hem karakterlerin psikolojik yapısını derinleştiriyor ve izleyicisine bilgi vermiş oluyor, hem de bu metodu diğer filmlerinde de uygulamakla bir çeşit zincir oluşturarak "fazladan" bilgi aktarmış oluyor. Örneğin metodu kavramış izleyici, bu ek bilgi sayesinde Yavuz Turgul'un yarattığı karakter nasıl olur bilebiliyor.

"En Güzel Komşumuz" Fahriye Abla!

Tüm bu filmler arasında Yavuz Turgul karakterlerinin en inatçısı olan, Fahriye'ye tutkunluğuyla tanıdığımız ve Mesut Çakarlı'nın canlandırdığı komşu çocuktan bahsetmemek olmaz. Bu küçük çocuk, başına ne gelirse gelsin, bir tek an bile Fahriye'den vazgeçmeyi düşünmeyerek " değişimi aklından bile geçirmeyen" tek karakter olarak Yavuz Turgul sinemasında özel bir koltuğa oturur. Diğer karakterlerin izleyiciye yaptığı "değişim numarası"nı yapmayan bu karakter her türlü zorluğa rağmen, hep Fahriye'nin yanında olur. "Tamam artık Fahriye'yi hayatta bulamaz!" dediğimiz bir çok anda Fahriye'yi eliyle koy-



Eşkiya filminde Baran ölürken "yıldız"lara karışır

muş gibi bulur. Fahriye'nin "Sen beni nasıl buldun buralarda?" sorusuna net bir yanıt bile vermez. Onun inadı ilahi bir güç gibi karşılığını bulur. Zaten Fahriye Mustafa'ya olan tutkulu aşkı ile filmin merkezinde olsa da, film için asıl önemli olan Fahriye'nin filmdeki tüm olayları gözünden izlediğimiz çocuğun "Fahriye Abla"sı olmasıdır, "Mustafa'nın Fahriyesi" olması değil...

Fahriye en güzel komşumuzdur, Muhsin ile platonik aşkı Sevda (Sermin Hürmeriç) arasında da bir komşuluk ilişkisi vardır. Baran da yerleştiği otelde(!) birçok komşu edinir ve onların dertlerini paylaşır.

Gölge Oyunu'nda "ev sahibi", kiracısı olan Abidin ve Mahmut'a olan iyi davranışları ile tanıtılır izleyiciye. Burada ev sahibi "iyi bir komşudur". *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde evini film çekimi için kiralayan ev sahibesi de filmdeki diğer karakterler tarafından takdir edilir.

Turgul'un filmlerinde kahramanlarımız ve komşuları arasında genelde hayata "bakış açıları" bakımından farklılıklar vardır. Ama içten içe istenen, komşularla bütünleşip bir bütünün parçası olmaktır. Asıl dertleri yalnızlık olan karakterlerimiz, böylece büyük bir ailenin bireyi olup bu teklik hissinden kurtulurlar.

"Parçalar" ve "Tekabüller" Üzerine...

Peki, parçalar neleri temsil ediyor? Aslında parçalara/nesnelere olan bağlılık, Yavuz Turgul karakterleri için geçmişe olan aşırı bağlılığın bir göstergesi. Geçmişlerine patolojik derecede sadık olan karakterlerin bu bağımlılıkları hayatta büyük bir ilerleme, atılım yapamamalarına, kaderleri sandıkları bu hayattan sıyrılıp yeni ve mutlu bir hayata başlayamamalarına sebep olur. Filmleri tekrar tekrar hatırlamakta yarar var bu noktada. Fahriye patolojik şekilde bağlıdır Mustafa'ya ve ondan bir türlü vazgeçemez. Yeni bir ilişkiye başlayıp mutlu olmaya çok yaklaştığı bir anda, Mustafa'ya olan melankolisi peşini bırakmaz ve bu ilişkisi yürümez. Mustafa'nın da Fahriye'nin sahip olduğu türden bir melankolik tavrı vardır. Karısı ile ilişkisi yürümez. Mustafa'nın karısının inadı da görülmeye değerdir, şöhret olmak onun için büyük bir inattır ama gerçekleştirmeye çalışırken bir hayat kadını haline gelir. Mustafa Fahriye'yi unutamaz. Belki de hem Fahriye hem Mustafa, hayatlarını "melankoliden" bağımsız yaşamaya karar verseler muhtemelen daha mutlu bir hayata sahip olacaklardır. Aynı şekilde Muhsin Bey de "melankolik" bir insandır; platonik aşkını bırakıp yeni bir hayat kurmaya cesaret edemez. Kendisini aldatan, Ali Nazik'in metresi haline gelen aşkını içine düştüğü berbat hayattan kurtarır. Aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni Haşim, hiçbir zaman yönetmen kimliğinden vazgeçmez ve geçmiş hayatına sonsuz bir özlem duyarak, eski günlere yeniden dönmeye çalışır. *Gölge Oyunu*'nun Abidin'i koluna dövmesini yaptırdığı eski sevgilisine büyük bir özlem duyar. Geçmişteki sevgili şimdiki bütün kadınlardan daha iyidir. Belki de karşısına çıkan bütün kadınlarla sadece "yatmayı" düşünmesi, "o" sevgiliden vazgeçmeyi "düşünemez" olmasından ileri gelir. Aynı şekilde Mahmut da geçmişe takılıp kalmış bir adamdır. İlk gençlik yıllarında

yaşadığı kötü bir cinsel deneyim yüzünden kadınlara bir türlü yaklaşamaz. Fakat bir gün karşısına çıkan yarı gerçek yarı hayal bir kadın olan Kumru ile bir cinsel deneyim yaşar, ancak bu deneyimin varlığı ve yokluğu da Kumru'nun varlığı gibi sorgulanabilir türdendir. Bu deneyimden sonra Kumru ortadan kaybolur ve saz heyetinin bize söylediklerinden, Mahmut'un Kumru'dan sonra kadınlara daha kolay yaklaşan bir adam olduğunu öğreniriz. Rivayetin sonuçlarını incelediğimizde, Mahmut'un da aynı Abidin gibi, "asıl" sevgiliyi geçmişte bıraktığını ve bundan sonraki hayatında kadınların aşk için değil ancak cinsellik açısından düşünülebileceğini söyleyebiliriz,. *Eşkıya* Baran'ın da benzer bir kara sevda öyküsü vardır. Baran'ın Keje'ye olan aşkı çok açıktır. Fakat Baran, Mahmut ve Abidin'in aksine gerçek aşk olmadan biri ile sevişmeyi reddeder ve pavyondaki belâlısının elinden kurtardığı hayat kadınının, kendisine yapılan iyiliğe karşılık verme amaçlı "bedava aşk" önerisine "hayır" der.

Yavuz Turgul'un karakterlerinin mutsuzluklarının en büyük sebebi, aşklarından vazgeçmeleri gerektiğinde sevgililerini geride bırakıp, kalplerinde onları birer "ölü" haline getirebilmeyi başaramamalarıdır. Kolay "veda" edemezler ve bu "vedasızlık" durumu "aşkların hayallerinin" hep peşlerinden gelmelerine sebep olur. Oysa mutluluğun yolu onları "usulüne uygun gömmekten" geçerken, onlar için bu " hayaletlerle" dolaşmak daha mutluluk vericidir. "Geçmişe takılıp kalmak" çözülmez bir sorun olarak hep bir kenarda durur.

"Geçmişe takılmak" sorgulanması gereken bir durumdur. Mesleği sanatçılık olan ama emeklilik günlerini yaşayan karakterlere Turgul'un büyük bir zaafı vardır. Yönetmenin tüm filmlerinde rastlarız bu tip karakterlere. Sanatçıların yanı sıra, sanatçı olmak isteği ile dolu karakterlerde oldukça fazladır. Örneğin Fahriye Abla'da Mustafa'nın karısı "artist" olmak için evini terk eder. Muhsin Bey'in Ali Nazik'i şöhret olmak için memleketinden İstanbul'a göç eder. Turgul, geçmişte kalan ve bir türlü hatırlanmayan sanatçı karakterleriyle, Türk Sineması'nın içinde bir nevi içgörü oluşturup sinemanın Türkiye'de geldiği durumu eleştirir. Eşkıya'da unutulmaktan sürekli olarak yakınan eski oyuncunun kendini öldürmesi ile sonuçlanan vefasızlık hikayesi ile Turgul, "başka yerleri eleştirmeden önce" dönüp bir de kendimize bakmamız gerektiğini ima eder gibidir.

Nihayetinde...

Sinemada anlam yaratmak amacı ile görsel ya da işitsel bir çok metot kullanılır. Yavuz Turgul bu çerçeve içinde, kullandığı metodun istisnai başarısı ile benim için oldukça özel bir yere sahip olduğundan araştırma konusu olarak onun sinemasını ele aldım ve beni neden bu kadar etkilediğini düşünerek çıktım yola. İşte böylesine kişisel bir sebepten başladığım incelemem bazı şeyleri daha bir fark edilir hale getirmeyi başarmışsa, kendimi hedefine ulaşmış kabul edebilirim. Umarım Turgul'un devasa "puzzle"ının "parçalarını birleştirip bir bütüne ulaştırdıkça" daha bir güzelleşen bu resme bakmaktan siz de benim kadar memnunsunuzdur...

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1994) *Türk sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge.
Onaran, Alim Şerif (1995) *Türk Sineması II*, Ankara: Kitle.
Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gökçe İspi
Sinema Dergisi Yazarı

GEÇMİŞ DE BİR GÜN GELECEK; ŞİMDİNİN REDDEDİLİŞİ

Gökçe İncioğlu

Eğer filmlerdeki karakterlerden en az biriyle özdeşleme vasıtasıyla seyircinin olayları takip etmesini sinemadaki anlatımın temeli sayıyorsak, Halit Refiğ'in *Hanım* (1988) filmindeki 'rehberimiz' Olcay Hanım'dır. Olcay Hanım (Yıldız Kenter), İstanbullu bir piyano öğretmenidir. İstanbullu olmak bu filmin ana teması olduğundan Olcay'ın kimliği için ayrıca belirtilmesini önemli buluyorum. Zira *Hanım* filmi, Olcay'ı merkeze oturtarak diğer karakterlerin davranış ve tutumlarını (gerek Olcay'ın yanında duruşları veya ona zıt oluşları gerekse genel olarak İstanbul'a bakışları ve 'onu yaşayışları' temelinde) karşılaştırmak suretiyle, Olcay'ın doğruluk ve iyiliğini pekiştiriyor. Bu durumda filmin - ve dolayısıyla yönetmenin - Olcay'ın tarafını tuttuğu rahatlıkla söylenebilir; çünkü Olcay da diğer karakterler gibi bazı durumları simgeler.

Filmin ana karakteri olan ve özdeşleşme mekanizmamızı harekete geçiren kişisi olan Olcay, yaşını başını almış, ailesinden kalma köşkte yaşamakta, sokağa fazla çıkmamakta, çıksa da kedisine et almak için kasaba gitmektedir. Kasabın oturduğu mahallede olduğu anlaşılmaktadır, çünkü yürüme mesafesini aştığı tek yolculuğunda otobüse biner ve oldukça rahatsız görünür. Hayattan hiçbir beklentisi kalmamıştır; kızıyla arasında tamiri mümkün olmayan bir soğukluk ve anlaşmazlık vardır. Kızının köşkü sattırma fikrine şiddetle karşı çıkması aralarındaki soğukluğu gidermek için tek ve son şansını da yitirmesine neden olur. Hiç arkadaşı yoktur, yaşıtı olan bir kadının bile Olcay'ın arkasından "a kafayı yedi herhalde" diye konuşması, mahallenin onu bunak ve deli olarak tanımlaması, ortak noktası olan insanların azalması Olcay'ı yalnızlaştırmaktadır fakat ilginç olan Olcay Hanım'ın bu durumu düzeltmek için en ufak bir çabada bulunmamasıdır.

Olcay, büyük olasılıkla, çevresiyle uyumunun olmadığının ve dışlandığının farkındadır ama buna aldırış ettiği pek söylenemez. Kocasını çok genç yaşta kaybetmiş ve kızını tek başına büyütmek zorunda kalmış olan Olcay Hanım, hâlâ kocasını kaybettiği zamanda yaşamakta ve İstanbul'u da o zamana göre algılamaktadır. Bu yüzden İstanbul'un 'yeni' yüzlerine alışamaz, çünkü mahalledeki herkesin birbirini tanıdığı, sokaklarında Ne-

cip Kaptan'ın deyimiyle "efendilerin" dolaştığı İstanbul'da zamanı durdurmuştur. Zaman, Olcay'ın dışında akmaktadır, İstanbul'a 'yabancı' kalmıştır çünkü 'yeni' İstanbul ona yabancıdır. Sadece kent değil insanlar da ondan uzakta görünür, iletişimde bulunabileceği kişi sayısı azalmıştır, zaten kendi vakti de azalmıştır - rahim kanseridir - bu bakımdan da kendisini anlamayacak olan insanlarla ortak nokta bulmak için uğraşması gerekmeyecektir. Sosyalleşmek için bir zorunluluk hissetmez, tek başına, bahçesi kendi kaderine terk edilmiş, boyası eskimiş köşkünde oturur, kalan tek ve son öğrencisine (Canan) piyano dersi verir, kedisini besler, kedisini beslediği kadar kendi karnını doyurmaz. Yatağı bozulmasın diye yatak örtüsünün üzerinde uyur - bu davranış titizlik göstergesi olması yanında kendine bile hayrı olmayan bir kişiliğin izleridir. Nitekim Olcay'ın tedavi için doktora daha erken gelmemiş olması, kızına hastalığından bahsetmemesi ve neticede ömrünün son günlerinde kendisine sağlanabilecek olası bakım ve ilgiden kendini mahrum bırakması bu tezi doğrular niteliktedir.

Olcay'ın içine kapanması, evinden fazla çıkmaması, pek konuşkan olmaması, hastalığını kimselere söylememesi yardım görmesini de engellemektedir. Kedisine 'bir kapı aramak' için mahallenin dışına ilk çıkışı - otobüs yolculuğu ve 'yeni'den açıkça tiksinme - çoktandır görmediği Madam Siranuş'a yapılır ancak bu kadim dosta bile kediyi ona bir süreliğine emanet edeceği yalanını söyler. Siranuş'un evinin kedi kaynaması Olcay'ı rahatsız eder çünkü Hanım (kedisinin adı), Siranuş'un deyimiyle "prensesler gibi" yetiştirilmiştir, "bu kalabalığın içine düşerse" hali nice olacaktır; "mutsuz olmayacak mıdır?" Olcay'ın deyişiyle Hanım'ın "saltanatı bitecektir", artık tabiri caizse halk arasına karışma zamanı gelmiştir. Zaten başka şansları kalmamıştır çünkü o ana kadarki bütün denemeleri başarısız olmuştur: Hanım'ı kimse istemez. Olcay'ın kediyi hediye etmek istemesini 'başından atmak' olarak yorumlarlar; demek ki iyiden iyiye 'belâlı' bir hayvandır bu, o zaman bulaşmaya hiç gelmez, bu da Olcay'la aralarındaki bir farkı daha ortaya çıkarır. İnsanlar, Olcay'a ait olan hiçbir şeyi istemez görünürler; ne kedisini, ne öğüt veya fikirlerini ne de arkadaşlığını. Olcay'ın kendisi onlara 'kullanım dışı', 'çağdışı' gelir, bu yüzden ona ait şeyler de zaten onları memnun etmeyecektir; çünkü ihtiyaçlarına yönelik değildirler. Sözgelimi, Olcay'ın ölmüş kocasına onca sene sonra bile sadık ve bağlı olması kızını (Ülkü) da bu değerlerle büyütmesine yol açar ancak Ülkü, boşanmamış olduğu halde sevgilisiyle birlikte yaşar. Bütün bunların Olcay Hanım'ı dehşete düşürmesi ve bir çatışmanın yaşanması çok doğaldır. Ülkü bu hareketiyle oğlun-

dan ve yakın arkadaş çevresinden kopmuş durumdadır; çünkü aldatılan eşi (Agâh), Ülkü'nün Ender'le (uğruna kocasını ve çocuğunu bıraktığı adam) yaşamakta olduğunu ve bunun boşanmalarına yol açacağını Olcay Hanım'a izah ederken, karısının, sevgilisiyle "anlamsız bir açıklıkla, her şeye ve herkese rağmen" birlikte olduğunu söyler. Görünen o ki, 'eski'nin değer yargısı (Agâh'ın bunları Olcay Hanım'a anlatma nedeni biraz da onay görmektir ve Olcay da filmde 'eski'yi simgeler) böyle bir şey olsa bile 'açıklıkla' olmasını hoş karşılamayacaktır. Oysa Ülkü'nün, Olcay'ın bu durumda vereceği öğütlere - yuvayı yıkmama, çocuk varken boşanmamaya dair - kulak asmadığı görülür; çünkü bunlar artık 'çağdışı'dır, oğlu 'ailesi boşanan ilk çocuk değildir' ve son da olmayacaktır. Olcay'ın üyesi olduğu 'dünya' yavaşça elinden alınmaktadır.

Filmdeki karakterler seyircinin fark edebileceği bir 'açıklıkla' verilir. Birinci grup Olcay'ın da dahil olduğu, eskiye yakın duranlardır; bunlar ya eskiyi yaşamışlardır (Necip Kaptan, Olcay ve Siranuş Hanım), ya da onu yaşamamış olsalar da (Canan) anlayan ve 'kıymetini bilenlerdir' (Siranuş ve Agâh). 'Kıymetini ' bilmek, filmin üzerinde durduğu / altını çizdiği artık çok az kişide kalmış bir özelliktir, bu yüzden bu özelliğe sahip olanlar korunmaya alınması gereken nadir bir tür gibidir. Olcay, Necip Kaptan'ın çürüğe çıkarılan kömürle çalışan gemisinin son seferinde bu durumu "bir dünya gidiyor, yeni bir dünya geliyor"diye ifade eder. Bu durumda eskiyi bilen ve ona kıymet verenlerin de 'azınlıkta' kalması Allah'ın emridir. Nüfus olarak azalan bu grup yaşamlarını sürdürme telaşı içindedirler; birbirlerini gözleyip destekleyecek durumları yoktur. Şimdide varolma savaşı verirler; ona alışmaya çalışırlar çünkü geçmişe dönülemeyeceğini bilirler. Bu buruk hava, bu insanları film boyunca 'uyumsuz' diye etiketlendirmemizi engeller, onlara sempati duymamızı sağlar. İkinci grup ise yeniye yakın duranlardır; ya eskiyi yaşamışlardır (Ülkü), ya da eskiyle hiçbir bağlantıları yoktur (İnci'nin ailesi, Canan'ın sadece annesi, çünkü babası alaturka müziği sevmesiyle eskiye diğerlerinden daha yakındır ve davranışlarını Olcay'ın tasvip etmediği diğer herkes bu gruptadır). Bu insanlar eskiden sıkılıp ondan uzaklaşmışlardır, onu reddetmekte veya yok saymaktadırlar. Özellikle Olcay Hanım'ı yok sayarlar. Olcay'ın içine kapanmasının, hastalığını kedisi dışında kimseye 'itiraf' etmemesinin nedeni budur: Kabul edilmediği bir topluluğa (gruba) karşı kendi 'iç' kabuğuna sığınarak korunma isteğidir.

'Dış' kabuk ise Olcay Hanım'ın köşkü dür. Evine varınca huzura kavuşur, rahatlar. Köşk bir tür sığınaktır, dışarıyı dışta tutan, böylece Ol-

cay'a yaklaştırmayan bir kaledir; korunaklı, duvarları kalın. Dışarının sesi içeriye ulaşamaz, bu yönden bakılınca hiçbir 'ses' zaten içeriye giremez. Olcay Hanım'ın çok az ziyaretçisi vardır, hatta birkaç akrabası dışında (kızı, damadı ve torunu) eve girebilen tek yabancı Canan'dır. Bunun da açıklaması bizzat Olcay'dan gelir: "O bana kızımdan bile daha yakın". Hanım'ın (Olcay'ın kedisi) statüsü ise Olcay'ın hayat arkadaşlığıdır. Evde Olcay'dan başka varlık gösteren tek canlıdır. Olcay Hanım'ın 'filtresi' sayesinde evine sadece izin verdikleri, ona 'yakın' olanlar (geçmişe yakın duranlar grubu) girebilmektedir. Onun değer verdiklerini anlayan ve 'kıymetini' bilenler, onun sığınağına girebilir ve onun bonkörlüğünden yararlanabilirler (Canan'ın Olcay Hanım'ın özenle saklayıp koruduğu Türk Musiki Eserleri'nin tümünü alabilmesi veya Olcay Hanım'ın Siranuş'a yaptığı para yardımlarında olduğu gibi). Diğerleri ise Olcay'ın 'cimriliğiyle' ve 'bencilliğiyle' yaşamak zorundadır. Ülkü'nün köşkü satma teklifi - ki Olcay'la kızı arasındaki soğukluğun çözülmesi için son şanstır - Olcay Hanım tarafından reddedilir. Ülkü'nün "zaten ne zaman benim istediğimi yaptın, hep kendi istediğin olsun istersin"siteminden de anlaşılacağı gibi bu, Olcay'ın reddettiği ilk konu değildir. Böylelikle Olcay'ın diğer insanlarla kurduğu ilişkilerdeki ben merkezci tavır da eleştirilmektedir.

Olcay'ın fazla verici olmaması şüphesiz sadece taşınabilir mallar ya da maddî destek konusunda değildir. Köşkün satılması Ülkü'nün ileriye yönelik iş girişimleri için sermaye olarak kullanılacak parayı sağlayacağı için annesinin kapısına kadar götürür onu, sevgilisi istemese "bu zahmete katlanacak" değildir yoksa, hem bu aynı zamanda manevî destektir. İnsanların hayat seçimleri ve düşünceleri için bekledikleri takdir ve onayı vermekten Olcay Hanım titizlikle çekinir; çünkü onun kime ve neye onay verip vermeyeceği hakkında çok kesin yargıları vardır, buna göre de geçmişe arkasını dönenler onun takdirini asla kazanamayacaklardır. Bunlardan biri de kızıdır. Sürekli kızını istediği gibi yetiştirememekten yakınır ve her gün birbirlerinden daha çok uzaklaşırlar. Olcay'ı yok sayma taktiği en ustalıklı şekilde Ülkü tarafından uygulanır. Ülkü, Siranuş'un şimdinin insanı hakkındaki saptamasını doğrular: "vefa kalmamıştır". Olcay'ı sürekli başından atmaya çalışır gibi bir halet-i ruhiyesi vardır Ülkü'nün; onunla ilgilenmez, ona hayatında 'şimdilik' yer yokmuş gibi davranır, çünkü işleri vardır. Sanki işleri bitse, onunla ilgilenecek zamanı yaratabilirmiş gibi. Oysa Olcay, bu bahanenin şimdinin insanı tarafından 'görüşmemek için' uydurulmuş bir kılıf olduğunu çözmüş ve buna göre gardını almıştır. Kızıyla

yaptığı son telefon görüşmesinde, "konuşamıyorsun, tabi işlerin vardır"der, konuşmanın - ki seyirci sadece Olcay tarafından izleyebilmektedir - gidişatından çıkarılabildiği kadarıyla Ülkü, 'bahanesini' söylemeye fırsat bulamadan Olcay olası 'bahane'yi karşısındakine yapıştırmıştır, şimdiye karşı bu anlık zafer, şimdinin geçmişe yaptığı "sitem" suçlaması karşısında geri çekilmeyle sonuçlanır: "Hayır, asla sitem yapmıyorum, sadece sesinizi duymak için aramıştım." Esasen Olcay, Ülkü'yü, doktorla yaptığı muayene seansı sonrası, hayatta kalma şansının kalmadığını öğrendikten sonra aramıştır ve muhtemelen bu yeni durumu kızıyla paylaşmak istemiştir. Ancak, artık 'paylaşmak' kızıyla yaşayacağı bir duygu olmaktan çıkmıştır.

'Uzaklaşan evlatlar', *Hanım* filminin işaret ettiği bozulmalardan biridir. Şimdi, geçmişi çocuklarından (geleceğinden) koparmak içindir, işlevi budur. Şimdi, geçmişin geleceğe taşınmasını engelleyici bir unsurdur filmde. Bu 'bozulmadan' Siranuş Hanım da nasibini almış, oğlu Bedros'u 'kaybetmiştir'; "sanki" Siranuş'un "Bedros diye bir oğlu yoktur, onu hiç doğurmamıştır." Bedros, Amerika'ya yerleşerek İstanbul'la bağlarını koparmıştır. Siranuş oğlundan "bayatlamış, karmaşık haberler" almaktadır ve bunu içine sindiremediği her halinden bellidir. Olcay ise - her ne kadar Ülkü, annesinin üzerinde kurduğu 'baskıya' (geçmişin değerlerinin baskısı) karşı sürekli 'alerjik' reaksiyon gösterse de - kızının üzerinde bir otorite değildir, bilmediği için hakim olamayacağı bir alandır Ülkü, tıpkı Bedros'un Siranuş için olduğu gibi. Bedros da Ülkü de kayıp evlatlardır, köklerinden uzaklaşmış ve onu reddetmişlerdir. Ne Siranuş ne de Olcay onlara ulaşabilmektedir. Ancak Siranuş'un Olcay Hanım'dan farkı, oğlu İstanbul'a onu almaya geldiğinde, kedilerini tereddütsüzce kapıcıya bırakıp Amerika'ya gitmesidir. Kedi, filmdeki karakterlerden birinin de belirttiği gibi: "tahta evler zamanının" hayvanıdır, yani eskiye aittir. Bu sebeple yeniye yakın duranlar grubunun hiçbir üyesi Hanım'ı almak istemez ya da Ülkü gibi varlığına tahammül edemez. Bu nefretin en aşırı ucu, Siranuş'un kedilerinin kapıcının da yardımıyla belediye tarafından zehirlenmesi ve "leşlerinin" - ifade aynen böyledir - çöpe atılmasının bizzat kapıcı tarafından Olcay'a söylenmesidir. Bu haber, Olcay Hanım için son kapının da yüzüne kapanması demektir. 'İhanet' - Siranuş, Hanım'ı alacağına söz vermiş ama kendi kedilerini terk etmiştir - ve "vicdansızlık" karşısında Olcay, kendisinin var olabileceği bir dışarısı olmadığına hükmeder. En nihayet üzüntüsünü paylaştığında, "bu nankör hayvanları" hiç sevmediğini, "ölümlerine de fazla üzülmemesi" gerektiğini

kendisine söyleyen Necip Kaptan'a "ben de sizi hiç sevmiyorum" deyip köprüleri atar. Bir daha dışarısıyla 'bağlantı' kurmayacaktır. Bundan sonra bağlantı kuracağı tek varlık kocasının hayaleti olacaktır.

Filmde sadece Olcay'ın sağlığı değil Necip Kaptan'ın emektar gemisinin de sağlık durumu önemli bir yer tutar. Hatta bu ikisinin paralel gittiğini ve kimi zaman birbirinin yerini aldığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Gemi için yapılan 'hayata geri döndürme' çalışmalarının neticesizliği - tamircinin Necip Kaptan'a geminin ağzıyla, "çabalama kaptan, ben gidemem"demesi ve doktorun Olcay Hanım'ı kurtulma şansının olmadığını söylediği son muayenesi, filmde paralel kurguyla verilir; iki taraf da hızla ölüme gitmektedir. Geminin ömrünü soran Necip Kaptan'a tamircinin, "en fazla iki gün, dahasını bekleme" cevabı *voice over*[1] olarak Olcay'ın sokakta yürüdüğü sahnenin üzerinde verilir. Aslında gemi için verilen bu tahmini yaşam süresi Olcay Hanım için de geçerlidir. Aynı zamanda bu süre, gençliğinden bu yana Olcay'a aşık olan Necip Kaptan'ın hem ona olan duygularını açması hem de çok bağlı olduğu gemisi ve işiyle vedalaşması için elinde kalan vakti kendisine hatırlatması bakımından önemlidir. Necip Kaptan, filmin içindeki nostaljiyi[2] yaşatan bir karakterdir, "Boğaz'ın Boğaz olduğu zamanları", gemilerin 'şimdiki' gibi "keyfe hizmet vermediği" günleri bilir. Filmde eğlencelik her şey şimdinin 'yozlaşması'(çünkü şimdiden nefret edilir) olarak yeniye yakın duranlar grubundakilerin yüzüne vurulur; örneğin Olcay Hanım, Ülkü'nün yeni sevgilisinin müzisyen olduğunu öğrenince, "peki kim" diye sorar, kızı pop müziği yaptığını ve onu tanımayacağını söyleyince de "yani eğlence müziği" der; yeni damat baştan şansını yitirmiştir. Yalıların 'efendilere' ait olduğu zamanları Olcay'la yad ederlerken Necip Kaptan içinden Olcay Hanım'ın "genç kız" olduğu günleri anımsamaktadır. Doğrusu "genç kız" lafını geminin hurdalık haline bakıp onu 'küçümseyenlere' karşı mı yoksa Olcay Hanım'ın yaşlılığıyla yitirdiği güzelliği karşısında avuntu niteliğinde mi söylediği kesin değildir, çünkü tamircinin gemi üzerine son tespiti olan, "bu çürüme kanser gibidir, ömrün sonu demektir" 'sözünden sonra artık geminin geçmişi hakkındaki her hatırlama Olcay'ın gençliği hakkında da bir hatırlatmadır. Filmde Olcay'la Necip Kaptan'ın ilişkilerinin temeli için herhangi bir bilgilendirme yoktur,

[1] Görüntünün üzerine o görüntüye ait olmayan 'karakterin' ya da hikayede yer almayan bir anlatıcının sesinin düşmesi.

[2] Nostalji, geçmiş bir zamana duyulan aşırı özlem, aynı zamanda yurt özlemi olarak tanımlanıyor TDK sözlüğünde. Filmdeki karakterlerin eski İstanbul'a olan özlemleri artık varolmayan bir yurda özlem olarak okunabileceğinden 'nostalji' iki anlamıyla da bu filmin içine sinmiş bir duygudur.

Necip'in ciddi adaylardan biri olduğunu ama 'açılamadığını' tahmin edebiliyoruz. Necip Kaptan kendini Olcay Hanım'a bir türlü 'lâyık' bulamamış olduğundan ona hayatı boyunca 'Olcay' diyememiştir, bunu düşünemez bile. Olcay çoğu kimse için ulaşılamaz ve dokunulamazdır; köşkün diğer evlere konumu da uzaktır. Bu yüzden de bunca yıl sonra ikisi de - Necip Kaptan'ın akıl hocasının dediği gibi - "yalnız birer canken" bile ona yaklaşamaz. Oysa Olcay, Necip Kaptan'la birlikte gittiği geminin 'veda turunda' genç kızken bir Şirket-i Hayriye vapuru kaptanı ile evlenmek istediğini söyler. Tüm bu bilgilerin ışığında bakıldığında Olcay sanıldığı kadar 'gözü yüksekte' bir kadın değildir; yani her şey daha farklı olabilirdi.

Olcay kocasıyla yaşadığı, erken ölüm nedeniyle yarım kalmış ve artık geri gelmesi mümkün olmayan eski günlere şiddetle özlem duyar; o günleri geri getiremese de yaşatmak için kendi evini geçmişin mekânı yapar. Geçmiş Olcay'ın evi dışında hiçbir yerde yaşanmaz, Siranuş da Necip Kaptan da şimdinin içinde kendilerine bir yer bulmuşlardır ve geçmişi ya radyoda alaturka müzik dinleyerek ya da kedi besleyerek (tahtalı evler zamanının hayvanı) biraz olsun yaşatmaktadırlar; ancak Olcay geçmişten kopamadığı için geçmişi yaşatmaz, geçmişte yaşar. Kocasının hayaletinin onu ziyarete gelişi, aslında vaktinin azaldığının işaretidir. Filmin sonlarında Olcay'ın ruhuna öldükten sonra 'eşlik eder' hatta Olcay'ın canını onun aldığı da söylenebilir, böylece dışarıda dostu kalmamış Olcay'ın hayat arkadaşlığını Hanım'dan devralır. Görsel olarak bu durum, kocanın ruhu kaybolduğunda, az önce oturduğu yerde Hanım'ın kıvrılmış yattığı sahnede gösterilir, 'hayat arkadaşı' koca, 'hayat arkadaşı' kediye 'dönüşmüştür'. Kocasının deyimiyle Olcay artık bu dünyada "yaşayamaz", çünkü "fazla iyi kalpli"dir. Oysa Olcay, uzun zamandır o dünyada yaşamamakta, geçmişin dünyasını içine kapandığı köşkünde yaşamaktadır. Belki de bu nedenle oraya onay vermediği hiç kimseyi sokmamakta ve orayı elinden çıkarmayı-satmayı-reddetmektedir. Olcay, geçmişi yaşatmak istemesinden dolayı kedisine bakacak birini bulmaya çalışmakta, değer verdiği Türk Musiki Eserleri koleksiyonunu 'emin' ellere bırakmak istemekte ve vasiyetinde Ülkü'ye hiçbir şey bırakmama kararı almaktadır; çünkü geçmişi şimdide yaşatacak 'varisler' aramakta ve Ülkü'nün bu kategoride olmadığını - seyirci gibi - o da bilmektedir. Geçmişi şimdide yaşatma isteği geçersiz, yararsız ve başarılamayacak bir çaba olduğundan Olcay'ı şimdiyi reddetmeye götürür; şimdinin dünyasını, görüşlerini, insanlarını, en önemlisi de şimdinin Ülkü'sünü.

Öldükten sonra, Olcay Hanım'ın hayaletinin, yoldan geçmekte olan ve kendisi de kaybedilen geçmişe kendi çapında - Olcay Hanım'ı ilk ve son aşk olarak belleyip hiç evlenmeyerek - takılıp kalmış olan Necip Kaptan'a Hanım'ın yerini göstermesi ve kedinin onunla gitmesini tebessümle izlemesi geçmişi, şimdide geçmişi yaşamış birinin yanında olmak koşuluyla yaşayabileceğini gösterir. Geçmiş şimdide ancak bu şekilde varlık gösterebilecektir.

Gökçe İncioğlu
Bilgi Üniversitesi
Sinema-Televizyon Bölümü
Mezunu

VİZONTELE: TÜRK SİNEMASINDA MODERNLEŞMENİN TEMSİLİ

Nezih Erdoğan

Ali Özgentürk'ün yönettiği *Hazal* (1979) filmi egzotik bir öteki alanda, Türkiye'nin en geri kalmış bölgelerinden birinde, köy sakinlerinin devletin gönderdiği kadastrocularla karşılaşmasını anlatır. Ön planda çıkmazların, sıkışmışlığın ve bastırılmışlıkların neden olduğu trajik olaylar cereyan ederken arka planda sarı lekeler belirir, derken lekeler belirginleşir ve köylülerin şaşkınlık hatta yer yer korku dolu bakışları arasında sarı üniformalarıyla mekânı ölçüp biçen kadastrocular görülür. Mekânın, modern bir kuruluş olarak devlet aygıtı tarafından yine bir modernleşme edimi olarak parçalar halinde algılanacak duruma sokulması bu tarihsiz coğrafyada meydana gelecek köklü değişikliklerin habercisidir.

Hazal böylece, "Türk modernleşmesi"ne ilişkin dokundurmasıyla modernleşmenin temsilini yapan diğer bir çok film arasında yerini alır. Kentten gelen kadının kırsal kesimde öğretmenlik yapması (örneğin Osman F. Seden, *Çalışkuşu*, 1966) ya da yine kırsal kesimden gelip kente göç edenlerin sanayileşme sürecine katılmaları (örneğin Halit Refiğ, *Gurbet Kuşları*, 1964) modernleşmeyle ilişkileri bakımından ele alınması gereken temalardır. Ancak modernleşmenin temsilinde sinemamızın üzerinde pek uzun boylu durmadığı bir alan var ki, o da temsilin kendisi. Modernleşme sürecinde, köklü değişikliklerden biri mimetik temsil aygıtlarının kendilerine uygulama alanları bulması olsa gerek. Bu denemede, kendisi de modern bir mimetik temsil aygıtı olan ve dolayısıyla toplumla buluşmasını modernleşmede başlı başına bir köşe taşı olarak görebileceğimiz sinemanın modernleşmeyi temsil etme olanaklarında ortaya çıkan özel durumlar üzerinde durmak istiyorum. *Hazal*'dan yaklaşık 30 yıl sonra, 12 Eylül'ün, liberal ekonomi politikalarının ve Avrupa Birliği'ne katılma başvurusunun ardından yapılan *Vizontele* bu özel durumlardan biri: modernleşmenin başka bir veçhesini, mimetik temsil aygıtlarının toplumsal dokuya eklemlenmesini ele alıyor. Bu eklemlenme biçimine de mizahî bir tavırla yaklaşıyor. Televizyonun Van'ın bir kasabasına gelişini anlatan film, öyküsünü geçmişin içinden kuruyor. Sene 1974, Kıbrıs Harekatı henüz

başlamış, ilk resmî televizyon yayınının üzerinden beş yıl geçmiştir. Televizyonun kasabaya getirilmesi işi bir angarya olarak belediye başkanı Nazmi'nin omuzlarına yüklenir. Ankara'dan gelen TRT yetkilileri vericiyi kurmadan, olduğu gibi bırakıp apar topar geri dönerler. Yabancı olduğu televizyon fikrinden ilkin ürken Nazmi, bu işi bir hizmet olarak görüp, biraz da hasmı sinema işletmecisi Latif'i zor durumda bırakmak amacıyla, kasaba halkına televizyon izletmenin çarelerini aramaya başlar.

Vizontele, meselesini esas olarak üç mimetik temsil aygıtı üzerinden ifade eder: radyo, sinema ve televizyon. Bununla birlikte filmde insanlar, telefon ve megafon gibi başka aygıtlarla da bir tür ilişki içindedirler. Ancak bu ilişkiler ağı bir acemilik ve iğretilik ele verir ki film buradan bir komedi unsuru çıkarır. Örneğin, Nazmi belediye binasının balkonundan halka hitap edeceği zaman mikrofonu kolaylıkla kullanamaz. Ancak, en etkileyici sahne Nazmi'nin askere gitmiş olan oğlu Rifat'a Sıti'nin telefonla ulaşma gayretleridir. Sıti, santralde çalışan görevliye çıkışır, Rifat'la konuşamamasından onu sorumlu tutar. Sonunda Rifat'a ulaştığında lafı fazla uzatamaz, hiçbir şey söylemeden telefonu o sırada tesadüfen orada bulunan Asiye'ye bırakır. Ne olduğunu tam kavrayamayan Asiye telefona yaklaşır, almacı kulağına götürüp neden sonra "öteki taraftaki" kişinin Rıfat olduğunu anladığında konuşmakta güçlük çeker. Asiye, Rıfat'a siz mi yoksa sen mi diyeceğini bilemez. Cümlelerini kuramaz, bölük pörçük sözlerle konuşmayı sonlandırır. Telefon aralarına yabancılaştırıcı bir etmen olarak girmiştir.

Radyo filmde hem vardır hem de çeşitli düzlemlerde ihmal edilir. O tamir edilen ama insanların dinlemediği bir şeydir. Nazmi, televizyonun önemini anlatırken gazetelerin kasabaya iki gün geç geldiğini, onlar bir habere heyecanlanırken, İstanbul'dakilerin aynı haberi çoktan unuttuğunu söyler. Televizyon aradaki bu iki günlük farkı kapatacaktır. Ne var ki, televizyondan önce radyonun bu işlevi zaten görmüş olması gerekirdi. Nazmi radyoyu göz ardı eder. Bu basit bir film hatası değildir; radyonun ne sinema ve televizyon arasındaki hesaplaşmada, ne de kasaba halkının bir cemaat olarak yürüttüğü etkinlikler arasında yeri vardır. Yalnızca ses veren bir aygıt olarak onu farklı bir düzlemde hatta farklı bir dünyada değerlendirmek gerekir, çünkü radyoyu dinleyen tek kişi bir ölüdür. Deli Emin, annesinin sağlığında sevdiği bir türkü çalındığında, radyosunu kapıp mezarlığa koşturur ama her seferinde mezarlığa gelmeden türkü sona erer. Böylelikle Deli Emin ölmüş annesini

radyonun gerçek dinleyicisi kılar. Radyonun sesini ölü anneye sunmanın psikanalitik bazı anlamları olsa gerek. Başlarda, Emin'in bu sesi anneye yetiştirememesi, bunun için umutsuz bir çabaya girmesi de üzerinde durulması gereken bir konu. Sonlara doğru, Emin'in bu sorunu çözmüş olduğunu görürüz: mezarlığa kablo çekmiş, ucuna bağladığı megafondan türküyü annesine dinletmektedir.

Zizek, "Ölüler neden geri döner?" diye sorar ve hemen cevabını verir: "Çünkü doğru dürüst gömülmemişlerdir". Yaşayanlar ölüleriyle hesaplarını kapatamadıklarında, onları ait oldukları yerde tutamazlar ve ölüler dünyada görünmeye başlar. Cemal Süreya, babasını öldükten sonra gittiği kahvede sık sık gördüğünü anlatır günlüklerinde. Ölümü gündelik hayatın dışına sürüp, onu dolayımsız olarak tecrübe etmemize engel olan kültürlerde ölülerin geri dönmesi kaçınılmazdır. Bu tür kültürler için en uygun iklim olan modernizmin en belirgin özelliklerinden birinin, fotoğrafı, radyosu, sineması ve televizyonu, hatta telefonuyla gelişkin mimetik temsil aygıtları olması bir rastlantı mıdır? Yine de, *Vizontele*'de Emin ve ölü annesi arasındaki ilişkinin kültürel özgüllükler göz önünde bulundurularak, farklılıklar gözetilerek değerlendirilmesi gerekiyor. Bu sorunun tartışılması, bu kültürün kendi modernleşme macerasına ilişkin önemli ipuçları sağlayacaktır.

Vizontele'nin ana karakteri, Deli Emin'in kendisi de zaman zaman mimetik bir temsil aygıtına dönüşür. Filmin açılış sahnesinde kendi yaptığı duşta yıkanırken, yoldan geçen iki kasabalının dalga geçmek için yaptıkları tuhaf hareketleri görünce dayanamaz, onları bir ayna gibi yansılar. Nasıl bir film projektörü perdeye yansıttığı görüntüler üzerinde söz sahibi değilse, Emin de belli durumlarda istemdışı hareketlerle (echopraxia hastalığı) karşısındaki insanları taklit eder. Hatta, anlaşılan, yabancı bir turistle ilk cinsel deneyimini de aynı yoldan yaşamıştır. Kadın ona yaklaşınca o da ona yaklaşır, kadın onu öpünce o da onu öper. Emin'in hiç görmediği babası annesiyle evlenmeden ortadan kaybolmuştur. Televizyon vericisini dikmek için çıktıkları dağda Nazmi'ye hiç gocunmadan aslında "piç" olduğunu, bundan da hoşnut olduğunu söyler. Belli ki akrabalık ilişkilerini bir yük olarak görmektedir. Emin'in piç oluşu, istemdışı taklitleri ve mimetik aygıtlara düşkünlüğü arasında bir bağ kurmak mümkün görünüyor.

Sinema, radyodan farklı olarak hem toplumsal yaşamın içine girmiş, hem onu içine almıştır. Ancak sinemanın seyircisi modern anlamda disipline edilmiş bir seyirci profilinin uzağına düşer. Öncelikle yazlık sinema salonunun içinde seyirciyi çok seyrek görürüz. Diğer se-

yirciler ise iki grupta ele alınabilirler, çocuklar ve Nazmi'nin ailesi. İki grup da filmi sinema salonunun dışından bedava izlerler. Çocuklar ağaca tırmanmış bir vaziyettedir. Bir sahnede öpüşme uzayınca içlerinden biri heyecanlanıp düşer. Nazmi'nin ailesi ise evlerinin damında evcil bir tavırla izlerler filmleri: kaykılmış, uzanmış, oturup kalkarak, birbirlerine laf atarak ve karpuz yiyip, çekirdek çitleyerek. Kentsel bir ritüel değildir onların film izlemeleri; ne giyinip sokağa çıkmak, ne sinemada fuayeden salona herkesi görüp, herkes tarafından göründükleri ufak bir prömonad, ne de konuşmadan, kalkıp oturmadan edepli bir biçimde koltuğa çakılıp kalmak. Aslında bu bakımdan Nazmi'nin ailesi televizyon seyircisini haber verir.

Sinema salonunun işletmecisi Latif aslında Nazmi'nin bacanağıdır. Konuşmalardan anlaşıldığına göre, çok eskiden Latif ile Sıti arasında bir yakınlaşma olmuş, ama sonunda Latif Sıti'nin kız kardeşiyle, Nazmi de Sıti ile evlenmiştir. Bu nedenle olsa gerek, Nazmi ve Latif'in yıldızları hiç barışmamıştır ve aralarında süregiden apaçık bir rekabet vardır. Televizyonun Latif'in işini engelleyeceğini hesaplayan Nazmi, Emin'in de yardımıyla vericinin yayını alacağı bir yer aramaya koyulur. Giderek televizyon basitçe bir rekabet meselesi olmaktan çıkar. Nazmi, kalabalık bir izleyici topluluğu önünde kasabanın İstanbul ya da Türkiye ile aynı an'ı yaşamasını hedef olarak ifade eder. Ülkeden kopuk bir memleket duygusunun üstesinden gelmelerine yardımcı olacaktır televizyon. Bir insanın memleketini sevmesi ve memleketin güzel olması üzerine duygusal bir konuşma yapar. Anlaşılan radyodan farklı olarak televizyondan aidiyet ile ilgili bir beklentisi vardır Nazmi'nin; insanın kendini memleketine ait hissedebilmesi için memleketin ülkeye ait olması ön koşul gibi görünür. Televizyon Gevaş'ı memleketle senkronize edecektir ki, bu da modernleşmede yabana atılamayacak bir adım sayılır.

Ne var ki, televizyonun ne olduğu konusunda hiçbirinin belirgin bir fikri yoktur. "Radyonun resimlisi" akıllarına gelen en yakın tariftir, "televizyonda Zeki Müren'i dinledikleri gibi aynı zamanda kendisini göreceklerdir de". Dinleyenlerden biri sorar: "Peki, Zeki Müren de bizi görecek mi?" Latif'in de kışkırtmasıyla kasabanın kekeme imamı televizyon aleyhinde ileri geri konuşur. Zaten televizyonu tekinsiz bulan Sıti ona karşı çıkar, alıcıyı gizler. Nazmi'yle atışırlar. Tek başına bu işi çözemeyeceğini gören Nazmi, Emin'i yardıma çağırır. Birlikte TRT yayınını bulmaya çalışırlar. Başarısız girişimler birbirini kovalar, yayını bir türlü alamazlar. Sonunda Nazmi ve Emin'in uğraşı, doğayla müca-

deleyi de içine alır. Civardaki en yüksek dağa çıkarlar, vericiyi dikerler ama televizyonda beliren görüntü İran televizyonundan gelmektedir. Çaresiz ve umutları artık yıkılmış olarak kasabaya geri dönerler. Televizyona bakmakla görevli saf belediye memuru hipnotize olmuş gibi gözleri karlı görüntüye takılmışken eli farkında olmadan alıcının kanal düğmesine değer ve yayını bulur. Kasabalı, Nazmi'nin evinde toplanır ve haberleri izlemeye başlarlar. Kıbrıs Harekatı yeni başlamıştır. Kasabalı orduya asker vermiştir ama ne olup bittiğinin pek farkında değillerdir. Kıbrıs onlara çok uzak bir gündemdir. Ecevit'in açıklamalarından sonra spiker Erkan Oyal, ilk şehit düşen erlerin haberini verir ve Rıfat'ın görüntüsü ekrana gelir. Televizyonu açar açmaz, aygıtın onlara ilk gösterdiği kendi ölmüş evlatlarıdır.

Rıfat'ın ölümü ailede köklü değişikliklere yol açar. Mutsuz serseri evlatları içkiyi bırakır ama karısı çocukları alıp evi terk eder. Buna karşılık Nazmi odasına kapanır ve günlerini içki içerek geçirir. Sıti ise oğlunun cenazesini merak etmektedir. Nazmi ona, Rıfat'ın Kıbrıs'ta gömüldüğünü söyleyince Emin'i alır ve Rıfat yerine televizyonu gömer. Önce Sıti'nin televizyonu ölüm haberi verdiği için cezalandırdığını ve hayatından attığını düşünebiliriz ama Emin "Başı buraya mı gelecek?" diye sorunca, televizyonun Rıfat'ın cenazesinin yerini tuttuğunu anlarız. *Vizontele*'nin resmî İnternet sitesinde yer alan bir tanıtım yazısında "televizyon uzağı yakın ettiği gibi bazen de yakını uzak eder" deniyor. Uzak edilen yakın Rıfat'tır. Aylardır görmedikleri oğulları ekrandadır ama bir ölüm haberinin konusu olarak. Sıti, cenazeyi bulamayınca onun mimetik temsilini sunmuş olan aygıtı ölü oğulun bedeni yerine koyar; gömdüğü televizyon değil oğludur. Sıti'nin bu tenha cenaze töreninde ısrarı iki bakımdan anlamlıdır: birincisi, mimetik temsil aygıtı ile temsil ettiğini bir tutması, ikincisi ise Sıti'nin oğlunu gömmek istemesidir, çünkü onun öldüğünü kabul etmesi gerektiğini bilmektedir. Eğer gömülmezse ölü oğul istenmedik bir biçimde, bilinçdışımızda kokuşmuş bir ceset olarak ortaya çıkacaktır. İlginçtir, bunun gerçekleşmesi için de bize aslında hep ölüleri, hayaletleri gösteren aygıtın gömülmesi gerekecektir.

Nezih Erdoğan
Öğretim Üyesi
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi

KARA SEVDA: MELODRAM VE MODERNLEŞME

Savaş Arslan

İnsanlar elinden olmuştur naçar / Zayıfı az yoklar şişmana geçer / Işığı görünce dört nala kaçar / Cip arabası mı oldun tahta kurusu / Akşam olsa diye acele eder / Uyumuş mu diye bin kere dener / Bitler gibi yavrum kanımı emer / Asistan mı oldun tahtakurusu

Anonim halk türküsü, Bayram Aracı'nın sesinden

Haki renkli külot pantolonu, pileli, renkli gömleği ve ayağında ökçesine basık ayakkabısı ile "Anadolu saz kahramanı" olarak da anılan Bayram Aracı[1], Ankara Radyosu'ndaki yıllarının ardından İstanbul'daki gazinolarda endam ederken büyük olasılıkla yukarıdaki türküyü de defalarca okumuştur. Tahtakurusu ile sevgili arasındaki ilişkinin garipliği bir yana, bu türkü aslında tam da tahtakurusunun "modernliğine" işaret etmektedir; daha doğrusu tahta kurusunu modernleşmeyle ilişkili görmektedir - paraşüt, cip arabası ya da asistandır tahtakurusu. Ama tahtakurusunun değişmeyen bir niteliği de vardır - kan emmek!.. Modernleşme de habire gelenekselin kanını emer. Şarkının, türkünün kanını emer, yerine tango, vals ya da polka koyar. Ama şarkısız, türküsüz de olmaz ki! Aşksız olmadığı gibi...

Yeşilçam'daki türlere dair her söz sanırım melodramla başlar. Melodram da biraz tahtakurusu gibidir - sirayet eder her türe parazit varlığıyla. İlişir, bulaşır; çıkmaz, kalır. Her şeyin içinde biraz olsun melodram vardır. Melodramın neliği ve niteliği ise aslında yine modernleşmenin ta kendisine göbek bağıyla bağlıdır. Linda Williams'a göre melodramın bedenle ilişkili temel öğeleri şöyle sıralanabilir: bedensel sınırı aşması duyguyla olur (pornografide seksle, korkuda ise şiddetle), esriyip kendinden geçme acı, hıçkırık ve gözyaşı ile mümkün olur, temel izleyicisi pasif kadınlardır (pornografinin aktif erkekler, korkunun ise aktif ya da pasif genç erkeklerdir), türün sapkınlığı mazoşizmle tanımlanabilir (pornografide sadizm, korkuda ise sadomazoşizm-

[1] Ayrıntılı bilgi için, Bayram Aracı, *Allı Yazma*, İstanbul: Kalan Arşiv Serisi, 2001.

dir), kökensel fanteziye dayalıdır (pornografi baştan çıkartma, korku ise kastrasyona dayalıdır), fantezinin zamanlaması ise daima gecikmelidir (pornografide tam zamanında ve korkuda ise erken gerçekleşir) (Williams 711). Heteroseksüel bir aşk ilişkisi ile alakalı olarak ortaya çıkan acı, gözyaşı ve hıçkırık melodramın mazoşist şiddetinin olmazsa olmaz öğeleridir - bunlar olmadan melodram olmaz. Buna eklemlenen bir başka nokta ise bunların hangi filmin metnine bulaşmadığı sorusudur.

Melodramın filmin her türüne sirayet etmesi aslında içinde aşk ve aşk acısı olmayan romanın satmayacağını düstur edinen popüler romancıların kol gezegeldiği bir ortamda hiç de şaşırtıcı olmasa gerekir -ki Hollywood'da da kaçınılmaz olarak melodramın her türe bulaşması söz konusu edilmiş ve edilmektedir (bkz. Williams 2000). Melodramla modernleşme arasındaki bu parazitik benzerlik üzerinden yola çıkarak modernleşmenin ya da melodramın dışında kalmama çabası içindeki bir çoğunluğun kendiliğinden bunun içine girme yolları keşfetmeye çalışması aslında bu yazının esaslı izleklerinden birisini oluşturacaktır. Bu ise Seyfi Havaeri'nin 1969 yılında yönettiği *Kara Sevda* filmine atıfla açılmaya çalışılacaktır. Bunun yanında, yazının temel eksenini oluşturan *Kara Sevda* filmi ise Yeşilçam sinemasının üretim, dağıtım ve tüketim üçgenindeki yeri açısından ele alınacaktır. Takiben de melodram bizatihi kendisi yazının meselesi haline gelecektir.

Seyfi Havaeri'nin filmi ilk bakışta Yeşilçam akıntısının hiç de dışında durmayan, hatta bu akıntının başlangıç noktalarında da sahih bir yer tutan bir melodramdır. İki nedenle, öncelikle *Kara Sevda* tipik bir star filmidir - bir şarkıcı, Nuri Sesigüzel ve bir de star oyuncu, Hülya Koçyiğit. Melodramdır, yani filme gitmeden önce filmin ne vereceği açıktır - Nuri ve Hülya arasında heteroseksüel bir ilişki olacağı gayet sarihtir. Dahası bir yeniden çevrimdir - yine Seyfi Havaeri'nin yönettiği aynı adlı bir 1955 versiyonu vardır.[2] Bütün bunlara bakarak, "E, bu filmde de hiç yenilik yok," demek gayet muhtemel. Eh, öyleyse de, aslında bu yazının bundan sonrasında ilginç bir şeylerin çıkmama olasılığına karşı da okuyucuya bir uyarıda bulunulması lazım gelir. Fakat

[2] Hedef Film için yapılan bu filmin başrollerinde ise Muhterem Nur ve Erdoğan Oker vardır. Seyfi Havaeri'yle yaptığımız söyleşide, *Kara Sevda* filminin hikayesinin aslında yine kendisinin yazıp yönettiği 1949 tarihli *Gönülden Yaralılar* filminden çıktığını anlattı: "*Kara Sevda*'ların en büyük işini, *Gönülden Yaralılar* yaptı ama o muazzam bir filmdi. *Kara Sevda*'ların ise vallahi, Nuri Sesigüzel'in oynadığı, şeyin de olması orada, Hülya Koçyiğit, ve hakikaten büyük iş yaptı." Her ne kadar *Kara Sevdalar Gönülden Yaralılar*'ın hikayesindeki bir bölümden çıkmış olsa da, *Gönülden Yaralılar*'ın yeniden çevrimi değiller.

ya varsa? Ya tutarsa? Aslında bu tam da Türkiye'de popüler film alanında yeni bir şeyler deneyen, sözgelimi ilk bilim kurguyu çeken ya da ilk Zorro filmini yapan kişilerle konuştuğunuzda ortaya çıkan argümandır; çünkü maddi kaynak bulunduğu sürece satma olasılığı olan her şeyi yapmaya hazırdır Yeşilçam.

Hah, şimdi. Haydi bakalım. Gene... Kardeşim, Beyoğlu'nda gidiyorum böyle, Uyanık, bu Cemil Uyanık. Ben onu eskiden tanırım, benim filmlerim hep iyi iş yapıyor onun sinemasında, Eyüp'te sineması var, Eyüp Halk Bahçesi. "Seyfi Bey, Seyfi Bey." "Ne oldu?" dedim "Ne yapıyorsun sen böyle?" "Yahu, sen ölmedin mi" Şimdi al, sinema tarihimiz. "Ne ölmesi, yahu?" "Gel," dedi "be! Gel!" "Ne oldu?" "Yahu, gel! Senin için öldü dediler. Ben Kara Sevda'yı çevireceğim." dedi. "Filmciliğe atılıyorum artık. Seni aradım, öldü, dediler." "Yahu, onu son zamanlarda pek çalışmıyorum; iş vermiyorlar bana; o bakımdan, öldü, demişlerdir." "Yazıhaneye gittik kardeşim. "Anlatsana bakalım şu Kara Sevda'yı. Benim vaktiyle gördüğüm Kara Sevda'yı." Biz başladık anlatmaya. "Tamam, yahu. Tamam, yahu." Orada bir de küfür etti. "Ulan, parasını da aldılar. Ben de, Seyfi Bey öldü ancak bunu yaparsa yapar..." İsmini vermeyeyim şimdi çok ayıp oluyor. Ben böyle konuşmak istemiyorum. "Filancaya yazdırdık, parasını da aldı. Hay eşekler, çekti..." (Havaeri[3])[4]

Yeşilçam'ın duayenlerine göre bir çok insanın kaderi unutulmak olmuş ve tabii ki asıl melodram burada başlıyor. Ama unutulmanın dramasını ise tam da melodramın sularına bizatihi Yeşilçamcılar taşıyor - isyanın kıyısına uğramaktan çekinen sözün esası daima nisyanın inildeyen nağmelerine karışıyor. Nisyan ise sürekli işgal altında bir varolma savaşı romantizmine dayanarak kendini anlatmaya çalışıyor.

Kara Sevda'nın hikayesi de, unutmak ve unutamamak üzerine kurulu. Hasan (Nuri Sesigüzel) ile Selma (Hülya Koçyiğit) birlikte büyümüşlerdir fakat aralarında temel bir fark vardır - Selma çiftlik sahibinin kızı, Hasan ise çiftliğin yanaşma kahyasının yanaşma oğludur. Filmin başlangıcında, çocukluklarında resmedilen Selma ve Hasan birlikte ders çalışıp kitap okurlar. Mandolin çalan Hasan için Selma babasının bir saz almasını ister. Daha sonra Selma'nın doğum günü partisinin ardından bir servi ağacı dikerler ve devamla ağaç büyür, Selma ve

[3] Bundan sonra Havaeri'ye atıfla kullanılan bütün sözler kaynakça bölümünde anılan söyleşidendir.

[4] Sanırım Yeşilçam'ın gizli bir tarihi de dolandırıcılıkların ve arka sokaklarda dönenlerin tarihidir. Bu ise temeldeki ekonomik kavgayı apaçık ortaya serecek bir tarih olabilir.

Hasan da. İlk gençliklerini yaşamakta, gizli gizli sevda ağacının altında buluşup muhabbet eylemektedirler. Tabii ki, kara servi de kara sevdanın aşkıdır... Doğum günü partisi sırasındaki "batı kaynaklı" müziğin yerini bir bağlama aldığında artık büyümüş olan ağaçlarının altında aşklarından söz eden iki gençle karşılaşırız. Liseyi bitiren Selma'nın aksine Hasan'ın ortaokulu bile tamamlamasına izin verilmemiştir ama Hasan en azından askerde traktör kullanmayı öğrenmiştir de, çiftlikte işe yaramaktadır. Hasan çiftliğin günlük işlerine koşturmakta ve Selma'yla sürekli görüşmektedir. Yine böyle günlerin birinde çift süren Hasan'ı Selma su başına çağırtır ve erken giden Hasan bir türkü söylemeye başlar ve Selma da bu yanık türküyü dinlemekten alamaz kendisini.

Bu durum böyle sürüp gittikçe çiftlik ahalisi de bu ateşlenen aşkın farkına varmaktadır. Hasan'ın babası olan çiftliğe yanaşma olarak alınmış kahya'nın (Faik Coşkun) evinde kahya karısı Emine'ye *(Neziha Güler)* seslenir: "Kadınım, ateş bacayı sarmışa benzer." Selma'nın annesi Leman da (Nedret Güvenç) Selma'ya seslenir: "Tahminimde yanılmamışım." Yeniden kahya ve karısına döndüğümüzde ise kahyanın da gençliğinde bir ağa kızı sevdiğini fakat sonradan bu korun küllendiğini öğreniriz. Çiftlikte ise açık renk bir golf pantolon, gömlek ve ceket, boynunda asılı duran bir dürbün ve elinde kırbacı ile Rıdvan Bey (!) *(Kayhan Yıldızoğlu)* Leman'a başka şeylerden söz eder: "Ben her şeyden önce bir işadamıyım. Kararımı verdim. En kısa bir zamanda çiftliğimiz modern bir hale getirilecektir. Bunun için de, başta genç, enerjik bir ziraat mühendisine ihtiyaç olacaktır." Bu genç ise daha yeni ziraat mühendisi çıkmış olan Melahat Hanım'ın *(Mümtaz Ener)* oğlu Necdet'tir (Önder Somer) ve Rıdvan'a göre Necdet damadı bile olabilir. Rıdvan'ın bu düşünceleri gerilimli bir müzik eşliğinde kötülüğün ayak sesleri gibi çınlamaktadır ve Rıdvan'ın dediklerini duyan Leman ise "zavallı" Hasan için üzülür.

Rıdvan Hasan'ı ciple kasabaya, Necdet'i almaya gönderir. Olayı duyan Selma, "O çıtkırıldım şey mi gelecek?" diyerek Necdet'le uzaktan yakından bir alakası olmayacağını belirtmiş olur. Hasan'ın ayrılmasını takiben Selma ve Ayşe (Sunay Sun) bahçede oturmaktadırlar ve bir yandan masanın üzerinde duran pilli teypten Hasan'ın sesinden bir türkü dinlemektedirler. Evden çıkan Rıdvan ise Hasan'ın sesini duyunca Hasan'ın hâlâ kasabaya gitmemiş olmasına kızarak "Hasan, Hasan, nereden geliyor, bunun sesi?" diye seslenir. Selma teybi işaret

ederek yanıtlar: "Buradan, baba. Hasan burada." Rıdvan: "Sen ne biçim lise mezunusun? Benim bildiğim sabahları hafif müzik dinlenir. Valsler, polkalar..." Selma: "Valsler, polkalar... Onlar yabancı bana, baba. Ben doğduğum bu toprağın türkülerinde en güzel şiiri buluyorum. Ruhum dinleniyor bu türkülerle." Rıdvan: "Bana bak, Selma. Artık her şeyi düşünecek yaştasın. Dikkat et, bu türküler ruhunu fazla dinlendirmesin. Ne demek istediğimi anladın herhalde. Hah ha ha!" Rıdvan gittikten sonra, Ayşe ve Selma dolaşmaya çıktıklarında, Selma, Ayşe'ye Hasansız kalmaktan çok korktuğunu ve gelen misafire hiç yüz vermeyeceğini söyler.

Filmin başlangıcına dönecek olursak, Selma'nın doğum gününün yapıldığı yer olan çiftlik evi, batı kaynaklı müziğin merkez-mekânıdır -aşağıda görüleceği gibi radyonun bulunduğu ev de aynı mekândır. Çiftliğin arazisi ise şimdilik geri kalmış, verimsiz topraklarla dolu geniş bir arazi olarak modernleşme projesinin Necdet tarafından gerçekleştirileceği mekândır. Çiftlik evi merkezindeki modernlik ile çiftliğin çevresinde verimsiz geleneksellik arasında uzlaşmaz bir karşıtlık vardır ve Rıdvan Bey bunu değiştirmek ister. Selma'nın kırmaya çalıştığı ortamı dolduran merkezde "batı kaynaklı" müzik hakimken, Hasan etrafında kurulan çiftlik arazisinin, çevrenin, ise müziği halk müziğidir. Fakat modernleşme her biçimiyle çevreye nüfuz etmekte, etmeye çabalamaktadır: Çocukluğunda elinde mandolin ile gördüğümüz Hasan'ın hülyası okuyup ziraat mühendisi çıkarak çiftliği modernleştirmektir - Rıdvan Bey buna engel olduğundan ötürü Hasan askerde traktör kullanmayı öğrenmekle yetinmiştir.

"Mesela köy filmleri yapıyorlardı. Benim gücüme giden taraf, Atatürk - düşün sen Atatürk'ün sağlık devresini - harman makinesi kullanmıştır, traktör kullanmıştır. Köylülere örnek olsun, onlara bir heves getirsin diye. Ben ***Gönülden Yaralılar****'da yanaşma tabir edilen - yapılan köy filmlerinde yanaşma koyarlar, zavallı, dayak yiyen, hiç bir şey bilmeyen, böyle bir adam - ben yanaşmayı koydum, yanaşma kurslara gitmiş, tahsili yok belki ama ancak ilkokul mezunu gibi. Ne yapmış? Traktör, harman makinesi kullanmasını öğrenmiş. Nereden öğrenmiş? Devletin verdiği kurslarda öğrenmiş, öyle gelmiş oraya. Ve ben, o köy filmi gibi görünen* ***Gönülden Yaralılar****'da harman makinesinde, biçerinde, traktöründe gösterdim bunları. Şimdi ne yapıyorlardı o dönemde köy filmlerinde? Adam biner arabaya, afedersin at kuyruğunu sallar, deh deh,*

yahut eşeğe biner, yahut bilmem ne yapar, düven döndürür, kadın böyle örtünmüş mörtünmüş, bilmem ne. Yaptığım o köy filmlerinde, mesela köye bir öğretmen kadın koydum, köyün genç kızına dikiş dikmesini öğretiyor." (Havaeri)

Görüldüğü gibi Seyfi Havaeri'nin bu üç filminde de, çevreyi anlatan filmlerde merkezin modernleşmesinin öğeleri ihmal edilmemiştir. Aslında Seyfi Havaeri'nin burada kurduğu konum oldukça ilginçtir - ya da şöyle diyelim, aslında bu durum erken dönem Cumhuriyet romancılarının durumundan çok da farklı değildir. Falih Rıfkı Atay'ın Ankara yakınlarındaki Cumhuriyet bürokratları tarafından konulan adı bile çok şey anlatan "*Etimesut*" köyünü İsviçre'nin dağ köylerine benzeterek buradaki modernleşme çabasını yüceltmesi bağlamında örülen saf, olumlu ve hayalci bir modernleşmeci konum ile Kurtuluş Savaşı'nı ya da merkezden gelen etkileri çok da umursamayan köylülerin Polatlı civarındaki köylerden birisinde Cumhuriyet aydınına yaşattığı yabancılaşmayı anlatan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* romanının eleştirel ve ümitsiz konumu arasında gidip gelen modernleşmeler söz konusudur. Tabii, bunların biraz daha dışında ve ötesinde kalan bir başka modernleşmeci konum ise Cumhuriyet seçkinlerinin merkezi konumlarında yer alamayıp ilerideki bir tarihte kendisini daha çok gösterecek muhafazakar bir modernleşmeci konum daha vardır. Eğer Yakup Kadri'den daha sonraki köy romanlarına, sözgelimi Köy Enstitüsü temelli yazarlara, Fakir Baykurt, Mahmut Makal, vs., taşınmış göreli bir sol damardan söz edilebilirse, Seyfi Havaeri'nin sinemada tam karşısında durduğu ve sevmediğini söylediği konum budur. Bu konuyu biraz daha iyi anlamak açısında Havaeri'ye kulak vermek gerek sanırım:

"*Hah, o işte şeyin bir adamıydı. Deli dolu bir adam, vaktiyle sinemacımıymış neymiş. Onun galiba şöyle bir şey oldu. Senaryo yazarları on milyona kadar mı ne vergiden muaftı. Yazı yazıyor, eser sahibi. Şimdi işte, ölülerin arkasından konuşamıyoruz. Kardeşim sen bana beş milyon vereceksin hem senaryo hem rejisörlük, ondan sonra film bitince de onbinden aldım diye at şuraya imzayı - zaten vergi almayacaklar. Ben on milyon Seyfi Havaeri'ne verdim, senaryoya verdim diyeceğim, diyen adama ben bir daha bana iş verir diye veya iş vermez korkusuyla, "Peki." demem kardeşim, demem. Ve buna göre çok şeyler geçmiştir hayatımdan... hiç. Ben seksen iki yaşımdayım, seksen üçe girdim, Temmuz'un 18'inde*

(2002) seksen üçe girdim. Hamdolsun hayatımdan memnunum. Yerim, içerim, gezerim, dolaşırım vız gelir bu halimle. Yalnız bir ara, te yirmi sene evvel kalp krizi geçirmiştim, aman dediler, oradan bilirim, yirmi dereceden sonra sokağa çıkmam. Kriz mriz elhamdülillah yokladığı yok ama yoklayabilir, kendimi böyle biraz sıcak havalarda... benim torunun kep giyme şeyine, annesi gitti, benim hanım gitti, Alanya'da onlar, ona ben gidemedim. Niye? Çok sıcak, sıcakta gidişte dönüşte başıma iş gelir diye. Halim bugün gayet iyi. Yani, ayıptır söylemesi rakımı da içerim. Bak benim hanım şimdi (eşi geliyor o sırada içeriye) gayet normal, hanım hanımcık; eskiden gençliğinde, Atıf Kaptanlar zamanı falan, o zaman başörtü falan yoktu, pırıl pırıldı maşallah - yine de pırıl pırıldır ya. (Gülüyor) Yerdik içerdik falan..."

Yukarıda da, anlatıldığı gibi, melodram olası heteroseksüel ilişkinin mutlu adımlarıyla başlayıp daha sonra da hafif hafif filmin ana anlatısını oluşturacak yaralara ve çözülmez gibi görünmeye başlayan çatışmalara doğru ilerlemiştir. Bunun yanında Havaeri'nin filmde modernleşmeyi temsil etme çabasının öğeleri olan yanaşma tarafından kullanılan traktör, cip gibi araçlar da meydana çıkmıştır. Hasan'ın kasabadan getirdiği konuklar ise modernliğin başka bir yüzüdür, çiftliğin üst sınıf modernleşmesini temsil ederler. Her şey açıktır aslında, Necdet ve annesi Melahat için Selma'nın "bir içim su" hasebinden, konacağı miras da hesaba katılınca çok "iyi" gelin olması söz konusudur.

Selma ise Hasan ile gizli gizli buluşmayı sürdürmektedir. Fakat Rıdvan Bey bir gün onları bu halde yakalayınca, cıngar kopar - Hasan kırbaçlanır, Selma babasını durduramaz. "Bu sana ders olsun, Hasan." der Rıdvan Bey, "Babana söyle, kız mız istemeye kalkmasın." Çözümsüzlük içindeki Hasan babasının da isteğiyle çiftlikten ayrılmaya karar verir, "Biz taşra çocuklarının mayası gurbet." diyerek. Çiftlikte ise modernleşme tüm hızıyla sürmektedir, Necdet'in projesi şöyledir: "Göreceksiniz, kısa bir zamanda çiftliğin çehresi değişecek. Verim artacak. Yukarıdaki korulukta ormancılığa ehemmiyet vermeliyiz. Arka vadi, hayvancılık için çok müsait. Vadinin alt kısmı da, meyvecilik için mükemmel." Tava gelen Rıdvan, Selma'yı Necdet'e vermeyi kabul eder.

Hasan İstanbul'da bir otel odasında geride kalan güzel günleri düşünerek bir türkü söylerken, kapının dışında biriken bir grup efkârlı bir halde türküyü dinlemektedir. "Ne ses, efendiler! Ne ses!" diye iç geçiren Vahi (Vahi Öz) Hasan'la konuşmaya karar vererek Hasan'ın

odasına girer: "Belli ki, Anadolu'nun saf ve temiz evladısın. Sazın güzel. Sesin güzel. Böyle kıymetler kıyıda köşede kalsın istemem. Muvaffak olacağından eminim. Yarın seni Agora meyhanesine bekliyorum." Hasan ertesi gün Agora'da türküsünü okumaya başlar: "Yolum düştü meyhaneye / Gönlüm döndü viraneye / İçip içip ağlıyorum / Dönmüşüm bir divaneye." Sonrasında ise radyodaki halk türküsü müsabakasını kazarak radyo sanatçısı olur. Şöhret olan Hasan'ın etrafında fır dönen kadınlardan birisi ile fotoğrafı gazetede çıkınca Selma artık Hasan'a olan sevdasından vazgeçer ve Necdet'le evlenmeye karar verir. Düğün gecesi Necdet yatak odalarında radyoyu açtığında solist Hasan türkü okumaktadır: "Ham meyveyi kopardılar dalından / Beni ayırdılar nazlı yarimden / Ne sen gelin oldun ne ben güveyi / Onun için kapanmıyor gözlerim."

Her ne kadar Selma mutluluk oyunu oynasa da, geceleri Hasan'ın adını sayıklamaktadır. Bir gece bu durumdan canı sıkılan Necdet bir sigara yakar. Uyanan Selma da radyoyu açar: "Şimdi 'Köyün Saati'ni' açıyoruz. Hasan Kara'dan bir türkü dinleyeceksiniz." Necdet sinirlenir: "Kapa şu radyoyu. Hep Hasan, Hasan!" Selma: "Bu ne biçim konuşma? Ben radyoyu Hasan için değil, 'Köyün Saati' için açtım. Biraz bir şeyler öğrenmek, yanında yardımcın olmak için açtım." Melodram ve modernleşmenin kritik aracı radyo haline gelmiştir. Modernleşip kocasına yardımcı olmak isteyen Selma, merkezin modernleşme projeksiyonunu yayma araçlarından birisi olan radyoya başvurur bu konuda. İlginçtir, radyonun kendisi de müzik alanındaki modernleşme çabalarının ve devlet ideolojisinin yayılmasının temel mekânlarından birisidir.

Annesi ve Rıdvan Bey'in çevirdiği dolapları öğrenen Necdet, Selma'ya aşkından ötürü saygı duyarak aşıkların arasından çekilme kararı alır fakat bu durumdan İstanbul'daki Hasan habersizdir. Selma ise Hasan'dan artık umut kalmadığını düşünerek intihar etmeye karar verir. Hasan'ın son anda aldığı köye dönme kararı da fayda etmez. Selma'nın ölümü üzerine Hasan da kendi canına kıyar. Hasan'ın babası haykırır: "Bey, Bey! Neler ettin gör işte! Kızını da yaktın, Hasan'ı da, beni de. Ne olurdu şunları baş göz etseydik? Ne vardı bunları yakıp yıkacak? Şimdi, övün! Beysin, ha? Bey?" Aşıkların ölüm ağacı haline gelen servinin altında iki sevdalı adak adarken bir anlatıcının sesi duyulur: "Bey, onların mezarlarını yaptırmış. O gün bugün sözlüler, nişanlılar, kara sevdaya tutulmuşlar bunları ziyarete gelir, çiçekler atarlar. (Adakları) kabul olursa Hasan'ın türküsü duyulurmuş. Uyanırlar-

mış da, ruhları gökyüzüne çıkarmış." derken Selma ve Hasan'ın ruhları mezarlardan çıkarak göğe yükselir.[5] Melodram sözünü tutmuş, heteroseksüel ilişkiyi garantiye almıştır, peki ya modernleşme projesinin verdiği söze ne olmuştur?

Modern teknoloji çiftlikte iki şekilde vardır, birincisi tarımla ilişkili olarak, ikincisi ise müzikle ilişkili olarak. Yukarıda da anıldığı gibi, cip, traktör ve ziraat mühendisi tarımsal modernleşmenin sembolleriyken, radyo ve teyp ise müziğin modern tüketiminin araçlarıdır. Rıdvan Bey'in Selma'nın teypten Hasan'ın türkülerini dinlemesine dair müdahalesi modernleşmenin iki yüzünü yansıtması açısından önemlidir. Ahmet Mithad'ın Felatun Bey'i ile Rakım Efendi'si arasındaki farkın Havaeri'nin melodramına yansıması da hiç şaşırtıcı değildir, Rıdvan Bey apaçık bir şekilde modernleşmeyi batıcılıkla eşdeğer görmektedir. Oysa Hasan ve ailesi ise, modernleşmenin öbür yüzünü temsil ederler. Hasan'ın Rakım Efendi'den farkı ise, Hasan'ın modernleşme çabasının çeşitli engellerden ötürü yarım kalmış olmasıdır - okuyup ziraat mühendisi olmasını Bey engellemiştir.

Rıdvan Bey tiplemesini kurarken Seyfi Havaeri'nin ne düşündüğünü anlayabilmek için kendisine yönelttiğim sorulara aldığım yanıt aydınlatıcı görünmese de, aslında çok anlamlıydı. Kendisine çocuğuna zorla tango ve vals dinletmeye çalışan Rıdvan Bey'in giyimi ve tavırları itibarıyla CHP ile ilişkili olup olmadığını sorduğumda aldığım yanıt olumsuzdu. Fakat kıyafet seçiminin rastlantısal olmaması gerektiğini düşündüğümü söylediğimde ise, Havaeri'nin yanıtı şöyleydi: "Eh, öyle istenmiş yani. Ben işte yine orada, ne isterlerse öyle oluyordu." "Peki kim istemişti? Yapımcılar mı?" diye sorduğumuzda ise Havaeri'nin yanıtı çok aydınlatıcı değildi, "Öyle olmuş yahut onların üstünde pek durmamışım." Tabi bu diyaloğun yanında Havaeri'nin apaçık bir milli film (İslamcı değil) yapma çabası olmasından söz etmesi ve sol görü-

[5] Seyfi Havaeri bu sahneyi nasıl çektiğini şöyle anlatıyor: "Şimdi, o Ali Sami Yen Stadyumu var ya. Ben filmi yaparken Ali Sami Yen yeni yapılmıştı. Oradan bir merdiven vardır ya. Yani, esas ana caddeden bir merdivenle çıkılır orta katına gibi. Oraya ben merdivene siyah perdeler döşedim, merdiveni siyah kapladım. Merdivenin korkuluğu var, onu da siyah kapladım. Gökyüzü zaten gözüküyor. Şeye hiç gerek yok, esas duvarlara. Oradan merdivenin en alt basamağı arkası üstü yatırıyorum bunları. Niye yatırıyorum? Şeyde, Sarıyer'de çektiğimiz, ormanda çektiğimiz mezarlar, iki mezar. Tabii bunun ölçüsü bitişi var. Onu ayarlamak lazım. Onu öyle, ben ayarlıyorum, aynı şekilde yatırıyorum. Oradaki şeyden süperpoze uyanıyorlar, birbirlerine bakıyorlar, buradan aynı şeyi monte ediyoruz, el ele tutuşuyorlar, başlıyorlar merdivenden çıkmaya. Tabii merdivenler siyah örtü olduğu için gecenin karanlığından yürüyorlar bunlar. Yani, merdivene bastığı görünmüyor, korkuluk da siyah, öyle gidiyorlar, gökyüzüne... Zaten, orada kaybolup gidiyorlar. Şimdi bunu yaptım o zaman. Zaman geçti, filmi çekiyoruz, yine gittim orada yaptım. Aynı yerde. Aynı yer duruyor orada çünkü. Sadece siyah bant istiyorum."

şe karşı olduğunu belirtmesi de filmin arkasındaki siyaseti anlamamızda yardımcı olabilir.[6] Kanımca 1955'te yapılan ilk çevrimin siyasi çerçevesi Demokrat Parti ve Cumhuriyet Halk Partisi arasındaki ikilik çerçevesinde ele alınabilir. Bu anlamda ise Havaeri'nin pozisyonu DP'nin modernleşme projeksiyonuna daha yakındır.

İkinci çevrimin Anadolu'daki gişe başarısının arkasında yatan ise, Nuri Sesigüzel ve Hülya Koçyiğit'li bir star filmi olmasının ötesinde, bu kendisini merkezin karşısında tanımlayan çevreye ait, sağ temelli bir ideolojik duruş yatmaktadır. Böyle bir bakışa göre ise Havaeri'nin melodramının siyaseti, batıcı modernleşmenin karşısında yer alır - filmin temel kötüsü olan Rıdvan Bey ise bunun asıl temsilcisidir, yine çiftliğe göre merkez olan kasabadan gelen Melahat Hanım da buna destek verir. Bunun karşısında ise Hasan'ın alternatif modernleşmesi yatar. Hasan sınıfsal kökeni itibariyle başlangıçta merkezin alanına girmesini ve sınıf atlamasını sağlayacak eğitimi alamamıştır. Bu nedenle de, elindeki yeteneği kullanarak buna farklı bir yoldan erişir - türkü söyleyerek modernleşmenin yayıcısı konumundaki radyoya nüfuz eder. Fakat göçün heteroseksüel ilişki açısından yol açtığı kırılma

[6] Milli film yapma çabaları ve Türkiye solu ile ilişkilendirdiği İpekçi ailesi hakkındaki görüşleri için Havaeri'nin kendi sözlerine kulak verebiliriz: "Şimdi bakın, şöyle... Bir ülkede, bu ülke benim diyen bir insan, romancıysa bu ülke benim dediğine göre, onun bir çerçevesi vardır. O çerçevenin dışına pek çıkmak istemez. (Bir gazete küpürü okuyarak devam ediyor.) İndi ya Amerika'da iki kule, aradan iki ay geçti ya da geçmedi televizyonda gördüm, gazetede yazıyor, başkan, neydi adı (George W. Bush) Hollywood'a haber gönderiyor. "Şu" diyor "başımıza gelen felaketin, şu kalleşliği, şu bizim içimizi sızlatan hadiseyi, yaşatacak sizden iki üç tane film bekliyorum." Yani, bu ne demektir? Hollywood'a diyor ki - para verip cam yap demiyor, yahu! - görev bil bunu, diyor. (Bir küpür daha çıkarıyor ve *Hürriyet* gazetesinden "Soykırım Ansiklopedisinde Atatürk'e Hakaret" başlıklı bir yazıyı gösteriyor.) Al sana Türkiye Büyük Millet Meclisi. İnsan kahrolur be! Kahrolur insan! Eşekoğlu eşekler, bak oradaki şeye. Bunu kaç bilmem milyon liraya bu kitabı almış, onu getiren adamdaki şeye bak, Meclis'in kitaplık şeysine herkes görsün diye koymuşlar. Kimse alıp açıp bakmamış. Bu kitap doğrudan doğruya Türkiye Cumhuriyet'ine, Türkiye'ye, Atatürk'e hakaret dolu, Ermeniler tarafından... şeyde bastırılmış Yahudiler tarafından. Bu nasıl olur kardeşim?...Yahu, şu hale bak! Sen nereden bahsediyorsun kardeşim, yahu! Benim elimde bugün imkan olsa, ben on tane daha milli film yaparım. Var elimde, haydi bakalım. Var mı çıkartan? Buyurun, bu bir belge, ben söylemiyorum, kısa kısa metraj. Hepsi siyasi. Böyle bir ülke olur mu? Ben bu ülkeyi seviyorum dersem, kim inanır sana yahu? (Yine bir küpür: "Kısa Kısa Politika," bir başkası: "Eşkiya bir Ajan Filmi mi?") Al sana Ayhan Işık, al sana TRT. ...TRT kuruluyor. O zaman da Türkiye'nin ihtiyacı var Ayhan Işık gibi düşünenlere. Buyurun Ayhan Işık. (Elindeki küpürü uzatıyor) Ben biliyorum, bana dertlendi, "Abi," dedi "bu ne rezalettir. Ben adama (İsmail Cem'den söz ediyor) ne kadar müracaat ettimse, ya reddettiler ya da hiç cevap vermediler. Yahu, bu nedir?" dedi. Bu TRT. Al, Ayhan Işık öldü, bu sefer de Ayhan Işık'ı Türk Sinemasının dışında kalmıştır, diye ilan ettiler. TRT de solcuydu. Bilmem anlatabildim mi?... Şimdi ne kurdular, Yeni Türkiye Partisi. Bir falsoları var burada, kursunlar partilerini ama yeni gazete diyebilirsin, yeni dergi diyebilirsin ama Yeni Türkiye diyemezsin çünkü bu eski Türkiye'de Mustafa Kemal var demek olur - onu maskelemek olmaz yahu! Ondan sonra Ak Parti mi ne var, ampul. Yahu bugün Edison'un varisleri kalksa Türkiye Cumhuriyetini mahkemeye verse tazminat alır. Neden? Edison icat etmiş ampulü. Onu sen nasıl bir partinin propa-

çözülmediğinden, Hasan'ın modernleşmesi ve sınıf atlaması tamamlanamaz - bu yüzden de Hasan modernleşme ve sınıf atlama davasını çözmek üzere köye geri dönmek durumunda kalır. Bu noktada ise batıcı modernleşme, gelenekselci modernleşmeye son kötülüğünü yaparak heteroseksüel ilişkinin dünyevî beraberliğinin yok olmasına neden olur - fakat uhrevi birlik sağlanır. Aslında filmin kadercilik ile ilişkisi de bu noktada ayyuka çıkar - ruhlar göğe yükselirken çevrenin naçar sevdalıları mezar başında dileklerinin gerçekleşmesi için adak adamaya koyulurlar. Ali Sami Yen Stadyumu merdivenlerinin Sarıyer'deki servi ağacının altındaki iki mezarla süperpoze birlikteliği ise sinemasal alanın kendiliğinden sentezi kurgular - bir yandan modern, diğer yandan da geleneksel, ama ne tam modern ne de tam geleneksel ve açıkça batıcılık karşıtı.

Kaynakça

Seyfi Havaeri ile söyleşi. Söyleşiyi yapanlar: Savaş Arslan ve Ali Sekmeç. 23 Temmuz 2002.

Gledhill, Christine ve Williams, Linda (der.) (2000) *Reinventing Film Studies*, London: Arnold.

Williams, Linda (1999) "Film Bodies: Gender, Genre and Excess" Leo Braudy ve Marshall Cohen (der.) *Film Theory and Criticism*, 5. baskı, New York and Oxford: Oxford UP.

Savaş Arslan
Doktora Öğrencisi
Ohio State Üniversitesi
Sanat Tarihi Bölümü
Geceyarısı Sineması Dergisi Yazarı

Eski Kadın / Yeni Kadın

VAGİNA DENTATA'LAR, FEMME FATALE'LER: *C BLOK, MASUMİYET, ÜÇÜNCÜ SAYFA* VE *İTİRAF*'TA KADININ TEMSİLİ

Ayşegül Koç

Yukarıdaki başlığa bakarken Zeki Demirkubuz filmlerindeki kadın karakterlere dair benim yapacağımın tersi bir okumanın ne kadar da mümkün olduğu geçiyor aklımdan. Bu kadınlar için ataerkil bir toplumda köşeye kıstırılmış, kendi özgürlüklerini ve kurtuluşlarını gerçekleştiremeyen, sistemin içinde var olma çabalarıyla sistemi yeniden üreten, dolayısıyla kendileri için belirlenmiş rollerin dışına çıkamayan kadınlar denebilir pekâlâ. 'Feminist kaygılar gütmeyen -ya da kadının toplumdaki yerini sorgulamayı amaçlamayan-erkek bir yönetmenin yazıp yönettiği kadın tiplemeleri sinemada kadının temsiline nasıl bir açılım sağlar?' diye de sorulabilir. Bu metin tam da bunları sorgulamayı amaçlıyor.

70'lerden bu yana sinemanın/filmlerin kadına yüklediği anlamlar ve kadının seyirlik konumu feminist film çalışmalarının odak noktasını oluşturdu. Laura Mulvey'in ünlü *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Görsel Haz ve Konulu Sinema) makalesi ve ona cevaben / onu tartışan pek çok yazı, *Women and Film*, *Camera Obscura*, *Screen* gibi dergilerde yaratılan fikir platformu ve Claire Johnston'dan Teresa de Lauretis'e, Tania Modleski'den Miriam Hansen'e akademisyen/yazarların çalışmaları sinemanın kadınla, kadının sinemayla meselesini yakın takibe aldı.

Sinemanın erkek bakışının ta kendisi olduğu, kadın karakterlerin ancak erkek fantezisinin ürünü olarak vücut bulduğu söylemi geçerliliğini tam yitirmediyse de kanımca günümüzün farklı seyirci konumlanma biçimleri (cinsiyetlere ve özdeşleşmeye yüklenen anlamların kaygan zemini gibi), 'hazzın' yeniden sahiplenilmesi, kadının seyir serüveninin daha yakından incelenmesi ve çeşitliliğe yapılan vurguyla (monolitik ve kısıtlayıcı olmanın karşısında durarak) bize yeni alternatifler sunuyor. Linda Williams, yayına hazırladığı *Viewing Positions* (İzleme Konumları) adlı derlemede John Berger'in *Ways of Seeing*'ine (Görme Biçimleri) atıfta bulunarak aslında süregelenin nasıl da 'bir

görme biçimi', ihtiyaç duyduğumuz şeyin de gerçek anlamda 'görme biçimleri' olduğunu dile getiriyor. Özellikle seçtiği konular (örneğin *Hard Core* adli kitabında pornografi) ve gösterdiği yaklaşımla (kınamak yerine inceleyelim) Linda Williams, benim için ilham kaynağı olmaya devam ediyor.

Bu çalışmada öznel izleyicinin konumu ön planda. Görme biçimlerinin ancak farklı ve serbest okumalarla gerçek anlamda çeşitlilik kazanacağını düşünüyorum. Bir izleyici olarak Türk sinemasındaki son dönem kadın temsillerine baktığımda seyrettiğim diğer filmler *C Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999) ve *İtiraf* (2001) kadar cezbetmiyor beni. Bu dört filmde öncelikli olarak kadın oyuncuların performansından güç alan derinlemesine kadın portreleri, kadın karakterlerdeki enerji, boyun eğmezlik ve genel geçer ahlâkın dışında konumlanma bence son dönem Türk sinemasında benzeri görünmeyen bir durum.

Elbette ki doksanlardan bu yana Türkiye'de çekilen tüm filmleri izlemedim ve öne sürdüğüm iddia öznel bir bakışın, hatta beğeninin ürünü. Doksanlardan iki binlere *Sarı Tebessüm* (Seçkin Yaşar, 1993), *Bir Kadının Anatomisi* (Yavuz Özkan 1995), *Karışık Pizza* (Umur Turagay 1997), *Eşkıya* (Yavuz Turgul 1996), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *Gemide* (Serdar Akar 1999), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan 1999), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999) gibi dönemdeş bir kaç filme bakacak olursak kadın karakterlerin ikincil rollerde (neredeyse yok) yer aldığını ve geliştirilmemiş olduğunu görürüz. Döneme ait bir çok filmin, hikâye bir aşk nesnesi, ana figürü vb gerektirmedikçe kadınla bir derdi de yok. Filmin adında ya da maksadında bir biçimde 'kadın meselesi' olanlarsa kadını göregeldigimiz klişeler etrafında şekillendirmekten fazlasını yapmıyorlar. Kadın yönetmenler dahil.

Zeki Demirkubuz'un mevzubahis dört filmindeki kadın karakterlerle kurduğum ilişki ne özdeşleşmeye ne de kendimi 'erkek bakışı'na bürünerek konumlamaya dayanıyor. Çok kabaca açıklayacak olursam, "eğer bir kadın bir 'femme fatale'i izlemekten zevk alıyorsa aldığı zevk pasif, (femme fatale cezasını bulduğu için de) mazoşisttir" ya da "kadın erkek bakışını sahiplenerek, kendini erkeğin yerine koyarak zevk alır" gibi kadının 'eksiklik'i/eksik hissetmesi söylemi üzerinden kendi seyirci konumumu düşünmenin karşısında duruyorum. Konu edindiğim kadın temsillerinin sınırlarının farkında olmam bu temsillerin içerebileceği anlam katmanlarını görmemi engellemiyor. Her ne kadar bu kadınlar tarafından cezbedildiğimi söylesem de onların feminist,

veya rol modeli olduklarını savunmuyorum. Ancak bir izleyici olarak, feminist bir bakış açısından ben film metnine / kadın temsillerine anlam atfedebilirim. Popüler korku filmlerinde kadın figürü üzerine kaleme aldığı *The Monstrous Feminine*'de (Canavar Kadın) Barbara Creed benzer bir konuma işaret ediyor:

"Canavar kadın'ın sırf edilgin değil de etkin bir figür olması dolayısıyla bu imgenin 'feminist' ya da 'özgürleşmiş' olduğunu iddia etmiyorum. Popüler korku filmlerindeki 'canavar kadın'ın varlığı kadının tutkusu/arzusu veya kadın öznelliğinden çok erkeğin korkusuyla ilgili. Ancak bu varlık erkek izleyicinin neredeyse hep etkin ve sadist, kadın izleyicinin de edilgin ve mazoşist olarak konumlandığı fikrini sarsıyor" (Creed 1993: 7).

C Blok hariç diğer üç filmde ana karakter erkek olmasına karşın tüm dört filmde de hikaye kadınların etrafında dönüyor öncelikli olarak. Zeki Demirkubuz'un son filmi *Yazgı*'yı (2001) bu bahsin dışında tutuyorum çünkü ilk dört filminden farklı olarak bu filmdeki iki yan kadın karakter hikayeyi sürüklemeyen, senaryo açısından tam gelişmiş birer karakter olarak sunulmayan, perdede çok kısa bir süre için görülen kadınlar.

Masumiyet'i yıllar önce Beyoğlu sinemasının o küçücük cep salonunda (Pera) izlediğimde günün birinde bu filmle ilgili bir şeyler yazacağımı biliyordum. Yalın, doğrudan ve telâşsız bir biçimde anlatılmıştı öykü; filme dair tüm öğeler (özellikle oyunculuk, kurgu, ışık, kamera açıları vb.) bu tavırla uyum içindeydi. O dönemin benim için sevinç kaynağı olan diğer filmleri *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Koza* (Nuri Bilge Ceylan, 1995), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1998) gibi filmlerden farklı bir cazibesi vardı Masumiyet'in: kadınlar.

Derya Alabora'nın fettan, sivri dilli, bildiğini okuyan, içinde olduğu ortamı hem yaratan hem de onunla başetmenin kendine has bir yolunu bulmuş Uğur tiplemesi sinemada gördüğüm en ilgi çekici kadınlardan biriydi, hâlâ da öyle. Sanırım ilk Uğur tiplemesi bağlamında 'femme fatale' ile 'vagina dentata' kavramlarını bir arada düşündüm. Uğur çekim alanına giren erkeklere karşı kayıtsızdır, onların karşısında iktidarsız kalmalarına, acı çekmelerine aldırmaz. Uğur şevkatli, sevecen, anaç değildir kesinlikle. Uğur'un Bekir'i (Haluk Bilginer) cilvelerle kendine bağladığını Bekir'den dinleriz. Sanki Uğur hem Bekir'in hem Yusuf'un (Güven Kıraç) gözünde, arzulandığı haliyle 'femme fatale'dir ancak filmik gerçeklikte 'vagina dentata' olarak iki adamı da kastre eder. Ben 'femme fatale' ve 'vagina dentata' gibi erkeğin arzu-

su ve korkusuyla bağdaştırılan iki kavramı kadının gücü ile ilişkilendireceğim. Bahis konusu filmlerdeki 'femme fatale'lere erkekler/otorite tarafından hadleri bildirilemez, güçsüz bıraktıkları erkekler güçsüz bırakıldıklarıyla kalırken onlar bildiklerini okurlar.

Femme fatale, yani ölümcül kadın imgesi sinemada en tanıdık haliyle kara filmin vazgeçilmez bir sembolü olarak, güzelliğini bir silah gibi kullanan, baştan çıkarıcı ve eninde sonunda zarar veren yıkıcı kadın, erkek bakışının (erkek fantezisinin) kadını şekillendirme ve ona anlamlar yükleme arzusunun doruklarından biridir. İster *Double Indemnity* (Çifte Tazminat) gibi klasik kara filmler olsun ister *Fatal Attraction* (Öldüren Cazibe) gibi yuppie korku filmleri olsun 'femme fatale'ler tehlike arzettikleri anda cezalarını bulurlar.

Vagina dentata'ya (dişli vajina) gelecek olursak, bu mitin izlerini Afrika'dan Avrupa'ya, Amerika'dan Asya'ya dünyanın pek çok yerinde sürmek mümkün. Joseph Campbell *The Masks of Gods*'da (Tanrıların Maskeleri) çeşitli ilkel mitolojilerin yanı sıra modern sürrealist resim ve nörotik rüyalarda tekrar eden, halk arasında dişli vajina-hadım eden vajina olarak bilinen bir motiften bahseder. Campbell'e göre 'vagina dentata'nın en bariz örneği cadının uzun parmakları ve burnunda görülen 'fallik ana' olarak bilinen semboldür.

Dişli vajina tahayyülü/imgelemi öncelikle ağız analojisini akla getiriyor. Creed'den örnekleyecek olursam (Joseph Campbell'in de 70'lerde gözlemlediği gibi) Rene Magritte'in *Rape* adlı resmi kadın vücudunu göğüslerin gözlerin, ağzın da jenital kılların yerini aldığı bir insan yüzü olarak gösterir. Daha yakın bir örneğe bakarsak Hıristiyan mitolojisindeki 'hell mouth' (cehennem ağzı) imgesi popüler TV dizisi *Buffy the Vampire Slayer*'da (Vampir Avcısı Buffy) oldukça karmaşık biçimde ortaya çıkar: Sıradan Amerikalı liseli genç kız Buffy bir vampir avcısıdır ve vampirlerin/kötülüğün yeryüzüne çıkma kapısı olan cehennem ağzını kapalı tutmakla görevlidir. İronik bir biçimde cehennem ağzının hem açılması hem de kapanması için Buffy'nin kurban edilmesi gerekir. Buffy'nin tövbekâr/melek vampir sevgilisi Angel'la cinsel tatmine ulaşması (üzerindeki lânete göre Angel ancak tam mutluluğa ererse tekrar vampir olacaktır) da sevgilisinin kötülükler dünyasına dönmesine neden olur. Bu anlamda hell mouth'un kadını/kadın cinselliğini temsil ettiği okumasını yapmak mümkün.

Foucault, *Cinselliğin Tarihi*'nin birinci cildinde Diderot'nun *Les Bijoux Indiscrets*'ine gönderme yapar ve Sultan Mangogul'un haremin-

deki kadınların vajinalarının dile gelip kendilerine dair sırları açığa çıkarmalarına yol açacak sihirli bir yüzükten bahseder (Foucault 1978: 77). Ona göre yıllar yılı 'biz' de Sultan Mangogul'un cinselliğe dair tüm gerçekleri bilme arzusunun peşinde koştuk, gittikçe artan, tatmin olmaz bir merakla. Cinsellikle ilgili itiraflar bilimsellik adına ettirildi, batı dünyasında cinsellik klinik olarak mercek altına alındı. Tüm bunlar cinsellikle ilgili saf doğruyu ele geçirmek adına yapıldı. Tıpkı sihirli yüzüğün parmağa geçtiğinde sahibini muktedir kılması gibi cinselliğin sırrına ermek, karşı tarafı konuşturmak kişiyi güçlü kılıp spotun altına kendinden başkasını (güçsüz olanı) koymayı sağladı.

Foucault bu noktadan farklı yönlere ilerliyor ama ben vajina/ağız itiraf/suskunluk üzerinden farklı bir noktaya, kadın erkek ilişkisinin güç dengelerine kayıyorum. Onun cinsiyetlere referansla incelemediği güç ilişkisini ben kadın ve erkek açısından ele alıyorum. *C Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999) ve *İtiraf* (2001) filmlerindeki en ilginç noktalardan biri, dört filmde de kadın karakterlerin erkek karakterler tarafından (doğrudan kadının cinselliğine dair) konuşmaya/itiraf etmeye zorlanması. Dört filmde de bu çabanın sonuç vermemesi, kadınların ya suskunlukla, ya öfkelenip bağırarak ve karşı tarafı susturarak kendilerinden isteneni vermemesi kayda değer. Örneklere geçmeden kısaca filmlerden bahsedeceğim.

C Blok'un ana kahramanı üst orta sınıf evli, çalışmayan, sınıf atladığını sonradan öğrendiğimiz Tülay (Serap Aksoy). Tülay evliliğinde mutsuz, arabasına atlayıp uzaklaştığı zamanlarda huzur arayan, cinsel açıdan tatmin olmamış bir kadın. Evine temizliğe gelen Aslı'yı (Zuhal Gencer) kapıcının 'yarım akıllı' oğlu Halet'le (Fikret Kuşkan) sevişirken gördükten bir süre sonra kendisine ilgi duyan Halet'le birlikte olur Tülay.

Evde 'yardımcı' konumunda olan dar gelirli, kazandığı parayla annesine bakan Aslı ise cinsel açıdan çok daha açık ve rahat. Halet'i, Tülay ve kocasının evde olmadığı bir anda içeri alıp teatral bir biçimde, belki de sürekli izlediği televizyon dizilerinden esinlenerek ona 'Bak bu kadına ve iste onu' der, Halet'in alaycı suskunluğu karşısında sinirlenip 'İstesene salak, siktir git!' diye bağırır.

Aslı ve Tülay'ın karmaşık bir ilişkisi var. Tülay, Halet ve Aslı'yı sevişirken yakaladığında Halet'in kırdığı camı görür. Şahit olduğu sahnede Aslı Halet'in üstündedir, onun hareketlerini kontrol eder. Halet doğrulmaya çalıştığında her defasında onu tekrar yatağa iter Aslı.

'Camı niye kırdın, Aslı mı istedi?' diye sorguya çeker Halet'i daha sonra. Kocası Selim (Selçuk Yöntem) tarafından arabada tecavüze uğramasının hemen akabinde Halet'in kaldığı kapıcı dairesine gider ve Halet'le tıpkı Aslı gibi, aynı pozisyonda sevişir.

Tülay Aslı'yı azarlar sık sık. Arkadaşı Fatoş'a da 'küçük fahişe'den yana dert yanar, Selim'in kendisiyle ilgili kuşkularını fitillediğini düşünür Aslı'nın. Filmin sonlarında eve gelip yarı çıplak Aslı'yı 'Sen kim olduğunu sanıyorsun, siktir git bu evden!' diye kovar ama gözü yaşlı Aslı'nın arkasında atletli kocasını görünce kendisi çıkar evden, uzun süre sonra son bir veda haricinde de dönmez bir daha. Filmin sonunda Tülay'ın klostrofobik evliliği ve boş yaşamından kurtulması Aslı için hissettiklerini de değiştirir.

Tülay'ın tek azarladığı kişi Aslı değildir, başörtülü, ezik duruşlu annesi ziyarete gelince onu da paylar, 'Sıtkım sıyrıldı senden, o heriften. Sen zaten hep susarsın, bana zorla baba dedirttiğin o herif bağırır susarsın, ben kızarım gene susarsın.' Annesini arabayla 'eski mahallesine' bırakırken ayaküstü beceriksizce annesinin gönlünü almaya çalışır: 'Son günlerde bana ne oldu bilmiyorum, herkesi üzmek, hırpalamak geliyor içimden.' Annesinin aksine Tülay kendisi için bir çıkış yolu bulur, üzerinde baskı kuran adamı terkeder.

Masumiyet filminde ise olaylar Uğur'un (Derya Alabora) ve ona kapılan Bekir (Haluk Bilginer) ve Yusuf'un (Güven Kıraç) etrafında gelişiyor. Uğur hayatını cezaevindeki sevgilisinin nakillerine göre şehirden şehre onu takip ederek geçirir. Uğur'un nasıl bir arzu nesnesi olduğu Bekir'in kırda hapisten yeni çıkmış, aynı pansiyonda kalan Yusuf'a varını yoğunu nasıl Uğur'un peşinde kaybettiğini anlatmasında görülebilir. Bekir en sonunda intihar eder, Uğur'un kızı Çilem'e bakmak, Uğur'u şarkıcılık yaptığı pavyona getirip götürmek ve onun pezevenkliğini yapmak Yusuf'a kalır. Ancak Yusuf da tıpkı Bekir gibi Uğur'a tutkundur ve 'temiz hislerini' Uğur'a açmaya kalktığında Uğur tarafından hiddetle haddi bildirilir.

Yusuf, hapse girme nedeninin namus meselesinden ablasının sevgilisini öldürmesi olduğunu Bekir'e anlatır. Ablasının o zamandan beri konuşmayı reddettiğini ve kocasının yüzüne bakmadığını her akşam kendini içkiye veren, çok sinirlendiğinde kemerini çıkarıp karısını döven Yusuf'un enişte sinden öğreniriz. Yusuf, gözü önünde ablasına vurulmasına müdahale etmez, çok sonra af dilemek ve vedalaşmak için onu ziyaret ettiğinde de ablası suskunluğunu sürdürür.

Üçüncü Sayfa'da Meryem'i (Başak Köklükaya) İsa'nın (Ruhi Sarı) başına çorap ören ve onun 'gecikmiş mahvına' sebep olan dar gelirli üç çocuk annesi, evli ama kocası ortalıkta olmayan bir kadın olarak görürüz. Meryem ev sahibinin ölümünün ardından kapı komşusu İsa ile ahbaplık kurar, ona çorba götürür, evine davet eder, sofrasını paylaşır. İsa'nın alacaklıları elli dolar için silahla kapısına dayandıklarında da İsa'yı adamların elinden Meryem kurtarır.

Meryem'in kocası dönünce duvarın ötesinden dayak sesleri gelmeye başlar, İsa müdahale etmek ister ama kendinde güç bulamaz. Meryem ertesi gün İsa'dan kocasını öldürmesini ister. İsa Meryem'in anlattıklarından Meryem'in kocasını öldürme planını ne denli soğukkanlılıkla yapabildiğini dehşetle görür. Meryem İsa'ya ev sahibini onun öldürdüğünü bildiğini ima eder, anlattığı hikayeye göre ev sahibinin evinden İsa'yı aşağıya taşıyan da kendisidir. Meryem'in kocası bir kahvehane tartışmasından sonra bıçaklanır ve ölür. İsa bir süre yurtdışında figüranlık yaptıktan sonra döndüğünde Meryem'in yerinde yeller esiyordur. Bir gün tesadüfen ev sahibinin genç oğlu, Meryem ve Meryem'in çocuklarını alışveriş yaparlarken görür. Elinde silah hesaplaşmaya ev sahibinin eski dairesine gittiğinde Meryem'i orta sınıf zevkle döşenmiş evin hanımı olarak bulur. Meryem önce susar, sonra serinkanlılıkla ev sahibiyle girdiği ilişkiyi, ev sahibinin oğluyla yaşadığı aşkı, birlikte ev sahibini öldürmelerini anlatır. İsa sersemlemiş bir halde dışarı çıkar ve karanlıkta bir silah patlar.

İtiraf, üst-orta halli mühendis Harun'un (Taner Birsel) karısı Nilgün'e (Başak Köklükaya) kendisini aldattığını itiraf ettirme çabasını anlatır. Nilgün ve Harun'un ilişkisinin yürümediğini filmin en başındaki donuk konuşmalardan anlarız hemen. Yedi yıldır evli çiftin ilişkisinin aslında Nilgün'ün Harun'un en yakın arkadaşı olan ilk kocası Taylan'ı Harun'la aldatması ile başladığını, Taylan'ın intihar etmesi ardından evlendiklerini izleyici çok sonra, Harun'un Taylan'ın ailesine günah çıkarmaya gitmesiyle öğrenir. Harun'un tüm istediği Nilgün'ün kendisini aldattığını Nilgün'ün ağzından duymaktır. Nilgün, Harun'un yalvarmalarına ve şiddet kullanmasına yanıt vermez.

Nilgün Harun'u terk eder. Daha sonra Harun 'normal' bir evlilik yapan arkadaşının eşi Ayşe'den Nilgün'le ilgili son dedikoduları alır. Nilgün yine yuva yıkmış, işinden olmuş, sevgilisi de karısına dönmüştür. Hamile ve yalnızdır. Harun Nilgün'ü yaşadığı fakir evde ziyaret eder ve ona tekrar bir araya gelmeyi teklif eder. Oysa Nilgün'ün Ha-

run tarafından kurtarılmak gibi bir beklentisi yoktur. Film evde sessizce oturan Harun ve Nilgün'ün görüntüsüyle biter.

Bu dört filme ilişkin konuşma, konuşturma çabası ve suskunluğu güç ilişkisi bağlamında okursak 'erk' sahibi olanın erkek olmadığını görürüz. Elbette ki bu yanlı/kasıtlı bir okuma. 'Çaresiz bırakan kadın'ı arzulayan erkeğin güçten düşmesini de bir erkek fantezisi olarak görmektense madalyonun öteki yüzüne bakmayı seçiyorum. Kadın karakterlerin ilişkide oldukları erkekler tarafından 'hesap vermeye' zorlandıkları hiçbir durumda hesap vermemeleri erkeğin-zaten kurulamamış-otoritesine 'boyun eğmediklerine' işaret ediyor. *C Blok*'ta Tülay kocasının ısrarla biri mi var diye sormasına yanıt vermez. Aynı şekilde Aslı da Selim'in Tülay'ın nerede olduğu, ne yaptığıyla ilgili sorularını duymazdan gelir. *Masumiyet*'te Uğur ne Bekir'in ne Yusuf'un yaptığı işe karışmalarına, kendisini 'sahiplenmelerine' izin vermez. Yusuf'un ablası sevmediği kocasıyla ve sevdiği erkeği öldüren kardeşiyle konuşmaz. *İtiraf* tamamen Nilgün'ün itiraf etmemesi üzerine kuruludur. *Üçüncü Sayfa*'nın sonunda Meryem İsa'nın silahla tehdidini ciddiye bile almadan tıpkı kocasını öldürme planını anlattığı gibi soğukkanlılıkla, *Yalan Rüzgarı*'nın son bölümünü anlatır gibi kayıtsız ve bir çırpıda anlatır olanı biteni. Meryem'in gözünde anlatmış ya da anlatmamış olmanın bir farkı yoktur.

Erkeğin kadına silah doğrultması *Üçüncü Sayfa*'nın yanısıra *Masumiyet*'te görülür. Bu fallik sembolün kadında korku uyandırmaması onların 'dişli'liğini doğrular. Uğur Bekir'in kıskançlık krizlerinden birinde silahını çıkarması karşısında hiç istifini bozmaz, hatta öfkelenir. 'Vuracaksan vur yoksa çekil git yolumdan!' diye onu tahrik eder, sonra sırtını dönüp gider. Meryem hem İsa'nın silahlı alacaklıları karşısında 'N'apıyorsunuz lan o silahla? Konuşsam ne olacak puşt! Vur vur da görelim!', hem İsa silahla kapısına dayandığında 'Vuracak mısın ne yapacaksan yap az sonra kocam gelecek.' der. Erkek iktidarsızlığını vurgulayan yalnızca silahın geri tepmesi değildir.

Uğur *(Masumiyet)*, Meryem *(Üçüncü Sayfa)* ve Aslı *(C Blok)* 'serde erkeklik var'ı erkeklere karşı kullanırlar. Uğur Yusuf'un 'kendisine açılma' sahnesinde 'Ne ablası lan, ne ablası? Ne istiyorsun lan sen benden, sikmek mi istiyorsun? Sik o zaman herkes tadına baktı bir de sen bak, o kadar emeğin geçti, ne çıkar!', Meryem İsa'nın kocasını öldürme fikrinden ürkmesi karşısında 'Erkek misin lan sen?', Aslı Halet'e 'Erkeksen yakala hadi, canımı acıtırsan ağzına sıçarım!' der. Üst orta sınıf kadınlar Tülay ve Nilgün kocalarının şiddeti karşısında karşı ata-

ğa geçmezler ama kocalarını terk ederler. Dört filmde de ana kadın karakterler statükoyu sürdürmezler.

Tülay, Aslı, Uğur, Meryem ve Nilgün birbirlerinden oldukça farklı kadın karakterler. Suskunlukları ya da konuşmaları, öfkelerini dile getiriş biçimleri, içinde bulundukları ilişkiler, filmlerin sonunda geldikleri noktalar birbirlerinden farklı. Ancak hepsinde ortak olan kadın oyuncuların bu karakterlere kattığı enerji ve kazandırdığı inandırıcılık. Serap Aksoy (Tülay, *C Blok)*, Zuhal Gencer (Aslı *C Blok)*, Derya Alabora *(*Uğur, *Masumiyet)* ve Başak Köklükaya (Meryem *Üçüncü Sayfa* ve Nilgün, *İtiraf*) Türk sinemasında son dönemin en canlı, öfkeli, mücadeleci kadın tiplemelerine hayat veriyorlar.

Elizabeth Wurtzel, *Bitch* (Kaltak)[1] adlı kitabında 'kötü kadın' fenomenini popüler kültür, hukukî uygulamalar, dinî metinler gibi geniş bir çerçevede incelerken kötü kadın mitinin nasıl toplum tarafından yaratılıp hem merakla, voyeur zevkiyle izlendiğine hem kınandığına dikkat çekiyor. Kitabın bir bölümünde İncil'deki Samson ve Dalila hikayesine yeni bir okuma getiriyor Wurtzel. İncil'deki diğer kadınların aksine Dalila'nın birisinin karısı / kızı değil yalnızca Dalila olarak geçmesine dikkat çektikten sonra ya Dalila Samson'u mahvederek kendini yaratma olasılığını amaçladıysa diye bir soru atıyor ortaya. Özet olarak "Erkekler biyolojik, sosyal ve ekonomik açıdan güçlü olabilirler ama arada bir, bir kadın çıkıp ortalığı karıştırıp birazcık düzeni bozarsa bundan duyduğum sevinci niye saklayayım ki?" diyor Wurtzel, kitabın alt başlığı *In Praise of Difficult Women*'i (Zor Kadınlara Övgü) doğrularcasına (Wurtzel 1998: 82).

Les Bijoux Indiscrets'in vajinaları konuşturan sihirli yüzüğü yalnızca geçtiği parmağa/güç odağına hizmet ediyordu. Eve Ensler, ünlü tek kişilik oyunu *Vajina Monologları*'nda kadınların anlattıkları hikayelerle kendi cinselliklerini yeniden sahiplenmelerine bir ses oldu. Ensler oyununun bir kısmında zaman içinde kadınları aşağılayıcı anlamlar kazanmış argo kelimeleri de kadınlığa ve kadının gücüne iade ettiğini söylerken aslında etkin, dönüştürücü kadın okumalarına bir örnek teşkil ediyor. Umarım ki Türk sinemasının gelecekteki kadın tiplemeleri kadınların ağzından, kadın deneyimini açık kalplilikle anlatan, kadının toplumsal ve ekonomik konumuna eleştirel bir bakış getiren ve özgürleştirici bir biçimde yazılırlar, yönetilirler ve yine sinemamızın son derece yetenekli kadın oyuncuları sayesinde toplumsal belleğimizde yer bulurlar.

[1] Kitap 1999 yılında Türkçe olarak da yayınlanmıştır. Bkz. Elizabeth Wurtzel, *Kaltak, Sıradışı Kadınlara Övgü*, çev. Mefkure Bayatlı, İletişim Yayınevi, İstanbul, 1999.

Kaynakça

Berger, John (1972) *Ways of Seeing*, London: Penguin Boks.

Campbell, Joseph (1976) *The Masks of Gods*: Primitive Mythology, Harmondsworth: Penguin.

Creed, Barbara (1993) *The Monstrous Feminine*: Film, Feminism, Psychoanalysis, London ve New York: Routledge.

Foucault, Michel (1978) *The History of Sexuality*, The Random House Inc.

Mulvey, Laura (1975) "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*", Screen 16:3, ss. 6-18.

Williams, Linda (1989) *Hard Core: Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*, Berkeley: University of California Press.

Williams, Linda (1994) (der.) *Viewing Positions*: Ways of Seeing Film, New Brunswick: Rutgers University Press.

Wurtzel, Elizabeth (1998) *Bitch*, New York: Doubleday Books.

Filmografi

Ağır Roman (Mustafa Altıoklar, 1997)
Bir Kadının Anatomisi (Yavuz Özkan, 1995)
Buffy the Vampire Slayer (TV dizisi, 1992-)
C Blok (Zeki Demirkubuz, 1994)
Double Indemnity (Billy Wilder, 1944)
Eşkıya (Yavuz Turgul, 1996),
Fatal Attraction (Adrian Lyne, 1986)
Gemide (Serdar Akar, 1999)
Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoğlu, 1999)
İtiraf (Zeki Demirkubuz, 2001)
Karışık Pizza (Umur Turagay, 1997)
Kasaba (Nuri Bilge Ceylan, 1998)
Koza (Nuri Bilge Ceylan, 1995)
Masumiyet (Zeki Demirkubuz, 1997)
Mayıs Sıkıntısı (Nuri Bilge Ceylan, 1999)
Sarı Tebessüm (Seçkin Yasar, 1993)
Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1996)
Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz, 1999)
Vagina Monologues (DVD) (Joe Mantello, 2002)
Yazgı (Zeki Demirkubuz, 2001)

Ayşegül Koç
York Üniversitesi
Film ve Video Bölümü

"ARTIK DÜŞMAN DEĞİLİZ" NERİMAN KÖKSAL - VAMP KADININ YENİ KİMLİĞİ

Defne Özonur

Giriş

Artık Düşman Değiliz (İlhan Engin, 1965), Neriman Köksal'ın filmografisinde önemli bir yere sahiptir. Neriman Köksal bu filmde, daha önceki filmlerinde canlandırdığı vamp, yuva yıkan, tehlikeli kadın kimliğinden sıyrılır.

Filmde Neriman Köksal'ın canlandırdığı Handan karakterinin ev hanımı, kendi halinde dul bir anne olarak, geleneksel Türk aile yapısındaki kadının rolüne aykırı bir durumu yoktur. Ancak buna rağmen, dul bir kadın olarak sevgilisi olduğundan, resmî olarak denetlenmeyen cinselliği, diğer filmlerinde olduğu gibi toplum ahlâkı için tehlike olarak görülür ve adı yine "kötü" kadına çıkar.

Neriman Köksal'ın filmdeki bu konumu, eski filmlerinde olduğu gibi vamp, yuva yıkan kadın kimliğiyle kurulmaz. Neriman Köksal, yıllardır izleyicilerin kafalarında oluşturduğu meşum (uğursuz, kötü) kadın kimliğini, ilk defa *Lekeli Kadın* (Ülkü Erakalın, 1964) filminde bırakır. Bu filmde de annedir ve kızına bakmak için pavyonda şarkı söyler (Büker 2001: 215). Bu yola hiç istemeden, kızı için düşmüştür. *Lekeli Kadın*'la birlikte, vamp kadın kimliğinden, kızı için pavyona düşmüş bir anneye dönen Neriman Köksal, *Artık Düşman Değiliz* filminde ise, ekonomik bağımsızlığı olan, ev hanımı bir annedir. Sevgilisi dışında başka erkeklerin arzu nesnesi olmaz. Namuslu, evine ve kızına bağlı bir ev hanımı portresi çizer. Ev içi özel alanda ve daha sonra çıkacağı kamusal alanda kıyafetleri ve tavırları başka erkekler için "davetkâr" değildir. Kadınlık ve annelik rollerinin toplumdaki diğer kadınlardan bir farkı yoktur. "Kötü kadın" olmasının tek sebebi, evli olmadığı bir erkeğe aşık olmaktır. Bu filmde de *Lekeli Kadın*'da olduğu gibi, kızı için bazı zorluklara katlanmış, kendisinden çok büyük olan kocasıyla yıllarca evli kalmıştır. Kocası öldükten sonra hayatında medenî hali dışında hiçbir şey değişmemiştir. Yine-bu sefer aşık olduğu-tek bir erkeğe, evine, çocuğuna bağlı bir annedir. Ancak nikâhsız bir beraberliği

olduğu sürece, toplumun gözünde sadece cinsel bir nesnedir.

Bu çalışmada *Artık Düşman Değiliz* filminin Neriman Köksal'ın filmografisindeki önemi ele alınacak ve filmdeki Handan karakterinin (Neriman Köksal) konumundan yola çıkılarak, toplumda bir kadının iyi kadın-kötü kadın arasındaki "bölünme"yi nasıl yaşadığı incelenecektir.

"Artık Düşman Değiliz": "Kutsal Meryem Ana"dan "Lânetli Havva"ya Bölünme

Filmde Handan, kendisinden yaşça büyük kocasını kaybetmiş, tek kızı olan bir duldur. Kocası öldükten sonra, kocasının yardımcısıyla aşk yaşamaya başlar ve böylece toplumsal konumunda, Fatmagül Berktay'ın aktardığı anlamda bir "bölünme" yaşar. Kadının toplumdaki araçsal konumunu Augustinus'tan alıntılayan Berktay, "bölünme" kavramını şöyle anlatır:

> *"Kadın, yeryüzü devletinin bir üyesi olarak oynadığı cinsel nesne rolüyle lânetlenirken, tanrı devletinde doğal görevi olan kocasına yardımcılık ve çocuklarına bakıcılık rolüyle de yüceltilir. Böylece, kadın yalnızca erkeğin mutlak karşıtı olmakla kalmamakta; kendi kendisine karşı da, Lânetli Havva ve Kutsal Meryem Ana olarak onulmaz bir biçimde bölünmektedir. Ana Tanrıça kültünün bastırılıp kadının özgür cinselliğinin 'günah'a dönüştürülmesi süreci böylece, hükmünü yürütmeye devam etmektedir"* (Berktay 2000: 139).

Bu durumda evli, evine, kocasına bağlı, çocuk doğuran, yuvasını toplayan bir kadın, toplum tarafından "Kutsal Meryem Ana" gibi görülür. Ancak cinsel nesne rolünü özgürce yaşamaya başlamasıyla, baştan çıkarıcılığın, kötülüğün aracı olmaya başlar ve "Lânetli Havva"ya dönüşür. Neriman Köksal'ın filmdeki konumu da bu şekilde değişmiştir. Bu bölünmenin gerçekleşmesi, bundan sonra başına geleceklerin de göstergesidir. Kocasıyla evliyken toplum tarafından onaylanan Handan, toplumun gözünde "Kutsal Meryem Ana"dır. Kocasının ölümünün ardından, nikâhsız bir birliktelik yaşamaya başlamasıyla, başta kızı için olmak üzere, dul bir anne olan Neriman Köksal'ın konumu, toplumdaki diğer evli kadınların konumuyla -bir sevgilisi olması haricinde-aynıdır. Handan'la birlikte sevgilisi Zafer'in de, toplumdaki herhangi bir kadın ve erkek olarak rolleri, diğer kadın ve erkeklerinkinden farklı değildir. Şimdi bu açıdan Handan ve Zafer'in filmdeki konumlarına bakalım:

Geleneksel ailede kadın, ailenin "kalb"i; erkek, "kafa"sı gibi görülür. Erkek bütün dünyayla bağlantı kuran, güçlü, etkili, disiplinli taraftır.

İş dünyası içindir ve dünyanın bilgisi ona aittir. Kadınsa aile için vardır (Held 1984: 11). Berktay'a göre, ataerkil ön kabullerde, erkekler "doğal olarak" daha güçlü ve akılcıdırlar, dolayısıyla egemen olmak ve hükmetmek için yaratılmışlardır. Buradan erkeklerin siyasal alanı, devleti temsil etmeye daha elverişli oldukları sonucuna varılır. Kadınlar ise, "doğal olarak" daha zayıf, akıl ve rasyonel yetenekler açısından daha aşağı, duygusal bakımdan dengesizdirler. Bu da onları güvenilmez ve siyasal katılım açısından elverişsiz kılar. Dolayısıyla siyasal/kamusal alanın dışında kalmaları gerekir (Berktay 2000: 26-27).

Film, sanki tam da bu ön kabulleri doğrulamak için 1965 genel seçimlerini konu alır. Kadının ve erkeğin toplumdaki konumunu açıkça gözler önüne sermek için bu seçim ortamı ideal bir ortam sunar. İslamî anlayışa göre, bir toplumda, "kadın iç mekâna aittir" (Berktay 2000: 151). Handan da filmde ev içi mekâna aittir. Film boyunca evinin içinde görüntülenir ve kamusal alanda temsil edilmez. Sadece çocuk doğurmak ve nikâhının kıyılması için evinden çıkar. Sevgilisi Zafer ise aynen yukarıda belirtildiği gibi dünya işleriyle, politikayla uğraşır (SAP partisinin adayı). Zafer'in bulunduğu siyasal/kamusal alanda kadına yer yoktur. Orası sadece erkeklerin dünyasıdır. Seçim konuşmaları sırasında, konuşmacıyı dinlemeye gelen kalabalık, sadece erkeklerden oluşmaktadır. Bu alana giren tek kadın olan Handan'ın kızı Lâle (Ajda Pekkan) ise, Zafer'in rakibi olan partinin adayına (KAP partisi adayı, Ayhan) aşık olduğundan, onu desteklemek için gider. Yani ataerkil kural yine bozulmaz: Kadın siyasal alana siyasi katılım için girmez.

"Ataerkil toplumlarda ahlâk, kadının ve onun bedeninin denetlenmesiyle korunur" (Berktay 2000: 154). Filmde Neriman Köksal'ı ve bedenini aşık olduğu sevgilisi bile sahiplenmediği için, hakkında söylentiler çıkar. Handan'ın Zafer'le olan ilişkisi toplum içinde Handan'ı zor duruma sokar. Zafer üzerinde ise olumsuz bir etkisi olmaz. Çünkü bu tür ilişkiler, erkeği toplumun gözünde küçültmez.

Ataerkil ailede tarihî, otoriter ve hiyerarşik güç erkektedir. Dışarıda çalışıp para kazanmak erkeğin işidir ve para, ailede erkeğe üstünlük sağlar (Polatnick 1984: 24). Filmde Neriman Köksal'ın maddi durumu çok iyi olmasına rağmen, ona herhangi bir üstünlük sağlamaz. Etkisini gösterdiği hiçbir güç alanı da yoktur. Diğer kadınlar gibi Handan da üzerinde karar verilen bir nesnedir. Filmde kızların kimlerle evleneceğine anne babalar karar verir. Kızlar bu durumu kapı arkalarından dinler. İşin, eşin, çocukların mülkiyeti eşittir. Çocuk da bir nesne gibi sahip olunan ve üzerinde karar verilip kontrol edilen şeydir. "Emici

(extractive) güç" bir kişinin, diğer kişinin kapasitesini kontrol etme gücüdür (Smith 1984: 200). Filmde bu güç Zafer'in elindedir. Ancak bu gücü kendi çıkarları doğrultusunda kullanır. Zafer, geleneksel erkek rolüyle çevresindekileri yönetip, yazgılarını belirleyen, düzenleyen kişidir. "Zafer" ismine yakışır bir şekilde her alana hakim olmak istemektedir. Oğlu gibi gördüğü erkek kardeşiyle, yeni doğacak çocuğuna ve çocuğunu doğuracak olan sevgilisine (Handan) bir nesne gibi davranıp, hayatlarına yön verir. Emici gücünü kullanarak, erkek kardeşi Galip'le kız arkadaşının hayatlarını kendi çıkarları doğrultusunda alt üst eder. Galip'in, evlenmeyi düşündüğü kız arkadaşı, rakip partinin üyelerinden birinin kızıdır. Zafer, seçimi kazanmak için rakip partinin namusuna dil uzatmak ister. Bunun için Galip'i zorla ikna eder ve Galip'le kız arkadaşını bir komployla bastırır. Bu olayın duyulması üzerine, kızı babası döver ve kız da intihara teşebbüs eder. Galip, ağabeyi için yaptığı bu büyük fedakârlıktan çok pişmandır ama hastanede hayat mücadelesi veren kız arkadaşı için elinden bir şey gelmemektedir.

Zafer, Handan'ın hamile olduğunu neredeyse doğuma yakın anlar. Bu da Handan'ın vücuduna bile çok dikkat etmediğinin, Handan'ı sadece cinsel nesne olarak gördüğünün bir göstergesidir. Handan'ın hamile olduğunu anladığında da bu çocuktan kurtulmak için yardımcısına para verir ve Handan'ı uzakta bir hastaneye gönderir. Kız ve erkek çocuklar yetiştirilirken, erkekler çeşitli işlerde çalışmak üzere cesaretlendirilir; kızlar ise ev işi yapıp, çocuk büyütmek üzere yetiştirilirler (Held 1984: 16). Bu nedenle özellikle de böyle bir durumda, erkekler ailevî sorumluluk istemez, siyasi sorumluluk ister. İçinde bulunduğu seçim yarışında, kendi çocuğunun doğacak olması bile Zafer'i değiştirmez. Oysa bu süreç içinde Handan, Zafer'e aşıktır ve "ona bir çocuk vermek", "onun çocuğunu doğurmak" Handan için çok önemlidir. Bir kadının, sevdiği erkeğe çocuk verme isteğini E. Welldon şöyle anlatır: "İlişki duygusal anlamda ilerledikçe... [çiftler] her ikisini de yansıtan duygusal ve fiziksel özellikleri taşıyacak ve onları birbirlerine daha da yaklaştıracağını umdukları yeni bir insan yaratma hakkında fantezi kurmaya başlarlar" (Welldon 1992: 34). Filmde bu duygusal yakınlığı daha yoğun yaşayan taraf Handan olduğundan, bu istek onun için kaçınılmazdır. Hamile olduğunu bile anlamayan sevgilisini kendisine yaklaştırmak için, "onun çocuğu"nu doğurmak istemektedir.

Filmde Neriman Köksal'ın kızı Lâle, annesinin konumuyla ilgili toplum tarafından çıkarılan dedikodular yüzünden annesi ve Zafer'den

nefret etmektedir. Bu durumda geleneksel ailede her kadının gördüğü tampon görevini görmek yine kadına yani Handan'a kalmıştır. İnsan ilişkilerinde ara bulma konusunda en önemli ve en kritik rolü oynayan kimseler annelerdir (Kıray 1999: 167). Sevgilisi ile kızı arasında kalan Handan, iki taraf arasında tampon görevi görür ve dengeyi sağlamaya çalışır.

Handan, kızı için her zaman "düzenleyici" değil, "kolaylaştırıcı" (Welldon 1992: 93) anne olmuştur. Yani kızını kendisine uydurmamış, kendisi kızına uymuştur. Kolaylaştırıcı kimliğiyle, mutsuz olduğu bir evliliği Lâle'yi mutsuz etmemek ve iyi yetiştirmek için yıllarca yürütmüştür. Kendisinden büyük bir adamla evli olmanın bütün zorluklarına, kızına olan sevgisinden dolayı katlanmıştır. Sara Ruddick, çocuk anne ilişkisinde annelik pratiklerini üç temel noktada tanımlar: 1- Koruma 2-Yetiştirme 3- Hoşgörü (Ruddick 1984: 216). Bu anlamda Handan, kızı için yapması gereken annelik pratiklerinin hepsini yerine getirir. Lâle ise, Handan'ın Zafer'le olan ilişkisine karşı çıktığı için, sevgilisi olan Ayhan'dan ikisini de toplum içinde rezil etmesini ister. Annesine duyduğu nefret yüzünden ona çok kötü davranmaktadır. Ancak Handan, Lâle'nin yapmaya kalkıştığı her türlü kötülüğe rağmen, kızını hoş görür ve hiçbir terslik çıkarmaz.

Filmde Handan ile Zafer'in konumlarını -ki toplumdaki çoğu kadın ve erkeğin konumları da benzerdir-şu şekilde gösterebiliriz:

Handan	**Zafer**
(Kadın)	(Erkek)
Aile hayatı	İş hayatı (siyaset)
Tampon	Kural koyan
Ailevî sorumluluk alan	Siyasi sorumluluk alan

Yine aynı şekilde, genel olarak toplumdaki diğer kadın ve erkeklerle paylaştıkları uzam ise şöyle tanımlanabilir:

Handan	**Zafer**
(Kadın)	(Erkek)
İç mekân	Dış mekân
Özel alan	Kamusal alan
Ev	Sokak

Filmin sonunda, Neriman Köksal'ın kötüye çıkan adı ona kıyılan nikâhla temizlenir. Bu olay da Zafer'in emici gücünü gösterir. Bu güç,

mülkiyet ilişkisinde ailenin kadın tarafından mı, erkek tarafından mı taşındığıyla ilgidir (Smith 1984: 200). Handan'ı nikâhına almaya karar veren Zafer'dir. Handan'ın yine, üzerinde karar verilen bir nesneden farkı yoktur. Bu nikâhla birlikte Handan, ailenin düzenini korumakla görevli kocanın aracı konumuna, yani "Kutsal Meryem Ana" kimliğine geri döner. Artık cinselliği resmî olarak bir erkeğin koruması altındadır. Kadının, toplumun gözünde böylesi bir bölünmeyi -iyi kadından kötü kadına; kötü kadından iyi kadına-yaşamasının tek nedeni resmî nikâhtır. Bu fark dışında, yukarıda da gösterildiği gibi Handan'ın toplum içindeki konumu ve uzamı toplumdaki diğer kadınlarla benzerdir. Ancak toplumda, kadınlar arasında yasal kocaya sahip olma konusunda ayrımlar vardır.

Filmde olaylar hep ölümle yüz yüze gelince çözülür. Zafer, yeni doğan oğlu ölümle yüz yüzeyken ona sahiplenir. Kendisiyle bir iç hesaplaşma yaşar. Onun yaşamasını her şeyden çok istemektedir. Oğlu, Zafer'in bir dönüşüm geçirmesine neden olur. O artık iyi bir insandır ve oğlunun annesiyle yani Handan'la da nikâh kıyar. Bu nikâhla birlikte Handan ilk defa kamusal alana çıkar. Zafer karısını herkese tanıtır. Artık iyi bir insan olsa da, daha önce kurduğu komplolar Zafer'in peşini bırakmaz. Galip, kız arkadaşı intihara kalkıştığı zaman ağabeyinin hazırladığı komploya kurban olduklarını anlar. Kız arkadaşı, Zafer'in kurduğu bu komplo yüzünden hastanede hayatını kaybeder ve Galip, ağabeyi Zafer'den bunun intikamını almak için onu vurur. Bu sefer ölümle yüz yüze gelen Zafer'dir. Her zamanki "düzenleyici" kimliğiyle-ama bu sefer iyi bir insan olarak-çevresindeki insanlardan hep birlikte, mutlu kalmalarını ister.

Neriman Köksal:
"Lânetli Havva"dan "Kutsal Meryem Ana"ya Bölünme

İlk defa *Lekeli Kadın*'la, diğer filmlerinde oynadığı "vamp kadın" kimliğinden sıyrılarak anne olan, ama yine de hayat şartları yüzünden pavyona düşmekten kurtulamayan Neriman Köksal, *Artık Düşman Değiliz*'de "vamp", "yuva yıkan kadın" kimliğinden tamamen sıyrılır ve kendi ayakları üzerinde durabilen, ev hanımı bir anneyi oynar. Ancak buna rağmen kocası öldükten sonra nikâhsız bir birliktelik yaşamasıyla, cinsel nesne kimliği yine ön plana çıkar. Yani yine toplumun gözünde "kötü kadın"dır. Oysa bu filmde Neriman Köksal, toplum içine hiç çıkmadığından başka erkekler için arzu nesnesi bile olmaz.

Geleneksel toplumda kadının üstüne düşen bütün rolleri diğer hemcinsleriyle paylaşan Handan, filmin başından sonuna kadar hiçbir dönüşüm geçirmez. Sadece medenî halinde meydana değişmeler, onu nikâhlı bir birliktelikte "iyi kadın", nikâhsız bir birliktelikte "kötü kadın" yapar. Kadının toplumda "iyi kadın"dan "kötü kadın"a ya da tersi bir bölünme yaşamasının tek nedeni resmî nikâhın olup olmamasıdır. Çünkü kadının, özellikle de dul bir kadının resmî olarak denetlenmeyen cinselliği toplumu rahatsız eder.

Handan bu filmde, yukarıda da açıklandığı gibi, "Kutsal Meryem Ana"dan "Lânetli Havva"ya, sonra resmî nikâhla tekrar "Kutsal Meryem Ana"ya bir bölünme yaşamıştır. Ancak bu filmi Neriman Köksal'ın kendi filmografisi içinde ele aldığımızda ortaya şöyle bir sonuç çıkar: Neriman Köksal, filmlerinde yıllarca oynadığı "vamp", "kötü kadın" kimliğiyle "Lânetli Havva" iken, bu filmde oynadığı evine, erkeğine bağlı ev hanımı, iyi yürekli anne kimliğiyle "Kutsal Meryem Ana"ya bir bölünme yaşamıştır.

Kaynakça

Berktay, Fatmagül (2000) *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul: Metis Yayınları.

Büker, Seçil (2001) "Kimlik Değiştirme Aracı Olarak Şal: Lekeli Kadın" Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası İletişim Sempozyumu.

Held, Virginia (1984) "The Obligations of Mothers and Fathers", Joyce, T. (der.), *Mothering. Essays in Feminist Theory* içinde, USA: Rowman&Littlefield Publishers.

Kıray, Mübeccel (1999) *Seçme Yazılar*, İstanbul: Bağlam Yayınevi.

Polatnick, M. Rivka (1984) "Why Men Don't Rear Children: A Power Analysis", Joyce, T. (der.), *Mothering. Essays in Feminist Theory* içinde, USA: Rowman&Littlefield Publishers.

Ruddick, Sara (1984) "Maternal Thinking", Joyce, T. (der.), *Mothering. Essays in Feminist* Theory içinde, USA: Rowman&Littlefield Publishers.

Smith, Janet Farrell (1984) "Parenting and Property", Joyce, *T. (der.), Mothering Essays in Feminist Theory* içinde, USA: Rowman&Littlefield Publishers.

Welldon, Estela V. (1992) Anne: *Melek mi, Yosma mı?*, çev., Semra Kunt Akbaş ve Can Kurultay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Defne Özonur
Doktora Öğrencisi
Gazi Üniversitesi
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

OTORİTER IRAZCA

Dilek Evirgen

Giriş

Türk sinemasında özellikle aile filmlerinde anne rolleri ile sıkça karşılaşırız. Yakın yıllara kadar anneler genellikle 'iyi' bazen de 'kötü' sunulmuşlardır (Abisel 1994: 82). İyi anneler aileleri, özellikle de çocukları için büyük fedakârlıklar gösteren, aile bireyleri arasında tampon görevi gören özellikleriyle olumlanmışlardır. Kimi filmlerde de anneler oldukça güçlü ve dayanıklı kimlikler olarak olay örgüsüne katılırlar. Annelerin bu özelliklerine rağmen filmlerimizde [genellikle] bozulmayan kural "babanın ailenin reisi ve otoriteyi kullanan kişi" (Abisel 1994: 80) olmasıdır.

Yılanların Öcü (Metin Erksan, 1962) Türk sinemasında güçlü anne imgesinin en belirgin örneklerinden birini sunar. Bu örnek *Irazca Ana* karakteridir. Aliye Rona'nın canlandırdığı Irazca ana, özel ve kamusal alanda söz ve denetim hakkının erkeğe ait olduğu ataerkil toplum yapısına ve bu yapıyı olumlayan filmlerdeki anne karakterlerine aykırı bir kimliktir. Aykırıdır, çünkü;

* Irazca ana özel ve kamusal alanda söz ve denetim hakkını elinde tutmaktadır.

* Bu hakkı güçlü, özerk ve otoriter karakteriyle kendisi elde etmektedir.

Doğurganlığını yitiren Irazca, annelik özelliklerini kaybetmeden anneliğine-erkek kurallarında egemen olabilmek için-erkeklik/babalık özellikleri ekleyen, babalık ve annelik niteliklerini sentezleyerek üst bir kimlikle var olan üstün bir annedir.

Film Türkiye'nin 1940-50'li yılları arasında, kırsal kesimde yaşanan toprak-erkek kavgasını ve güçlü anne-çıkarcı resmî otorite çatışmasını anlatmaktadır. Fakir küçük toprak köylüsünün yaşamı, sert erkek kurallarıyla yönetilen ataerkil toplumsal yapıda çıkarcı resmî otorite baskısıyla daha da zorlaşmakta, ancak güçlü anne Irazca 'yenilmez irade, teslim olmayan cesaretiyle' tüm zorluklara karşı koymaktadır.

Otoriter Ana: Aile Reisi 'Baba'

Irazca ana, özel alanda yaşlı, eşini kaybetmiş, erkek çocuk annesidir, hatta gelin sahibidir. Onun bu özellikleri geleneksel ailede genellikle bir kadına statü kazandıran niteliklerdir.

Sara Ruddick, annelerin görevlerini çocuklarını koruma, büyütme ve onlara hoşgörü gösterme olarak tanımlar (Ruddick 1983a: 216). Oğlunu yetiştirmiş yaşlı bir anne olarak Irazca torunlarının bakımını üstlenen, ev işlerinde gelinine yardımcı olan ve aile bireylerine, özellikle de gelinine hoşgörülü davranan bir annedir. Irazca kadınlık, annelik özelliklerini korumaktadır. Hatta özel alanda tüm aile bireylerinin annesi gibi davranarak 'makro' annelik sergilemektedir.

Güçlü kimlik Irazca ailesinde otoriter karakteriyle de büyük saygı görmektedir. "Otorite, güç sahibi olmak ve bu gücü kullanarak diğer insanları disipline sokarak yönlendirmek ve daha yüksek bir standarda göre hareket etmelerini sağlamaktır" (Sennett 1992: 23). Max Weber otoritenin meşrulukla özdeş olduğunu, itaatle ölçülebileceğini, çünkü meşru otoritenin gönüllü itaate yol açtığını ortaya koyar (aktaran Sennett 1992: 28). Irazca ana da ailede kararları veren, gelini ve oğlu ile yürüttüğü etkili ve doğrudan iletişimde direnişle, eleştiriyle karşılaşmadan onların hareketlerini kontrol eden ve egemenlik kuran bir annedir. Raphael-Leff'e göre iki çeşit annelik vardır. Bunlar, çocuğuna uyan 'kolaylaştırıcı' ve çocuğunun hareketlerini kendisine uyduran 'düzenleyici' anneliktir (aktaran Welldon 2001: 93). Irazca oğlunun, hatta gelinin kendisine uymasını sağlayarak Leff'in düzenleyici anne modeline uymaktadır. Aynı zamanda da otoriterliği ile söz hakkını elinde tutmakta ve ailede baba rolünü de üstlenmektedir. Babalar ataerkil aile yapısında, "aile adına kararlar verirler, aile bireylerinin davranışlarını kontrol ederler" (Young 1983:136), bir anlamda "ailenin beyni"dirler (Held 1983: 11). Irazca da aile adına kararlar vererek ailenin babası gibi hareket etmektedir.

Ataerkil toplum yapısında erkeğin kadına göre daha rasyonel ve akılcı olduğu kabul edilir (Berktay 2000: 26). Kamusal alanda faaliyette bulunan erkeğin, aynı zamanda "dünya bilgisinin sahibi" (Polatnick 1983: 24) olduğu varsayılır. Irazca güçlüdür, akılcıdır ve otoritesinin kaynaklarından biri olan "dünya bilgisinin" de sahibidir (Airaksinon 1998: 136). Bu özellikleriyle Irazca film boyunca erkeksi bir kimlikle karşımıza çıkar.

Erkek Kavgasında Erkek Kuralları: Irazca Kamusal Alana Çıkıyor

Film olay örgüsünü toprak kavgası üzerine kurmaktadır. Toprak mülkiyetine dayalı toplum yapısında toprak kavgası erkek kavgasıdır. Irazca'nın evinin önündeki boş alanı, köy kurulu ikinci üyesi Hacı Ali (Erol Taş) ev yaptırmak için satın almıştır. Filmde belirtildiğine göre köyde başkasının evinin önüne ev yaptırmak yasalara aykırıdır. Üstelik bu, köyün ahlâk kuralları çerçevesinde de kabul edilemez bir davranıştır. Ahlâkî normlar ve değerler kırsal alanda toplumsal düzenin devamlılığını sağlayan en temel kurallardır. Başkasının evinin önüne ev yaptırmak köyün toplumsal kurallarında 'ahlâksızca' bir davranış olarak kabul edilmektedir.

Irazca bu ahlâksızca harekete karşı çıkmak için kamusal alanda tüm gücünü ortaya koyar. Hacı Ali'yi bir düşman kabul eder ve aile adına düşmana savaş açma kararını özerk kimliği ile verir. Savaş boyunca ailenin yürüteceği taktiği de belirler. Ona göre "Düşmana karşı her zaman uyanık olunmalı, düşman harekete geçmeden kendileri saldırıya geçmelidir." Sara Ruddick, annelerin, çocuklarının düşmanlarına karşı şiddet içermeyen uzlaştırıcılık, geleneksel bir barışçıllık yönlerinin olduğunu belirtir (Ruddick 1983b: 233). Irazca ana Ruddick'in tanımladığı annelik özelliklerine aykırı, savaştan ve saldırganlıktan yana, erkeklik özellikleri gösteren güçlü, otoriter bir annedir.

Richard Sennett'e göre otoritenin özelliklerinden biri korku uyandırma kapasitesidir (Sennett 1992: 24). Hacı Ali evinin temellerini atmak için hazırlık yaparken kendisini izleyen Irazca'dan korktuğunu itiraf eder. Filmin başından sonuna kadar sergilediği kararlı ve sert fiziksel duruşu, bakışları, sözleriyle potansiyel saldırgan kimlik olduğunu sezdiren Irazca düşman için de güçlü, otoriter bir öznedir.

Irazca ana kamusal alanda sürdürülen erkek savaşına eylem öznesi olarak tek başına katılır. "Egemenlik eylemsel ya da tehditsel, fiziksel ya da saldırganlığın kullanıldığı baskı yoluyla da kurulabilir" (Buss 1995: 25). Erkek savaşında egemenlik baskı ve saldırganlıkla kurulmaktadır. Irazca da bu erkek kurallarına uyar ve düşmanına fiziksel ve sözlü tehdit uygular. Savaşın ilk aşamasında Hacı Ali'ye temel attırmayarak düşman üzerinde otorite kurar.

Otorite Çatışması: Otorite Sahibi Irazca 'Verili Otorite'ye Sahip Muhtara Karşı

Filmde verili otoritenin, devletin temsilcisi muhtar (Ali Şen) otoritesini kendi çıkarları için kullanan olumsuz bir kimliktir. Max Weber, otorite çeşitlerini üçe ayırır:

"Birinci kategori çok eski geleneklere ve kurumsallaşmış inanca dayalı geleneksel otoritedir... İkinci otorite kategorisi yasal-ussal otoritedir: Bu otorite `kuralların yasallığına ve bu kurallara göre yönetimi elinde tutanların emir verme hakkına inanmaya dayanır... Son kategori karizmatik otoritedir; bu otorite, `bir müritler topluluğunun bir bireyin kutsallığına ya da kahramanca gücüne ya da örnek alınacak bir kişi oluşuna ve onun ortaya koyduğu ya da yarattığı düzene olağandışı biçimde kendilerini adayışlarına' dayalıdır" (Sennett 1992: 27- 28).

Türk toplumunda resmî otorite, karşı çıkılması mümkün olmayan geleneksel bir otoritedir. Hacı Ali Irazca'yla yürüttüğü savaşta muhtara bağımlıdır. Muhtar "diğerlerinin üzerinden yarar sağlayabilme gücü" (Smith, 1983: 200) olarak tanımlanan emici gücünü Hacı Ali üzerinden Irazca'ya karşı uygular ve baskı ve tehditle savaşta egemenlik kurmaya çalışır. Ancak Irazca bu tehditlere, baskılara direnmekte, bu otorite savaşında karizmatik otoritesine boyun eğen oğlu Bayram'ı da savaşa katarak, ama aynı zamanda eylem öznesi kimliğini de koruyarak düşmanla uzlaşmamaktadır. Dayanışma içindeki ailesiyle Irazca, belirlediği savaş taktiği çerçevesinde Hacı Ali'nin evinin temellerini kapatır, otoritesinin kaynağındaki bilgelik, dürüstlük ve üstün yargılama yeteneği ile de düşmanın ahlâksızlığını sorgular. Irazca hem sözleri hem de eylemleriyle kamusal alanda asla yılmayan güçlü anneliğini ortaya koyarak kendisini kamusal alana kabul ettirir.

Saygın kişilik Ali Dayı da haklıdan yanadır. Irazca'yı destekler ve "bizim yapamadığımızı sen yap. Muhtar onunla birlik, para da güç de onun yanında. Yenilmez irade, ezelî kin, teslim olmayan cesaret; sendekiler daha üstün, tüm bunlar sende oldukça senle başa çıkılmaz" sözleriyle ona güç verir. Ali Dayı'nın bu sözleri Irazca'nın "tüm güçlere sahip ana tanrıça" (Berktay 2000: 36) konumunu da meşrulaştırmaktadır. Irazca, ailesine yapılan haksızlığa karşı yılmadan karşı koymasıyla aynı zamanda Ann Kaplan'ın "kahraman anne" modeline uygun düşmektedir (Kaplan 1990: 128).

Muhtar-Irazca Savaşında İntikam: Nesneler, Kadın ve Mülk

Filmde otorite savaşında intikam da ataerkil yapıya uygun alınmaktadır. Savaş taktiği çerçevesinde ilk harekete yine Irazca geçer. Düşmanının kerpiçlerini parçalayarak mülküne zarar verir, oğluna sevdalı düşmanının karısını kullanarak düşmanından namus yolu ile intikam alır. Ataerkil İslamî toplum yapısında namus, erkekler için korunması gereken en önemli değerdir.

Sinsi düşman muhtar ve Hacı Ali ise Bayram'ın kuzusunu çalarak, kendi çıkarları için keserler, Bayram'a fiziksel şiddet uygular ve onu döverler. Hacı Ali aynı zamanda da büyük bir kızgınlıkla Irazca'yı ve Bayram'ın karısını döver. Bayram'ın hamile karısı çocuğunu kaybeder. Kamusal alanda ceza ve intikam yine erkekten, Bayram'dan alınmaktadır. Ataerkil yapıda intikam nesneleri kadınlar, yani namus ve mülktür.

Ana tanrıça Irazca film boyunca gücünü kamusal ve özel alanda sürdürürken, sadece fiziksel güç ve cinsellikte geri çekilerek, oğlunun bedenine bağlı kalmaktadır.

Bir Orduya Karşı Bir Kadın: Kaymakama Şikayet

Otoriter Irazca ailesine ve kendisine yapılan haksızlıklara karşı yine yılmamakta ve yapılanları köyde en yüksek devlet otoritesi kaymakama şikayet etmeye karar vermektedir. Köy dışında kaymakamı beklemeye koyulduğunda muhtar ve köy erkekleri de kaymakamı karşılamaya hazırlanmaktadır. Bir yanda muhtarın verili otoritesine boyun eğen köy erkekleri, diğer yanda kaymakamı tek başına bekleyen Irazca ana kesmelerle sunularak, 'bir orduya karşı bir ana' söylemi yaratılmakta ve Irazca'nın ana tanrıça konumu meşrulaştırılmaktadır. Devlete sığınan Irazca, kaymakamdan analığı ile saygı görürken, güçlü annelik ve devlet özdeşleştirilerek yüceltilmektedir.

Son Kararı Yine Irazca Verir: İnsan Öcünü Yerde Bırakmamalı

Bayram'ın bebeğinin düşmesine neden olan Hacı Ali yasalar önünde suç işlemiştir. Yenilmez iradeli, teslim olmayan cesaretli Irazca'nın aksine verili otoritesiyle muhtarın gücü Hacı Ali'yi suçundan kurtarmaya yetersiz kalmaktadır. Çıkarcı muhtar, yine çıkarları için ananın gücüne boyun eğer. Filmin sonunda da Irazca düşmana karşı asla yenilmeyerek Hacı Ali'yi en yüksek yargı makamına, Cumhuriyet Savcılığı'na şikayet ederek hakkını almaya karar verir.

Paris Göstergebilim Okulu temsilcilerinden Greimas her anlatıda başlangıç durumuyla bitiş durumu arasında eyleyenler aracılığı ile bir dönüşüm gerçekleştiğini belirtir. Greimas'a göre "eyleyenler başka eyleyenleri dönüştürürlerken kendileri de dönüşürler" (aktaran Kıran&Kıran 2000: 173). Filmin önemli bir özelliği, karakterlerinin hiçbirinin gerçek bir dönüşüm geçirmemesidir. Muhtar film sonunda güçlü ananın gücünden korkarak, 'sahte bir dönüşüm'le sadece Irazca'nın otoritesine boyun eğmiş görünür. Irazca da filmin başından sonuna dek sürdürdüğü kararlı, yılmaz ve güçlü tutumunu son kararı verirken de bozmayarak dönüşüm geçirmediğini ortaya koymaktadır. "Güçlü anne değişmez" söyleminde Irazca'nın 'durağan karakter' yapısı da öne çıkmaktadır.

Film Anlatısında Irazca Karakteri:

Seymour Chatman (1978) anlatısal metinlerin öğelerinden biri olarak tanımladığı hikayenin, olaylar ve varlıklardan oluştuğunu belirtir. Hikaye varlıklarından biri olan karakterler edebî yaklaşımlarda tartışma konusu olmuştur. Temeli Aristo'nun oyuncu ve karakter ayırımına dayanan tartışmalar, yapısalcı ve biçimci yaklaşımlarda karakterlerin sadece olay örgüsünün gerçekleşmesinde işlevsel parçalar oldukları noktasında odaklanır. Rus yapısalcılarından Tomashevsky'e göre karakterlerin anlatıda farklı motiflerin yaşamasını, gruplandırılmasını ve aralarında bağlantı kurulmasını sağlayan işlevleri vardır (aktaran, Chatman 1978: 111). Irazca yapısalcı ve işlevselci yaklaşımların karakter tanımlarından tamamen farklı olarak olay örgüsünü kendisi kurar, olay örgüsündeki farklı motifleri kendisi oluşturur ve kendisi çözümler, gücüyle ve cesaretiyle olay örgüsünü kendi hizmetine alır.

Chatman hikayede karakteri oluşturan nitelikleri bütünlük, özellik ve eşsizlik olarak tanımlamaktadır (Chatman 1978: 120). Irazca kararlı, kendinden emin, öfkeli ama aynı zamanda sevgi dolu, bilge, doğruluk ve dürüstlükten yana cesur, yılmaz kişiliği ile özellikler sahibi, eşsizlik gösteren bir karakterdir ve eylemleriyle diğer kişileri sadece bir oyuncu, eyleyen konumunda tutar. Filmde Irazca'ya karşılık diğer oyuncular, sadece bir mekânı oluşturan detaylar gibi olay örgüsünün detaylarıdır.

İngiliz yazar E.M. Forster da edebî anlatılardaki karakterleri ikiye ayırır. Düz (flat) karakter, tek yönlü özelliği olan, net yapısıyla ne yapabileceği tahmin edilebilen karakterdir. Çok yönlü (round) karakterin ise

çelişkili özellikleri, değişken ve tahmin edilemez yapısı vardır (aktaran Chatman 1978: 132). Filmin başından itibaren sergilediği boyun eğmeyen karakteriyle Irazca sonuçta da teslim olmayacağını sezdirerek E.M Forster'ın düz karakter tanımına uygunluk göstermektedir.

Sonuç Yerine

Annelik niteliklerini en iyi şekilde sergileyen Irazca, özel alanda aşırı sorumluluklar üstlenen ve aynı zamanda baba gibi de hareket eden düzenleyici bir annedir. Kamusal alanda erkekleşerek saldırgan tutum sergileyen Irazca, öfkeli, güçlü kişiliği ile erkek savaşında erkek kurallarıyla düşmanlarını analık gücüne boyun eğdirmekte, hatta acımasız ve yıkıcı yapısıyla erkek kurallarını erkeklerden daha sert uygulamaktadır. Irazca kamusal alanda erkeksi özellikler gösterirken fiziksel şiddet ve cinsellikte erkek savaşından geri çekilerek kadınlık niteliklerini koruduğunu da ortaya koymaktadır. Güçlü, otoriter Irazca hem kadınlık hem de erkeklik özelliklerini karakterinde sentezlemekte ve bir üst kimlikle tüm güçleri kendi gücüne boyun eğdirmektedir.

Filmin geleneksel anlatı yapısında 'güçlü annelik' otoriter Irazca karakterinde tipleşmekte, Irazca'yla rahim gücü doruğa çıkmaktadır. Gerçek anlamda herhangi bir karakter dönüşümünün yaşanmadığı filmde anlam, "güçlü anne her zaman haklıdır, dönüşmez; dönüşmesine de gerek yoktur" ideolojik söylemi çerçevesinde kapanmaktadır.

Kaynakça

Abisel, N. (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge.

Airaksinon, T. (1998) *Ethics of Coercion And Authority: A Philosophical Study In Social Life*, London: University of Pittsburg Press.

Berktay, F. (2000) *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul: Metis.

Buss, H. (1995) *Personality Temperanent Social Behavior And The Self*, Allyn&Bacon.

Chatman, S. (1978) *Story And Discourse Narrative Structure In Fiction And Film*, London: Cornell University Press.

Farrell Smith, J. (1983) "Parenting and Property", M*othering Essays In Feminist Theory*, der., J. Treblicot, Maryland: Rowman & Littlefield, ss. 199-212.

Held, V. (1983) "The Obligations of Mothers and Fathers", *Mothering Essays In Feminist Theory*, der., J. Treblicot, Maryland: Rowman & Littlefield, ss. 7-20.

Kaplan, A. (1990) "The Case of The Missing Mother", *Issues in Feminist Film Criticism*, der., P. Erens, Indiana University Pres, ss.126-135.

Kıran, A. & Kıran, Z. (2000) *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin.

Polatnick, M. (1983) "Why Men Don't Rear Children: A Power Analysis", *Mothering Essays In Feminist Theory*, der., J. Treblicot, Maryland: Rowman & Littlefield, ss. 21- 40.

Ruddick, S. (1983a) "Maternal Thinking", *Mothering Essays In Feminist Theory*, der., J. Treblicot, Maryland: Rowman & Littlefield, ss. 213-230.

Ruddick, S. (1983b) "Preservative Love and Military Destruction: Some Reflections on Mothering and Peace", *Mothering Essays In Feminist Theory*, der., J. Treblicot, Maryland: Rowman & Littlefield, ss. 231-262.

Sennett, R. (1992) *Otorite*, çev., K. Durand, İstanbul: Ayrıntı.

Young, I. (1983) "Is Male Gender Identity The Cause of Male Domination?" *Mothering Essays In Feminist Theory*, der., J. Treblicot, Maryland: Rowman & Littlefield, ss. 129-146.

Welldon, E. (2001) *Anne: Melek mi, Yosma mı?*, çev., S. K. Akbaş & C. Kurultay, İstanbul: Ayrıntı.

Dilek Evirgen
Doktora Öğrencisi
Ankara Üniversitesi
Radyo, Televizyon ve Sinema
Bölümü

Diğer Mecralar

YEŞİLÇAM SİNEMASI VE TV DİZİLERİNİN ANLATI BENZERLİĞİ

Burçe Çelik

Popüler olmayı amaçlayan metinler, sistemin sıkı sıkıya ördüğü duvarları yıkmayı amaçlamazlar. Modern zamanın ve dünyanın popüler metni de, içinden üretildiği, sanayi sonrası oluşan yeni algılama biçimlerini, kalıplarını değiştirmeye çalışmaz. Popüler kültürün ürünü kaçınılmaz olarak bir yandan egemen ideolojiye ve sisteme hizmet eder öte yandan da direnme noktalarını yaratır. Hall, popüler metinlerin alternatif ve tartışmalı anlamların üretimine izin vermesine rağmen aslında her zaman baskın ideolojiyi destekleyecek anlam yapılarını tercih ettiğini söyler. Çünkü popüler metinler içinden çıktıkları sistemin en somut görülebilir ve algılanabilir ürünleridir ve baskın olanın tamamen tersine yön alamazlar.

Popüler metinler üretildiği coğrafyanın kültüründen, dilinden, dininden, algılama biçimlerinden ve diğer popüler metinlerden beslenirler. Hiçbir metin mekândan ve zamandan bağımsız var olamaz. Barthes'ın da dediği gibi her bir yazım tekrar yazma, her bir görüntüleme tekrar görüntülemedir. Bu bağlamda oluşturulan metinsel gerçeklik de, anlam da, dünya da metinlerarasıdır. Çünkü popüler olanın alıcısına anlam ve keyif verme fırsatı metinlerarası ilişkiyi kullanma gücünden kaynaklanır. Popüler anlatı ya da metin reel hayattaki yalnızlığı, yorgunluğu, yabancılaşmayı unutturacak, sorgulatmayacak bir fantazya dünya yaratma suretiyle yıllardır kullanılan kalıplaşmış düşünce ve dil aracılığıyla sistemin duvarlarını sağlamlaştıracaktır.

Popüler Yeşilçam sineması[1] ile televizyon dizilerinin ilk benzerliği de böyle bir yerden okunabilir.

1950'lerde başlayan Yeşilçam dönemi belli bir ideolojinin, temsilin ve gerçeklik sisteminin yaygınlaştırıcı aracı olmuştur. Tül Akbal Süalp Yeşilçam Sinemasının deneyim ufkunun ve tarihinin "kızım sana söylüyorum gelinim sen anla" başlığı altında toplanabileceğini söyler (Süalp 1999: 20). Yeşilçam dönemi kırsaldan kente doğru ilk göçün yaşanmaya başladığı ve dolayısıyla sosyal, ekonomik ve siyasal sorunla-

[1] Yeşilçam Sinemasının genel anlatım özelliklerinden söz edilirken, büyük ölçüde Nilgün Abisel'in *Türk Sineması Üzerine Yazılar* adlı kitabından yararlanılmıştır.

rın oluşmaya başladığı dönemlerde başlıca eğlence aracı olmuş, Türk toplumunun modernleşme sürecinde bir çeşit yol gösterici görevi üstlenmiştir. Elbette ki, içinden üretildiği toprakların kokusunu, tadını, masallarını, sözlü ve yazılı kültürünü öykülerine motif yapmış, mitik kahramanlarını her yaşanan 'şimdi'nin konum ve koşullarına uygunlaştırmış ve kullanmıştır.

Anlatı yapısının derinliklerine dizilerle karşılaştırmalı olarak daha sonra ineceğimiz Yeşilçam sinemasının, ana hatlarıyla baktığımızda; köy-kent uyum süreci, modern-geleneksel çatışması, zengin-fakir ayrımı gibi sınıfsal eşitsizlik konularına soru sorarak, eleştirel biçimde yaklaşmak yerine bu konuları, Pygmalion benzeri aşklar üzerinden ve aşkın aurasının dışına çıkmadan, Keloğlan benzeri kahramanlık öyküleriyle ele aldığını görürüz. Bu şekilde "kızım sana söylüyorum, gelinim sen anla" der. Başka bir bağlamda da kendi filmik dünyası içindeki kadın karakterleri modernleşme karşısında, kente uyum sürecinde sistemin öngördüğü şekilde hareket ettirerek, reel dünyadaki gelinine yol-yordam öğretir. En tehlikeli yaşam alanlarını, kurduğu fantazya dünyada en korunaklı yaşam alanları haline getirir; üretilen düşlerin, bilgilerin, düşüncelerin köşelerini almak suretiyle uygunlaştırıp en esas oğlana, en esas kıza giydirir. Zorlukların yaşandığı ama mutlak mutluluğa ulaşıldığı, fakirin hep kazandığı, geleneksel olanın değerli olduğu masalsı dünya böyle oluşur ve bu dünya Türk televizyon dizilerinde belli farklarla tekrar yaratılır. Öyle ki Yeşilçam'ın klişeleşmiş karakter-tipleri, kalıplaşmış öyküleme biçimleri, alışılagelmiş neden-sonuç ilişkileri, çatışma noktaları dönemsel eklemeler ve çıkarmalar dışında yerli dizilerin metinlerinde yer almaktadır.

Her şeyden önce dizilerin yayınlanmasına araç olan televizyon önemli bir kitle iletişim aracı olarak verili sistemin içinde yer almaktadır. Televizyon sistemin, bireylerin mahrem alanlarındaki temsilcisi olmuş, bireyi sistem lehine disipline etme aracı haline gelmiş ve imgelem özgürlüğünü, basit ve anlaşılır olmak adına kısıtlayan bir yapıya dönüşmüştür. Sonu olmayan yayınlarında ve mesajlarında bir öykü anlatıcısı gibi yakını öteki haline getirmiş, ötekilerin hikayelerini ise sanki gerçeklikle bağları kopmuş, üzerinde yaşanan coğrafyada yaşamıyorlarmış, aynı dilin, dinin ve kültürün insanı değillermiş gibi gösterir hale gelmiştir. Kısacası televizyon, uzağı yakınlaştırmaya yararken, öte yandan burnunun dibini görememeye, sorgulatmamaya ve soru sordurmamaya yarayan bir araç halini almış ve kişilerin mahrem alanlarının vazgeçilmez bir unsuru olmuştur.

Birbirinden farklı milyonlarca izleyici kitlesini ortak zeminde buluşturabilmek ve tabii ki popüler olabilmek için televizyon ortalama çocuk zekasını kendine ölçü almıştır ve suya sabuna dokunmadan, gündelik hayatın kısırlaştırdığı algılama ve anlamlandırma kalıplarına göre mesajlar üretmektedir. Fiske, televizyon mesajlarının anlam ve doyum yaratabildiği ve bu anlam ve doyumun kültürle ve toplumla kurduğu ilişkinin pekiştiricisi olduğu sürece popülerleşmeye neden olabileceğini söyler (Fiske 1997: 135). Televizyon mesajları, hedef kitlesinin ortak bilgi ve deneyimlerinin üzerine kurulur.

Televizyonun sunduğu deneyim kendi bağlamı içinde gerçekçidir ve bu gerçeklik hissi izleyicide kendi reel deneyimine en yakın olana karşılık gelir. Televizyonun oluşturduğu gerçeklik objektif ve doğal gerçeklik değildir, çünkü ideolojisinden ve ideolojiden kaynaklanan temsil sisteminden ayrı tutulamaz.

Popüler olan anlatı da, metin de hegemonik ilişki içindeki yerini ister istemez alır. Ancak hegemonik örgütlenmenin sürekliliğini kazanmak bağlamında televizyonun daha da özel bir yeri vardır. Çünkü az önce de sözünü ettiğimiz gibi, televizyon günün her saati, haftanın her günü 'öteki'ler üzerinden hikaye anlatmaktadır. Haber programlarında, reklamlarda, tartışma programlarında, reality showlarda ve özellikle dizi ve seriyal formatındaki dramalarda öykü anlatıcılığını sürdürür. Kendi gerçekliğini de reel hayatla, reel hayatın sıkıntılarının yarattığı düşlerle, daha önceki popüler metinlerle, mitlerle ve masallarla kurduğu güçlü metinlerarası ilişki üzerinden oluşturur. Dolayısıyla gerçekliği de, temsili de metinlerarasıdır.

Türk dizileri Yeşilçam metinleri ile güçlü bir metinlerarası ilişki kurmuştur. İlk dizileri çeken yönetmenler Yeşilçam'ın büyük ve ünlü yönetmenleri olmuştur. İlk örneklerini uyarlamalardan alan bu mini diziler, sonrasında Kaynanalar dizisiyle başlayarak Yeşilçam'ın anlatı yapısını tekrar eder niteliğe bürünmüştür. İlk zamanlarda tamamen türleriyle, karakterleriyle Yeşilçam metinlerinin devamı niteliğine sahip olan bu diziler şimdilerde artık Yeşilçam melodramları, arabesk filmleri, güldürüleri ve ilk TV dizileri örneklerinin anlatı kalıplarını, karakter yapılarını, öyküleme biçimlerini bir çeşit kolaj haline getirerek kullanır hale gelmiştir.

İlk televizyon dizilerinden bugüne Yeşilçam etkisini görebilmek mümkündür. Komşuluk, karakterler arası yardımlaşma, aşk ve acı, ihanet Yeşilçam öykü ve öykülemelerinin temel öğeleri olmuştur. Aynı öğeler televizyon dizilerinin metinlerinde de apaçık görülebilir. Dizile-

ri türlerine ayırarak ve Yeşilçam türleriyle arasındaki metinlerarası ilişkiye bakarak, karakterler ve öyküleme biçimleri ekseninde analiz ettiğimizde üç televizyon dizi türünün tamamen Yeşilçam anlatısının devamı olduğunu saptayabiliriz.

Bunlardan ilki mahalle dizisi diye adlandırılan dizi türüdür. Bu başlık altında mahallede geçmeyen, ancak yine anlatısının içindeki karakterlerin aileymiş gibi ilişki kurduğu ya da gerçekten aile olduğu ve modern ile geleneksel arasındaki ilişkiyi söylem edinen, yardımlaşmanın, sevginin, aile değerlerinin en önemli değerler olarak sunulduğu dizileri de kastediyoruz. Bu diziler Yeşilçam melodramlarının ve aile komedilerinin devamı niteliğindedir. İlk televizyon dizi örnekleri de aynı zamanda bu türün örneklerini oluşturur. Kaynanalar, Kuruntu Ailesi, Perihan Abla, Bizimkiler dizileri bunlardan sadece bazılarıdır. Türk televizyon dizi tarihine baktığımızda mahalle ya da aile dizilerinin en çok kullanılan ve en çok seyirci bulan kökleşmiş bir tür olduğunu görürüz.

Yeşilçam Sineması, kente göçle birlikte algılamaları, ekonomileri, yaşadıkları mekânları, ilişkileri değişime uğrayan işçi ailelerine, sahip oldukları ailenin ve onun değerlerinin yüceliğini anlatarak, ailenin toplumsal sistemin mahrem alanlarındaki disipline edici, uygunlaştırıcı, öğretici ve güven eksikliğini tamamlayıcı görevini görmüştür (Abisel 1994: 80).

Yeşilçam melodramlarında da komedilerinde de karakterler ya ailenin fertleridir ya da aileymiş gibi ilişki içinde olan komşulardır, arkadaşlardır. Aynı oluşum mahalle dizilerinde de bulunmaktadır. Genellikle anlatının mekânı mahalle olan dizilerde, karakterlerin bir bölümü aile fertleri bir bölümü de komşulardır. Perihan Abla'da, Süper Baba'da, İkinci Bahar'daki karakter ilişkileri ve yapılanmaları bu duruma örnek gösterilebilir.

Karakterlerin aile olduğu ya da aileymiş gibi olduğu anlatılarda iki temel unsur analiz için kapı açar. Biri ailenin temsilidir, diğeri ise anlatı içinde oluşan çatışma ve çatışmaların çözümlerini oluşturan noktalardır. Yani çatışma neyin içinden doğmaktadır ve nasıl çözüme kavuşturulur?

Öncelikle bu dizilerde aile tıpkı Yeşilçam anlatısında olduğu gibi, geleneksel, inandığı değerlere sahip çıkan, kuralları olan, kentin içindeki zoraki değişime yumuşacık direnen, geleneksel ile modernin sentezini uygulamaya çalışan karakterlerden oluşur. Sistemin devamını destekleyen aile kurumunun otoritesi ise babadır. Yeşilçam'daki baba

da mahalle dizilerindeki baba da fedakârdır, sevgi doludur; ancak toplumsal olarak üzerine yüklenen cinsiyet rollerinin dışına çıkmaz. Kent yaşamının, okul yaşamının, arkadaş çevresinin etkilediği çocuklarını ailenin dirliği ve düzenini tehdit edenden uzak tutmak için baba inanılmaz savaş verir. Aynı baba figürü, Baba Evi dizisindeki nispeten özgürlüğüne düşkün kızı Bilge'yle sürekli çatışma içinde olan babayla karşımıza çıkar. Bilge'nin bireysel mutluluk beklentisini babası asla kabul edemez, neticede o babadır, koyduğu kurallar kesindir ve onun kuralları ailenin mutluluğu için vazgeçilmezdir.

Süper Baba dizisindeki baba figürü ise Yeşilçam stereotipleri ve Şevket Altuğ'un daha önce oynadığı karakterle metinlerarası ilişkileri olan kolaj bir baba karakteridir. Biraz Hulusi Kentmen tipi, yumuşak, yufka yürekli, yardımsever biraz Perihan Abla'daki Şakir gibi romantik, duygusal, şaşkın, fedakâr, biraz da Münir Özkul'dur. Gerektiğinde çocuklarına annelik yapar, güzel sözler söyler. Ancak süper baba bile çocuklarının ailenin devamını tehlikeye sokacak, mahallede dedikodu yaratacak, genel ahlâk kurallarını çiğneyecek hiç bir davranışına izin vermez.

Yeşilçam Sinemasındaki kadın genellikle annedir. Ailenin içinde baba ile çocuklar arasındaki ilişkiyi düzenleyen, aracı olan, sözcü olan sağduyulu, fedakâr ve baba otoritesine uyulmasını sağlayan kişidir. Ailenin içindeki rolü anne olmakla, kocasının karısı olmakla ve ailenin devamı için en büyük özverileri sergileyen kişi olmakla sınırlı olmuştur. Başında kocası olmayan anneler ise inanılmaz güçlü, dayanıklı, kararlı ve özü sözü bir kadınlardır.

Yeşilçam'ın güçlü anne figürü, Türkan Şoray'ın yıllar içinde oluşturduğu güçlü kadın streotipiyle metinlerarası ilişki kurarak Hanım rolünde İkinci Bahar dizisinde karşımıza çıkar. İkinci Bahar'daki Hanım hem Türkan Şoray'ın sultanlık tahtıyla ilişki kurar, hem de Yeşilçam'ın çalışan, çabalayan ama ezilmeyen yalnız kadın figürüyle birebir örtüşür.

Çocuklar genellikle öyküdeki çatışma alanlarının kaynağı olur. Gençler aşık olur ve bu aşk üzerinden sınıfsal eşitsizlikler, toplumsal sıkıntılar bağlamından koparılarak, içi boşaltılarak verilir. Yine temel söylem fakirliği destekleyecek niteliktedir.

Benzer temsilleri televizyon dizilerinde görürüz. İkinci Bahar'daki Ceren karakteri zengin bir ailenin çocuğudur, pek çok Yeşilçam filmindeki zengin aile çocuğu gibi mutsuzdur, ailesi ilgisizdir ve Ceren mutluluğu fakir ama insanî değerlerini unutmamış kişilerin arasında ve onların yaşamlarına dahil olarak bulur.

Yeşilçam sinemasında fakirlik utanılacak bir şey değildir, hatta fakir olmak gururlu olmayı, modern dünyanın içinde geleneksel değerleri unutmayarak insan kalmayı da beraberinde getirir. Televizyon dizilerinde de maddî sıkıntı, fakirlik asla utanılacak ya da sorgulanacak bir şey değildir, aksine yardımlaşma ile, mahallenin ya da ailenin diğer fertleriyle tek yürek olarak aşılacak doğal bir problem gibidir. Perihan Abla dizisinde tıpkı Yeşilçam ailelerinde olduğu gibi maddî sıkıntıya düşen kişiye hemen mahalle eşrafı aralarında para toplayarak yardım eder.

Köyden kente göçün kentin yaşam alanlarında hem göç eden hem de kent için sorun yaratmaya başladığı, ya da bu sorunun farkedilir biçimde sosyal hayatta yaralar açmaya başladığı, Almanya göçmenlerinin yurt hasretlerinin tüketilebilir bir meta haline geldiği dönemde Yeşilçam başka bir türle döneme merhaba demişti. Yeni tür arabesk diye adlandırılan, mekânsal ve kültürel olarak farklı, eşitsiz ve çatışmalı yapılar içinde yaşayan, hem direnen hem direnemeyen, çoğunlukla sitem eden karakterlerin yeni dünya üzerinde kurdukları hayata yine kendi ideolojik bakışıyla ışık tutuyordu. Bu türün de devamı televizyon dizilerinde yine aynı öykü fakat farklı öykülemeler ile yaşanan 'şimdi'ye ait ek motifler ile yine arabesk diye adlandırabileceğimiz bir tür olarak 90'lardan sonra karşımıza çıkmaya başladı. Arabesk diziler, mahalle dizilerine nazaran beslendiği kültüre bağlı olarak geleneksele daha sıkı sıkı tutunan, modernleşmeye, kent kültürüne arkasını daha fazla dönen yapıdadır. Yeşilçam'daki benzerleri gibi popüler şarkıcı türkücülerin oynadıkları dizilerden, bu dizilerle meşhur olan ve gururlarıyla, dürüstlükleriyle ün yapan delikanlı karakterlerin tüm anlatı yapısını şekillendirdiği örneklere kadar bu dizilerin tümü arabesk diye adlandırılabilir. Deliyürek, Aynalı Tahir, Deli Divane, Canısı gibi diziler bu türe örnektir.

Arabesk dizilerdeki kahraman genellikle sosyal ve fiziksel gücü olan erkektir. Kahraman, kent yaşamı içinde eğitimi, parası ya da statüsü sayesinde yer edinememiş olduğundan ait olabileceği alternatif bir alan yaratır ve o alanın hakimi olur. Otoriteyi delikanlılığıyla sağlar. Dürüsttür, namusludur. Mafyavari ilişkiler içinde bile olsa asla fakirin ve mazlumun hakkını yemez. Silah, gerektiğinde kötü adamlara karşı kullanılabilir, zaten erkekliğin ve yiğitliğin bir parçasıdır. Namus, gurur, geleneksel değerler, örf ve adetler günlük yaşamlarında çok önemlidir.

Arabesk dizilerde de tıpkı Yeşilçam'daki arabesk filmler gibi, adını popüler arabesk bir şarkıdan alan ve kahramanı da popüler şarkıcısı olan anlatılar çok fazladır. *Mavi Mavi* (İbrahim Tatlıses, 1985), *Boynu Bükükler* (Ümit Efekan, 1985), *Bir Teselli Ver* (Lütfi Akad, 1971) sinemadaki arabesk türünün örnekleri olurken, aynı iskelet üzerinde ek motiflerle *Canısı*, *Mihriban* gibi diziler de televizyondaki arabesk türünün örnekleri olmuştur.

Son dönemde televizyonlarda gösterilen dizilere baktığımızda 80'lerden ve 90'lardan farklı olarak tek bir türün içine sokamayacağımız ama türün dışında da tutamayacağımız anlatı yapısına sahip diziler var. Yani dizi hem mahalle dizilerinin anlatım ve karakter kalıplarını kullanıyor hem de arabesk dizilerin klişelerinden yararlanıyor. Son zamanlarda çok meşhur olan ve çokça eleştirilen Asmalı Konak hem bir mahalle/büyük aile dizisi gibi senaryosunu büyük bir ailenin üzerine kuruyor ve mekâna bağlı anlatımı oluşturuyor, öte yandan da tıpkı arabesk diziler gibi bir kahraman yaratıyor. Seymen Bey Amerika'da okumuş, Batı kültürünü deneyimlemiş ama diğerleri gibi orada kalmamış, ülkesine geri dönmüş ve kız arkadaşını da yanında getirerek aile kurmuştur. Geleneksel değerlerine Seymen kadar sahip çıkmayan karısını da ailenin, törenin kurallarına göre büyük ailesine dahil etmiştir. Otoriteyi delikanlılık temsili içinde sahiplenen Seymen ile ressam karısı arasındaki çatışma, modern ile geleneksel olanın çatışması gibi sunulur. Gelenekselin katılığına direnmeyi Seymen'in karısı üzerinden kurar dizi. Tıpkı Hall'un dediği gibi bir popüler metin olarak, Asmalı Konak, başat söyleme alternatif olanın temsiline izin verirken, aslında esas kahramanına geleneksel olanı giydirerek başat söylemin destekçisi olur. Benzer yapıya İkinci Bahar dizisinden de örnek verebiliriz:

80'lerin sonlarında çok ilgi gören Hanım Ağa dizisinin bir benzeridir aslında Asmalı Konak, ancak başka bir önerme ile çıkar seyircisinin karşısına: Eğitime, modernleşmeye arkanı dönme, zenginlerden nefret etme (sen de zengin olabilirsin) ama geleneksel değerlerine sımsıkı tutun, büyük aile düzenini koru, kentte yaşamak zorunda değilsin, eğitimli ve başarılı biri olarak kendi topraklarında da var olabilirsin, geçmişini unutma, adaleti kendin yarat.

Artık türlerin, formatların kolaj haline geldiği, tür kalıplarının yer değiştirerek başka formlarda kullanıldığı, yabancılaşma arttıkça geleneksel söyleme daha fazla yer verildiği bir dönem yaşıyoruz televizyon dizilerinde. Bu diziler anlamı ve doyumu yukarıda işaret ettiğimiz gibi seyirlik tarihinde en popüler metinler olan Yeşilçam Sinemasının

anlatı kalıplarının üzerinden kurarken, reel hayatla, sistemin kendi lehine ürettiği düşlerle, değerlerle, bilgilerle ve yaşanan "şimdi"nin popülerleriyle güçlü metinlerarası ilişki kurarak var oluyor.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, birinci baskı, Ankara: İmge Kitabevi.

Acar, Serkan (1998) "Televizyonlarda Yaşayan Yeşilçam: Diziler", *Yeni Sinema Dergisi*, sayı: 5, s. 80-83.

Ang, Ien (1998) "Feminist Desire and Female Pleasure", *Cultural Theory and Popular Culture*. J. Storey (ed). Londra: Prentice Hall Press, s. 522-531

Ang, Ien (1998) "Dallas and the ideology of mass culture", *The Cultural Studies Reader*, Londra ve New York: Routledge Publications, s. 403-420.

Esen, Şükran (1996) *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, Eskişehir: Etam A.Ş.

Fiske, John (1997) *Television Culture*, New York: Routledge Publications.

Geraghty, Christine (1998) "Soap Opera and Utopia", *Cultural Theory and Popular Culture*, J.Storey (der.), Londra: Prentice Hall Press, s. 319-327.

Hall, Stuart (2001) "Encoding / Decoding", *Popular Culture Production and Consumption*, L.Harrington., D. Bielby, (der.), Oxford: Blackwell Publications, s.123-132.

Mutlu, Erol (1991) *Televizyonu Anlamak*, Ankara: Gündoğan Yayınları. Oktay, Ahmet (1997) Türkiye'de Popüler Kültür, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özbek, Meral (1999) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özön, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya*, İstanbul: Kitle Yayıncılık.

Süalp, Zeynep Tül Akbal (1999) "Allegori, Temsil, Taklit, Öykünme Türkiyeli Sinemaya İlişkin Sorular ve Önermeler", *25. Kare Dergisi*, sayı:27, s.19-21.

Burçe Çelik
Doktora Öğrencisi
Kanada, McGill Üniversitesi
İletişim Çalışmaları Bölümü

TELEVİZYONUN FARKETTİRDİĞİ İKTİDAR

Hazel Tulgar

Televizyonun da katkısıyla bilgi bombardımanına tutulduğumuz, bilgi çağı denilen çağda aynı zamanda *disinfo* (yanlış bilgilendirme) ve zihin uyuşukluğunun artmış olmasını, asıl olanın bilgiye ulaşmak değil onu yorumlamak olmasıyla açıklayabiliriz. Bilgiye her zamankinden daha kolay ve bolca ulaşabildiğimiz bu zamanda onu yorumlayacak imkânlara ulaşmak bir o kadar zor ve önemli. Bu, gitgide daha çok farkedilen, göze batan ama sanallaşan iktidar için de geçerli.

Bu sunuşun amacı 1980'lerden itibaren Türkiye'de ve Türk sinemasındaki değişimleri televizyon seyircisinin iktidarını merkeze alarak yorumlamak. Televizyon seyretmek seyirciyi, dolayısıyla sinemayı ve bütün kültürü değiştirmiştir. Seyircinin sinemayla ilişkisinin niteliği, 1980'lerden 2000'lere sadece tanıtımlar, yapım süreçleri, Hollywood ile yarışlarda değil filmlerin anlatımları, içerikleri ve anlamların oluşum sürecinde de etkili olmuştur. Bu ilişkiyi Türkiye bağlamında ele alırken, genelde 1980'lerde başlayan kültürel değişimin, özelde ise televizyon seyirciliğinin kilit noktalarından birinin iktidar oyunları olduğunu görürüz.

Gün boyu sokakta, işte, kamu hayatında ezilen insan evinde, kendine ayrılmış özel hayatında televizyonun karşısında iktidar sahibi seyirci olur. Televizyon küçük ekranıyla, reklamlarla, yazılarla sürekli bölünen anlatımıyla reflexive'dir (kendine dönüktür); seyirci televizyon seyrettiğinin her an farkındadır. Sonuçta seyirci ile televizyon arasında oluşan mesafe çeşitli ve değişken ilişki derecelerine imkân verir: gerçeklerden kaçış, sosyal hayatın merkezine oturtmak, dalga geçmek, eleştirel mesafeyle yaklaşmak, gerçeğin sosyal inşası, vakit geçirmek, televizyonun yarattığı boyut içinde kaybolmak, bilgilenmek, alternatif çıkış noktaları bulmak, uyuşmak akla hemen gelenler. Bu yüzden televizyon hakkında konuşurken tek bir seyirci ve tek bir televizyon hakkında konuşulamayacağının farkındayım; ben en genel haliyle, ideolojinin homojenleştirdiği seyirciden ve onun aracı olan televizyondan bahsediyorum.

Televizyon sinemaya göre daha interaktiftir; kanal değiştirme -zapping- alışkanlığı odaksızlık, hep aynı şeyleri görmenin hissettirdiği "dejavu" ve beraberinde getirdiği yetinmeme duygularına rağmen eşzamanlı seçim olanağı sunar. Seçeneklerin çoğu birbirinin hemen hemen aynısı da olsa, yapılan aslında aylaklık da olsa bu bir seçim ve aktiflik hissi sağlar. Televizyon sinema gibi seyirciyi karanlıkta hareketsiz oturmaya zorlamaz, onu kendinden büyük perde ve karakterler karşısında küçük 'düşürmez'.

Televizyon ile karşılaştırıldığında sinemada belli bir süreliğine özdeşleşme süreçleri vardır. Televizyon ise parçalı ve süresiz özdeşlik sunduğu için seyirciyle arasında hep bir mesafe olur. Seyirci televizyona pek kapılmaz, çoğunlukla pür dikkat değil göz atan bir seyircidir. Sinemaya giden seyirci özellikle bir filme gittiğinin farkındadır, film süresince kimliğini unutabilir, film tarafından domine edilebilir ama sinemadan çıktığında gerçek hayat kaldığı yerden devam eder. Oysa televizyonu seyretmek özel bir farkındalık ve çaba gerektirmez, televizyonu açmak refleks gibidir. Televizyonu seyreden seyirci kendini unutmaz ama televizyonu kapatınca da televizyonu unutmaz. Televizyon seyretmek ile seyretmemek arasında pek bir fark kalmaz. Televizyon, istenildiği zaman kapatıldığı düşünülse de varoluşun, algılamanın bir parçası, seyircinin bir uzantısı olur. Televizyon asla tam olarak domine etmeyerek, arka plana indirgenerek sürekli genel bir hal oluşturur.

Sinema vitrin dolaşmak gibiyse televizyon internette alışveriş yapmak gibidir. Evinde - bir nevi kale, sığınak olarak tanımlanan rahat ama sınırlı alanda - kanalları istediği gibi dolaşan kişinin özgürlüğü daha çok dayatılan imgeleri tüketmekle sınırlıdır. Televizyonun sağladığı sanal gezinti, sinemaya gitmeye göre daha çeşitli ve zahmetsizdir ama seyirciyi ekran başında, kendi ortamında daha da hareketsiz kılar.

Seyircinin her an televizyonda gözükebileceği duygusu sinemadakine göre daha yoğun bir histir. Özne ile nesnenin birbirine yakınlaşması, televizyonun öznenin uzantısı gibi algılanmasını doğurabilir. Televizyonda her şey seyirciyle aynı mesafededir; çok uzaktaki bir olay da, kendi hayatını doğrudan ilgilendiren bir olay da. Her mekânda olması ve programlanmış zamanı ile anında ulaşabilen televizyon asla takip edilememesine, durdurulamamasına, akıp gitmesine rağmen seyircinin elinin altındadır, kolaylıkla erişebilir. Günlük hayatın parçası olan, özel bir ritüel gerektirmeyen televizyon insanların hayatına eşlik

ederek özel zaman ve mekânın sürekli bir parçası olur. Seyir zevki tanıdıklıkla ilgili olur. Bu tanıdıklık özellikle tekrarlarla kurulur.

Bu süreklilik, Tül Akbal Süalp'ın 4. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı'ndaki sunuşunda bahsettiği gibi, bütünlüğün yerini alır. Televizyon, seyirciye koca bütün içinde kaybolma tehlikesi olmadan parçalara hakim olmanın yanılsamasını yaşatır. Kopuk parçalar üzerindeki iktidar, bütüne hakim olunmadığını gizler.

Televizyon hemen hemen herkes için ulaşılabilir, sınıfsal farklılıklar yüzünden dışlanma olmaz. Televizyon kültürü - reklamlar dahil- birey imajını seyirciye değer veren, onu biricikleştiren bir şey olarak sunmasına rağmen törpüleyerek çoğu bir yapar, ortak paydada birleştirir. Neredeyse herkes televizyon seyircisidir, televizyon seyretmeyen insanlar çok azdır, dahası yok sayılırlar, kültürün parçası olmazlar. Televizyonun her şeyi kapsamaya çalışması bir çok ayrımı silip (yüksek-alt kültür, kurgusal-gerçek gibi) aynı şeyin farklı yüzleri yapar ve öteki olanı içerip evcilleştirir.

Televizyon sinemanın kaotik arşivi işlevini görür. Görsel kültürün artmasıyla seyirci eskiye nazaran daha karmaşık anlatılara rahatlıkla hakim olur. Televizyonun yaygınlaşmasından sonra filmlerde *self-reflexive* espriler- klişelere veya başka filmlere göndermeler- artmıştır. Televizyonda bağlamlarından koparılarak tekrar tekrar gösterilen zaman aşımına uğramış filmler-özellikle eski Türk filmleri- gizemlerinden arındırılmış olurlar, biriciklikleri kalmaz. Seyirci bu filmlerin ne kadar 'kötü' olduğunu görür, dalga geçebilir. Televizyondaki filmden zevk almak bir seyircinin kendi isteğiyle katıldığı veya bitirdiği bir oyuna dönüşür. Sürekli gösterilerek arka plan fonuna dönüşen bu filmlerin içlerinden bazıları sıyrılarak kült filmlere dönüşür. *Dünyayı Kurtaran Adam* (Çetin İnanç, 1982) gibi filmlerin kült haline dönüşmesi televizyonda gösterilmeleriyle bağlantılıdır.

Kısaca televizyonun sadece "sayın seyirciler" diye seslenen, "işte 60 milyon" diye seyirciye verilen önemi vurgulayan söylemi değil anlatımı da seyircinin iktidarını fark ettirmiş, ön plana çıkarmıştır.

Bu iktidarın doğasına yakından bakarsak zıtlıklardan oluştuğunu fark ederiz. Aktiflik ve aylaklık, çeşitlilik ve aynılık, bilgilenme ve uyuşma, uzaktan bakmak ve içinde kaybolmak, kontrol etmek ve kölesi olmak gibi. Bu iktidar öne sürülmüş, fark ettirilmiş, ama sanal bir iktidardır. İdeolojik değil tüketime dönüktür, başka iktidarsızlıkları unut-

turmak için verilmiş bir iktidardır. Bu da 1980'lerde başlayan Türkiye'nin kültürel iklimindeki değişikliklerle yakından ilintilidir.

1980'ler çok kanallı televizyonun yaygınlaştığı yıllardır. Nurdan Gürbilek'in *Vitrinde Yaşamak* (1993) kitabında anlattığı gibi bu dönemden itibaren kültürel atmosferin iki farklı yüzü görünür: Biri merkezî, darbeci, yasakçı baskı kültürü; diğeri kışkırtan, özgürlük vaatleri sunan sivil bir iktidarın kültürü. Bu iki zıt yaklaşım birbirine muhtaç, birinin bastırdığını öteki meydana çıkarır, ötekinin abarttığını diğeri yasaklar. Bütün yasaklara rağmen insanların kendilerini özellikle tüketimle ilgili olarak daha önce olmadığı kadar özgür hissettikleri, daha önce dile getirilmemiş cinsellik, birey olmak, özel hayat gibi konuların konuşulduğu, imgenin özerkleştiği, her şeyin adlandırılarak içerildiği, "mış gibi" yapmanın norm kabul edildiği bir 'cilalı imaj devri' (Can Kozanoğlu'nun kitabının adı gibi) yaşanır 1980'lerde.

Televizyon apolitik boşluğu sunulmuş seçenekler arasından seçme özgürlüğüne dayalı iktidarla doldurur. Apolitiklik, tercihlerin ekonomik olarak ifade edilmesine yol açınca hasılatlar öne çıkar ve sinemanın seyirciyle olan ilişkisinin en önemli göstergesi haline gelir.

Seyircinin televizyon seyircisi haline geldiğini fark eden sinemanın uyguladığı en basit iki strateji şudur: 1. Televizyonun yer veremediği konulara, yaklaşımlara sahip olmak; kalite ve görsel şaşaayı artırmak. 2. Televizyon yapımları gibi filmler yapmak.[1] Örneğin *Fasulye* (Bora Tekay, 1999), *Kahpe Bizans* (Gani Müjde, 2000) gibi filmler sinemada gösterildikten iki üç ay sonra televizyonda gösterildi.

Bir alt-kategori de medyatiklik olmuştur. Star sistemi devam ediyor. Televizyon oyuncuları beraberlerinde, medyatik oluşlarının yanısıra televizyonun tanıdıklık duygusunu da getiriyorlar.

1980'lerden itibaren arabesk filmler; *reflexive* filmler (1960'lar, 1970'lerde olduğu gibi Anadolu'daki gösterimcilerin, dağıtımcıların belirlediği seyirci isteğine göre film üreten sinemanın, yaşanan seyirci sayısındaki düşüş sonrasında[2] kendini sorgulaması ve seyirciye varlığı-

[1] Amerika'da televizyonun her eve girdiği 1950'lerde 'cinerama', (üç boyutlu filmler) gibi seyircinin iktidarını hiçe sayıp onu cüceleştiren formatlar ortaya çıkmıştır. Bu stratejinin başarısızlığı kısa süreliliğinden anlaşılabilir. Hollywood rekabet yerine birleşimi daha makul bulmuş gibi görünüyor. Endüstrilerin birleşimi anlatımların, formların da melezleşmesine yol açar. Günümüzde *self- reflexive* filmler daha yaygın. *Selfconsciousness* modern sinemada olduğu gibi seyirciyi koparmak için değil, seyircinin daha çok zevk alması (hem anlam zenginliği hem oyun oluşturması) için kullanılır. Bu da seyircinin iktidarını kabul ettiğini belirterek ondan yararlanan bir anlatı olduğunu gösterir. Ortada bir oyun olması için ne de olsa tarafların eşit olması gerekir.

[2] Belki de seyirci televizyonu daha iyi bir meddah olarak gördü.

nı hatırlatma çabasıdır), seks filmleri; 'Hollywoodvari' filmler; sanat/auteur filmleri (seyircinin iktidarını hiçe sayarak, kendilerini empoze edenler); medyatik filmler; kaybedilen değerlerin sömürüsünü yapan filmler; popülerlik furyasındaki filmler (*Amerikalı*, Şerif Gören 1993); *Arabesk* (Ertem Eğilmez, 1988) gibi *self-reflexive* filmler; kadın filmleri gibi birçok değişik kategori belirir. Bu çalışma bu kategorilerden yalnızca ikisine - kadın filmleri ve selfreflexive / medyatik filmler - eğilerek 1980'lerden günümüze devam eden kültürel değişimin farklı safhalarından iki filme ve uyguladıkları stratejilere bakarak ait oldukları dönemi nasıl yansıttıklarını ele alacaktır.

Aah Belinda

Atıf Yılmaz'ın 1986 yılında çektiği *Aah Belinda* filminde "Serap"[3] (Müjde Ar) bir reklam çekimi sırasında kendisini canlandırdığı rolün içinde ete kemiğe bürünmüş bulur ve reklam karakteri "Naciye" rolünde sıkışır kalır. Film bu açıdan "medium"a işaret etmesiyle reflexive bir filmdir. Filmdeki öznel/nesnel gerçeklik karmaşası 1980'lerden itibaren ortaya çıkan gerçek ve imge arasındaki kavramlar ve sınırlar karmaşasının izlerini taşır.

Filmin televizyonun hayatın değişmez parçası olduğu, kültürün olumluluklarıyla olumsuzluklarıyla barındığı; iktidar ilişkilerinin muğlak ve karmaşık olduğu yerde, kentte geçmesi tesadüf değildir.

Serap ve Naciye'de bedenleşen iki farklı kadının sunumu, iki farklı kimlik ve kültürü karşı karşıya getirir / iç içe sokar. Serap, oyuncunun meslekî ve cinsel açıdan özgür olarak gösterilen hayatını sunar. Naciye ise orta sınıf kadınının baskı altında, kasvetli, cinselliğin banallığın parçası olduğu, özel hayatın hiç de ilginç olmadığı, sosyalliğin komşular ve piknikle sınırlı olduğu sıradan yaşamının parodisini gerçekleştirir. Bu iki kadın 1980'lere özgü bir bütünün parçasını oluşturur. Filmin sonunda Naciye olmayı kabul eden kadın sıkıştığı "daral"dan kurtulur ve 'gerçek' dünyaya Serap olarak döner. Bastırılanın dönüşü gibi Serap'ın, içindeki Naciye'yi hiçe saymasıyla (Serap filmin başında reklamları ve orta sınıf hayat tarzını küçümser) öteki hortlar; Naciye olup Serap'ı bastırınca aslına rücû eder. Serap reklam çekimi başlamadan önce kadınlar, onlara biçilen roller ve kadın kimliklerini sunan reklamları ciddiye almaz. Egemen söylemin dayattığı kimliği kabul edince, eski haline döner ve reklamlara karşı konumu değişir. Filme

[3] Baş karaktere Serap adının verilmesi, gerçek ve imge arasındaki geçişliliğin filmde başat olacağına ilişkin bir ön hazırlıktır.

ters yönden, reklamdaki kadınla özdeşleşen bir seyircinin, ev kadını Naciye'nin imge/gerçek çatışması, iki kimlik arasında kalması olarak bakarsak, kendi kimliğini oynadığında, beklentilere uyduğunda tekrar Serap'la özdeşleşebildiğini görürüz. "Evinin kadını olmak" ile "özgürleşmiş kadın" olduğunu hayal etmek / zannetmek pek de farklı şeyler değildir aslında. Naciye bu sayede hayatındaki aksamaları unutur.

Kimlik oluşumuyla ilgili televizyonun en önemli öğesi olan reklamı kimlik karmaşası için kullanan *Aah Belinda* konu olarak kendi seyircisini ele almasıyla da; kendi seyircisini anlama çabası olarak görülebilmesiyle de *reflexive*'dir. Seyircinin film süresince Müjde Ar'ın karakteriyle özdeşleşmesi, Serap'ın / Müjde Ar'ın reklam boyunca oynadığı karakterle özdeşleşme sürecini çağrıştırır.

Filmin geneline tekinsizliğin hakim olması da sinemanın televizyona tepkisini yeterince iyi anlatır. Filmde kadın karakterin ve içine düştüğü ailenin yaşadıkları vasıtasıyla tanıdık olanın yabancılaşması televizyon aracılığı ile olur. Müjde Ar karakterine bu azabı kimin çektirdiğini ve bu iki düzlemde sıkışıp kalmasının nedenlerini asla bilemeyiz. Aynen 1980'lerden itibaren gerçek iktidar sahiplerinin belirsizliği, mercii bulanıklığının tekinsizliğin kaynaklarından oluşunda yaşandığı gibi bir muğlaklık söz konusudur.

Filmin sonunda Serap'ın reklam setinden çıkışını ve tekinsiz müzik eşliğinde reklamını yaptığı kocaman şampuan şişesinin kadının üzerine yürüdüğünü görürüz. Serap'ın çığlık atması üzerine şişenin ardından sevgilisi çıkar ve gülerler. Bu sahne filmin değişik okumalara açık sahnelerinden biridir: Gülmek, dehşete düşmek, gerçeklikten şüphelenmek, bu bayağı espriden iğrenmek seyirciye bırakılmıştır. Televizyonun sıkça yaptığı gibi bitiş ertelenir ve iktidarın seyirciye tekrar verilmesiyle sağlanan rahatlama ile kültürel değişimi sorgulayan ve ona uyarlanma yollarını da deneyen film sona erer.

Vizontele

1970'lerde Hakkâri'ye televizyonun gelmesini merkeze alan 2001 yılı yapımı film konusuyla, ismiyle, televizyonda ünlü olmuş tiyatro oyuncularının eseri olmasıyla hayli *reflexive*'dir.

Filme temel alınan olay televizyonun ani gelişi değil bu aygıtın görüntü vermesini sağlamak için harcanan çabalardır, çünkü en belirgin iktidar temsilcisi olan belediye başkanının meşruluğu buna bağlıdır. Bu olay, televizyon kelimesinde tümlenen aygıt-görüntü ikiliğini vur-

gular. Televizyonun görüntüsü, içeriği seyirciyi homojenleştirirken, aygıtın kendisi - renkli, yabancı marka, büyük ekran, düz ekran, lcd ekran vs. - statü sembolü olup ayrıştırır, hep bir adım ileriye doğru hedef gösterir. Filmin sonunda, olan bitenlerin özetinde Cem Yılmaz'ın canlandırdığı karakterin düğün hediyesi olarak televizyon hediye ettiği görülür.

Belediye başkanının televizyona atfettiği fayda - dünyada olup bitenleri takip etmek - radyodan da sağlanabilir. Kötü haberi radyodan da duyabilirlerdi. Televizyon burada daha çok eğlenceyle bağdaştırılır, türküler ve Zeki Müren dinledikleri radyonun resimlisi olarak tanımlanır. Zaten televizyondaki açış görüntüleri de yerel danslardır. Televizyonun vurgulanan asıl önemi Türkiye ile bir şeyler paylaşmak, ülkenin, kültürün parçası olabilmektir. Televizyon sayesinde evi terk etmeden dolaşabilmek yani sanal bakış mümkün kılınır. Böylece sanal mobilite, gerçekte kımıldamayan bedenler üzerindeki gevşemeyen sınırları unutturur. Televizyon Hakkâri'deki insanları öteki, 'uzakta bir köyde' olmaktan çıkarıp ülkenin geri kalanıyla aynılaştırır.

Televizyon anteninin yüksek bir yere konması gerektiğinin öğrenilmesini, bir dizi anteni yüksek tepelere yerleştirme çabası ve başarısızlık takip eder. Her seferinde tepenin boyu daha da yükselir ve en sonunda oranın en yüksek dağına çıkılır. Daha önce kimsenin çıkmadığı dağa çıkmak doğaya meydan okumaktır. Fakat en sonunda televizyonun evin dışında duran kamyonette görüntü vermesi bu meydan okumanın boşa olduğunu gösterir. İnsanın doğaya meydan okuması, gücünü denemesi gereksizdir. Gökte ararken yerde bulma hadisesi Hakkâri'deki insanların iktidar ve mercii anlayışını örnekler. Soyut ve yüce bir devlet anlayışı yüksek bir yer deyince akıllarına ulaşılması güç tepeleri, dağları düşündürür. Artık iktidarın simgesi gökte değil yerde, her yerde, evlerde, günlük hayatta somut olarak televizyon ekranlarında belirir: Ahalinin televizyon seyretmek üzere evde toplandıkları gece başbakan Ecevit'i görmelerinde olduğu gibi.

Sıti Ana televizyonu ölen oğlunun yerine koyarak gömer, çünkü gücü ancak buna yeter. İntikam, acı dindirmek, suçlamak, hangi amaçla olursa olsun televizyon Sıti Ana'nın iktidarını uygulayabildiği bir nesne haline gelip oğlunun ölümünün asıl sebebini, kendisinin aslında ne kadar da güçsüz olduğunu fark ettirmez.

Televizyonun bir yabancı olarak belirmesine rağmen, filmde tekinsizlik duygusunun izine bile rastlanmaz. Özel hayatın var olmadığı,

herkesin iyi olmasa bile içten olduğu Hakkâri'de televizyonunun yalnızlaştırıcı, yabancılaştırıcı etkileri görünmez. Televizyon başında toplanmış ahali hareketsiz, çay tüketerek maç seyrederken (önceki coşkulu maç seyretmenin tersine) görülür.

Filmin kendi içinde, röntgencilik bağlamı dışında, kötü karakterler olarak çizilmiş sinemacı aile sinema tarihinde bir ilk olabilir. Sinema bir tekel, kontrol iken televizyon daha özgürce kullanılabilecek bir şey olarak (imamın da insanların ne isterlerse seyredebilecekleri bir aygıt olduğu için karşı çıkmasının işaret ettiği gibi) gösterilmiş. Burada sinema ile televizyon arasındaki kilit ayrım iyi ve kötü arasında değil çünkü kötü haber televizyondan öğrenilir. Daha çok hizmet, işlev temelinde televizyon o kişilere sinemaya göre daha çok iktidar veriyormuş gibi görünür. Sahip olabilecekleri bir maldır sonuç olarak.

Bir yandan aygıt olarak televizyon ile sinema arasındaki ayrımlar açıkken seyir biçimleri arasındaki farklar bulanıktır. Filmin başında sinema, televizyon gibi zifirî karanlıkta değil, evde (çatı olsa da), kendi sosyal ortamında, ailece, bağdaş kurarak, bir şeyler atıştırarak gevezelik yaparak seyredilir. Daha sonra televizyon sinema gibi şık bir şekilde toplanılıp, pür dikkat ve sessiz oturulup, ışıklar kapatılarak seyredilir.[4]

Bir sinema filminde sinemanın kendisini karalamak, onu küçük düşürmek televizyonun *reflexive* anlatımıyla ve varlığıyla seyirciden küçük olması yoluyla seyirciye iktidar verir. Filmin kendisinin sinema ve televizyona dair söylemi ile televizyondan tanıdık gelen anlatımı kullanması - özellikle diyaloglar ve oyuncularla- sinema ile televizyonu birbirine yaklaştırır. Film, sinema (yapım kalitesi, görsellik gibi) ve televizyonun avantajlarını uzlaşım kültürüyle (filmin gişe hasılatı reklamının en büyük parçası oldu, çünkü çoğunluğun sinemaya gitmesinin en önemli nedenlerinden biri herkesin gördüğü filmi görüp, kültürün parçası olmak, dışarıda kalmamak) birleştirip gişe rekorları kırdı. Filmin, televizyonun karakterler tarafından çok küçük bir perde, sinemanın ise devasa bir ekran olarak algılanmasında olduğu ve vizontele kelimesinin de önerdiği üzere, ne saf sinema ne de saf televizyon olan, ikisinin birleşimi, melezi olan bir form olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak seyircinin iktidarını sinemanın ve seyircinin farketmesi üzerine değişik tepkiler oluşmuş, stratejiler uygulanmıştır. *Aah Belinda* filminde bunun problematize edilmesi, *Vizontele* filminde sorunsuzca malzeme edilip, kullanılması sadece filmlerin kendisi hak-

[4] Seyircinin daha 'terbiyeli' seyir alışkanlıkları edinmeye başlamasından, televizyonun Hakkâri'ye medeniyet getirdiğini, modernleşmeye yol açtığını söyleyebiliriz.

kında değil üretildikleri bağlam-kültürel iklim, seyirci ve Türk sineması hakkında da ipuçları verir.

Kaynakça

Ellis, John (1998) "Cinema and Television: Laios and Oedipus", Elsaesser T, Hoffmann K (der) *Film Culture in Transition - Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age* içinde, Amsterdam: Amsterdam University Press, ss. 127-135.

Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping*: Cinema and the Postmodern, Berkeley: University of California Press

Gürbilek, Nurdan (1993) *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, İstanbul : Metis Yayınları.

Kozanoğlu, Can (1994) *Cilâlı imaj devri: 1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Hazel Tulgar
Yüksek Lisans Öğrencisi
Londra Goldsmits College
Kültürel Araştırmalar Bölümü

TÜRK SİNEMASINDA MÜZİĞİN KÜLTÜREL/SİYASAL/TİCARÎ/EKONOMİK BİR KOD OLARAK TEZAHÜRLERİ: *AH GÜZEL İSTANBUL* VE *KARAGÖZLÜM*

Rıfat Özçöllü

Giriş: Bir İfade ve Sembolik Duygu Modeli Olarak Müzik

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı"nın Temmuz 2002'de gerçekleşen dördüncüsünde hem sözel hem de müzikal performans olarak sunumunu yaptığım bu çalışmada 60 sonu Türkiye'sinin tezahürü/yansımasını iki film örneğinde ele alacağım. 'Popüler kültür' ürünü olarak nitelendirilebilecek Yeşilçam filmleri *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966) ve *Karagözlüm*'ü (Atıf Yılmaz, 1970) sinematik kodlarıyla inceleyerek ülkenin kültürel, siyasal, ideolojik ve ekonomik gerçekleri üzerine tespitler yapmaya çalışacağım.

İki filmin ortak yanı kültürel bir ürün ve kod olarak müziğin ön plana çıkmasıdır. *Ah Güzel İstanbul*'da ortaya çıkan "Gecekondu Ye Ye" gibi bir şarkıyken; *Karagözlüm*'ün sonunda film boyunca şekillenerek ortaya çıkan "Sevemedim Kara Gözlüm" gibi bir ürün/eserdir. *Müzik, insanın hayatı algılayışının, yorumlayışının, görüşünün, ona bakışının, onu anlamlandırışının ifadesi ve kendisinden dışarıda olan biten karşısında kendini nasıl konumladığı ve ona karşı nasıl bir pozisyon/duruş aldığı/edindiğidir.* Antropolog Clifford Geertz'in deyişiyle:

> *"Bilişsel (cognitive) ve ifadeci (expressive) semboller insan için hayatta yol bulmak, kendini, başkalarıyla ilişkilerini ve dünyayı anlamlandırmak, aşina kılmak için bir 'harita', bir 'model' oluşturur ve insanın duygusal (affective) yanını da kapsayan bu ifadeci semboller en çok popüler kültür alanında ortaya çıkar"* (Akt. Özbek 1991: 100).

Stuart Hall ise bu anlam haritalarının ideolojik bir düzeye ait olduğunu ve bunların *"ortak duyu"*da ortaya çıktığını iddia ediyor. Orhan Gencebay'ın, Nurdan Gürbilek'in de ifade ettiği gibi 70'lerde şarkılarıyla ("Sen de Bizdensin", "Sevenin Halinden Sevenler Anlar") kurduğu *"mağdurlar cemaati"* olgusu (Gürbilek 2002: 12) Hall'un bu tespitini Türkiye açısından haklı çıkarıyor. İki filmde de şarkıların hangi koşullar altında, nasıl bir oluşum sürecinden geçerek ortaya çıktıkları anla-

tılıyor. İki filmde de tanıklık edilen müziğin oluşum sürecini ve bu sürecin siyasal, ideolojik, kültürel, ekonomik, ticarî belirleyiciler tarafından şekillenişini, etkilenişini, dönüşümünü okuyabilmek, Türkiye'nin hâkim yapısına, durumuna, modernleşme sürecine ve ortamına ilişkin tespitler yapmayı da mümkün kılıyor; çünkü insanların bu süreçlerden etkilenişleri, duygulanımları, şarkılarda (maddî unsur halinde), tecessüm ediyor, tezahür ediyor hattâ kendini ifşâ ediyor. Başka bir ifadeyle, zaman zaman eklektik zaman zaman da diyalektik/sentezsel yapıya sahip olan bu şarkılar film kahramanlarının ve temsil ettikleri toplumsal sınıfların geçirdiği zihin-ruh halleri ve kimlik bunalımlarının/dönüşümlerinin *metaforu* olarak da okunabilir. Bu bağlamda ortaya çıktığı dönemin karakteristiğinin bir göstergesi olarak da okunabilecek olan müziğin sözlerine, özelliklerine, icra edildiği ortama, dinleyicisine ve hatta onunla birlikte edilen danslara bütünlüklü bir şekilde bakmak gerekiyor. İki filmde de karakterleri ve ortamı anlamlandırmamıza yarayacak bir çatışma unsuru ve bir gramatik kod olarak kullanılan müziğin ortaya çıkışına film anlatısının türsel (janrsal) özellikleri ve dramatik yapısı içinde tanıklık ettiğimiz için; bu bize aynı zamanda Yeşilçam filmlerinin bir popüler kültür ürünü olarak nasıl işlediğine dair de zihin açıcı ipuçları veriyor.

Kavramsal Çerçeve

Burada geçen "popüler kültür", "halk", "iktidar", "hegemonya" gibi kavramların ne anlamda ve hangi çerçevede kullanıldığına dair açıklamalar yapmak gerekiyor. İngiltere'de Birmingham Kültürel Araştırmalar okulunun kurucuları Raymond Williams ve Stuart Hall'ın getirdiği kavramsal çerçeveden, ayrıca Berman'ın modernleşme üzerine yaptığı tespitlerden yola çıkılarak yapılan formülasyonlar ve Geertz'ın yukarıda da alıntılandığı gibi kültürün işleyişi üzerine yaptığı tespitler benim konuyu ele alışımın kavramsal temelini oluşturuyor.

Modernleşme kuramına göre toplumda ilerleme kaçınılmaz bir şekilde süreklidir, her şey tepeden inme ve kontrollüdür; halk ise edilgen ve güdülendir. Gelenekselden moderne doğru-tabii burada moderni 'Batı'yla özdeşleştirmek gerekiyor- "yerini alma/yerine geçme" tarzında bir gidiş vardır. Geleneksel olan teknolojik, ekonomik ve kültürel her şeyin yerini modern alacaktır. Burada halkların, insanların ve geleneğin özgüllüğü ve özne olma durumu yadsınır veya gözardı edilir. Modernleşmeye karşı tepkiler iki kutupludur; ya olumlamak/uyum göstermek ya da çatışmacı bir mantıkla reddetmek, yadsımak tarzın-

da baş göstermiştir. Her iki durumda da '*modernlik*' kavramına insan tarafından şekillendirilemez ve değiştirilemez bir durum/fenomen hatta Berman'ın deyişiyle "kapalı bir bütün *abide*" olarak bakılır. Aslında bu Batı-merkezci bir tutumdur. Berman, insanın modernleşmeyle olan ilişkisinde verdiği yanıtın uyum ve çatışma yaklaşımlarına oranla daha müphem, diyalektik ve sentezsel olduğunu belirtir. Yani kısaca, uyumu "*Batıya göre*"; çatışmayı "Batıya karşı" ve Berman'ın yaklaşımını da "*Batıya rağmen*" diye formüle edebiliriz (Berman 1982: 24).

Türkiye'nin modernleşme ortamı içerisinde ortaya çıkan müzik ürünlerini ve filmleri anlamlandırabilmek için Stuart Hall'ın getirdiği kavramlara ve yaklaşımlara da ihtiyacımız var. En başta söylenmesi gereken kültür veya popüler kültür halka aittir. Fakat hemen şunu da eklemek lazım ki, popüler kültür ne hakim kültürün, iktidarın kültürüyle birebir özdeştir ne de tamamıyla ondan bağımsızdır. Sürekli bir direnme ve boyun eğme ikiliği arasında gidip gelen ve bu gerilim içerisinde yeşeren; eski ve yeni tarzlara ait olan veya kendi geleneksel kültür öğeleri ve dışarıdan aldığı unsurlar ve yapılarla çelişkili, melez, eklemlenmiş, karmaşık ve iç içe bir yapı arz eder. Bununla birlikte, hegemonyasını kurmuş, yerleştirmiş iktidarla sürekli mücadele içinde olan bir alan olarak bakmamız lazımdır popüler kültüre; yani sadece iktidarın elinde, kontrolünde olan tepeden inme bir yapı olarak değil. Hem direnmelerin ve boyun eğmelerin alanı hem de el koyma, kamulaştırma veya hegemonik yapıya eklemleme alanıdır. Hall'a göre popüler kültür saf anlamda ne sadece hegemonik unsurların dönüştürme, reform, baskı girişim ve çabalarına karşı popüler geleneğin direnmesidir, ne de geleneksel/popüler kültürün yerine/üzerine geçirilen yeni biçimleridir. Popüler kültür bu ikilik içinde (direnme, kontrol altına alınma) dönüşümlerin gerçekleştiği alandır. Kültür incelemelerine başlarken hep bu ikili gerilimden başlanması gerektiğini söyler, Hall (Hall 1980).

Burada onların kültüre getirdiği tanıma ve Gramsci'den aldıkları ve yararlandıkları "hegemonya" kavramına da bakmak lazım:

> "*Kültür yalnızca sanat ve öğreniminde değil ama aynı zamanda kurumlarda ve sıradan günlük davranışta belli anlam ve değerler ifade eden belirli bir yaşam tarzına işaret eder.*"

Bu tanımdan giderek kültür analizi belirli bir yaşam tarzı, yani belirli bir kültürdeki "*açık*" ve "*örtük*" anlamların ortaya çıkarılması oluyor. Burada insanın aklına gelen ilk soru, niye bazı anlamların açık di-

ğerlerinin örtülü olduklarıdır. Hall, Williams'ın bu kültür tanımını Gramsci'den aldığı *hegemonya* kavramı sayesinde yapabildiğini iddia eder. Ve Hall, kültürdeki bazı anlamların/kodların neden örtüldüğünü de bu kavramdan yola çıkarak açıklar. Hâkimiyetin nasıl sürdürüldüğüne dair bir kavram olan *hegemonya, yönetici sınıflar fraksiyonları ittifakının (tarihsel blok) bağımlı sınıflar üzerinde yalnızca kendi çıkarlarına uyulması için zor kullanarak değil (meselâ sadece askeri müdahalelerle değil) ama bütünlüklü bir otorite kurması sonucu ortaya çıkar.* Hegemonik güçler halkın rızasını kazanmak ve devamlı kılmak için sürekli örgütlü, planlı, kontrollü politikalar yürütme şansına sahiptir. Örneğin iletişim araçlarına, ekonomik güçlere, eğitim kurumlarına, dinsel kurumlara sahip olmak veya üzerlerinde kontrol sağlamak gibi... Bununla birlikte hegemonyasını meşrulaştırabilmesi için bir ideolojiye dayanması gerekir.

İnsanın yaşamında, davranışlarını ve ortaya koyduğu pratikleri anlamlandırabilmesi için onun arka planını, beslendiği dinamikleri, kodları araştırması gerekiyor. Fakat bu her zaman geleneğin, beslenilen kaynağın birebir yansıması olmuyor; başka bir ifadeyle hegemonyanın izin verdiği kadar oluyor. Yukarıda da iddia edildiği gibi modernleşmeden de birebir etkilenilmiyor. "*Güdüp Yönetme*" kuramına göre kültür, diğer başka şeyler gibi, tamamen hegemonyanın kontrolündedir. Bu kurama itirazlar da vardır. Fakat Hall'a göre bu güç/iktidar hâkimiyetini bütünüyle reddeden itirazların göz ardı ettiği yakıcı gerçek şudur: *Kültürel iktidar ve hâkimiyet ilişkilerinin güç alanı ve etkisi dışında kalan hiçbir popüler kültür yoktur.* Bu nedenle ortaya çıkan müzik ürünleri ve filmler için de popüler kültür ifadesinin/tanımının uygun olduğunu düşünüyorum. Örneğin kitle kültürü ifadesi güdüp yönetme kuramına daha çok yakışan bir ifadedir (Hall ve Williams'tan aktaran, Özbek 1991: 53-87). Bu yüzden popüler kültür kavramı, Meral Özbek'in "*Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*" kitabında da ifade ettiği gibi, insanın değer üretebilme, tepki gösterme, olayları etkileyebilme ve değiştirebilme yeteneğini ve toplumsal, ekonomik ve ideolojik yaptırıcı koşulların sınırlamalarını ve belirleyiciliğini göz ardı etmeyen bir kavram olarak daha uygundur.

Bu açıdan ne sanat ne de kitle kültür popüler kültürün işlevini üstlenebilir. Modernleşmeye tam uyum sağlamasa da popüler kültür onunla çatışmaz. Fakat ne ad verileceğinden önemlisi, kültürel bir kod olarak ele aldığımız müziğin ve filmlerin yine bu toplumun kendi

kültürel/siyasal/ideolojik/ekonomik/inanışlar sistemi/geleneksel dinamikleri açısından değerlendirilmesi ve anlamlandırılmasıdır. Bundan sonraki bölümlerde hem filmsel bir kod olarak müzikleri (Gecekondu Ye Ye, Sevemedim Karagözlüm) hem de filmleri bu teorik arka planda analiz etmeye çalışacağım.

Şehnaz Longa'dan Gecekondu Ye Ye'ye

Ah Güzel İstanbul filminde Haşmet İbriktaroğlu (Sadri Alışık) baş karakterdir, soyadından da anlaşılacağı üzere babası, zamanın Osmanlı sarayının ibrikçibaşıdır; fakat hem babasının ve kendisinin savurganlıkları hem de içki, sefa merakı yüzünden malı mülkü kaybeder. Babadan kalma antika eşyalarıyla birlikte Beylerbeyi'nde elden çıkardıkları yalının yanındaki gecekonduda oturur. Sahilde fotoğrafçılık yapmaktadır. Müzikle ilgisi çok yoğundur. Sessel ve sözsel unsurlarıyla birlikte hayata nasıl baktığını, hayatla nasıl ilişki kurduğunu ve onu nasıl anlamlandırdığını ifade edecek kadar ağırlıklı bir öneme sahip bir araç/vasıtadır onun için *musikî*. Klâsik Türk Müziği icracısıdır. Balıkçı, bakkal ve figüran arkadaşlarıyla birlikte her gece meyhanede sabahlar. Gittikleri meyhanede Klâsik Türk Müziği nağmeleri çalınır. Figüran sinemacı arkadaşıyla Osmanlı Türkçesiyle aruzdan şiirler, gazeller aşk eder. Edebiyat bilgisi de azımsanmayacak derecededir. Aynı zamanda evde anneannesinden kalan piyanosuyla Itrî'den, Dede Efendi'den eserler icra eder. Film boyunca "hiçbir şey değişmese, biz değişmek için bir şey yapmasak, bizi yabancı diyarlardan getirdiğin süslü yalanlarla mı besleyeceksin İstanbul?" gibi nutuklar atar. Gelenekten beslenen birisidir ve hatta piyanosu da ona anneannesinden mirastır ve filmin bir yerinde ondan bahsederken, "onu anlayabilmek için eski zaman zarâfetini bilmek gerekir" diye konuşur.

Kısaca, filmde olaylar şöyle gelişir: İzmir'den gecekondu mahallesinde yaşayan bir fabrika işçisinin kızı, Ayşe (Ayla Algan), artist olmak hayaliyle Artist Mecmuasının düzenlediği yarışmaya katılmak için İstanbul'a gelir. Yarışma için fotoğraf çektirmeye geldiğinde, Haşmet'e komik ve sakil artist pozları verir ve böylece ikili tanışmış olur; Haşmet onu uyarıp öğütler verse de Ayşe, onu artist yapma vaatleriyle kandıran genelev patronunun ayağına gider, orada ağa düşürülür ve onu kurtarmak için peşinden gelen Haşmet'le polis tarafından basılır; bu maceranın sonunda işçi kızı, Haşmet'in evine yerleşir. Ayşe'nin hayalleri hâlâ ünlü, zengin ve artist olmaktır. Bir gün, Haşmet'ten izinsiz pavyona gider hemen işe alınır, sahneye çıktığı ilk gece "Ben bir kü-

çük cezveyim elden ele gezmeyim" türküsünü söyler, fakat insanlar bundan hoşlanmazlar, o da bunun üzerine üzerindeki ceketi atıp "Tamara" çiftetellisiyle göbek atmaya başlar fakat bu sefer pavyondaki erkekler üzerine çullanıp sarkmaya başlar; o da oradan kaçıp kurtulup yine Haşmet'in evine döner. Haşmet'le evlenmeye karar verirler, Haşmet iş aramaya çıkar; fakat Haşmet eli boş yine meyhaneye arkadaşlarının arasına döner. O gece meyhaneye Batı müziğini yaymaya çalışan zengin, sermaye sahibi, modernleşmeci, Batılılaşmacı Türk müziğini ve halkı hor gören, biri Haşmet'in de eski arkadaşı olan erkekli kadınlı bir "*etüd grubu*" gelir. Kanto tarzında bir plak dinletilir ve buna karşılık halk isyan eder, itiraz eder ve kavga çıkar, grup oradan ayrılır. Haşmet eve gelince Ayşe'ye Batılı melodilerin üstüne toplumsal içerikli gecekondu edebiyatı sözler yazarak bir beste yapar ve Ayşe'ye o şarkıyı söyletmek için meyhaneye gelen arkadaşının Şişli'deki gece kulübüne götürür. Şarkı ve Ayşe çok beğenilir. Ayşe ünlü ve zengin olur, lüks bir hayat yaşamaya başlar, fakat Haşmet bu durumdan hoşlanmaz ve Ayşe'den ayrılır. Ayşe Haşmet'ten yeni besteler ister fakat Haşmet reddeder ve bunun üzerine Ayşe intihar eder. Hastaneye kaldırılan Ayşe, gazetecilere prodüktörünün ona uydurup, yakıştırdığı bütün sahtelikleri, yalanları anlatır; sonunda Haşmet hastaneye gelir, onu alır, tekrar barışıp kavuşurlar ve film böyle sonlanır.

Haşmet'in hayatında önce de vurguladığım gibi, müzik, sessel ve sözsel yanlarıyla birlikte ele alındığında hayata bakışını, hayatı algılayışını, anlamlandırışını, davranışlarını, esprilerini, ortaya koyduğu eserleri etkileyecek, belirleyecek ölçüde güçlü bir yerdedir. Klâsik Türk Müziğini yine Batı kaynaklı bir enstrüman olan piyanoyla icra eder. (Yine bir eklemlenme durumu!) Şarkılarının sözleri Divan Edebiyatı tarzındadır. Örneğin, Ayşe'yle evlenme kararını aldıklarından sonra mahallelinin bile ilgisini çekecek ölçüde giyinmiş, süslenmiş iş aramaya giderken gayet coşkulu, hareketli, ritimli, bir klâsik müzik şarkısını kulaklarında, içinde duymaktadır âdeta. Müziği özümsemiş veya müzik hayatlarına nüfuz etmiş insanlar, müzikle sevinir, müzikle ağlar, hattâ yolda yürürken adımlarının temposunu içlerinde o an çalmakta olan müziğin ritimlerine uydururlar. Yönetmen Atıf Yılmaz da Haşmet'in içinde âdeta inlemekte olanı fonda seyirciye de dinletir. Yukarıda Geertz'den yaptığım alıntıda insanın duygusal yanını da kapsayan ifadeci sembollerin en çok popüler kültür alanında ortaya çıktığını söylemiştim; Geertz şöyle devam ediyor: "İfadeci semboller, fiziksel duyumların toplumsal olarak anlamlı tutumlar ve ruh hâllerine (mood) dönüştürülmesine yarayan mo-

deller olarak işlev görürler" (Aktaran, Özbek 1991: 100). Yönetmen Yılmaz, burada Haşmet'in duygusal yanını ifade eden popüler sembolleri (müzik nağmelerini) izleyiciyle paylaşır; işte tam burada kişisel olan toplumsal olana dönüşmüş olur.

Aslında, bu film modernleşme tecrübesi geçiren Türk halkının/toplumunun hâlini, modernleşmeye itirazını, uyumunu, onla çatışmasını, ona nasıl bir cevap verdiğini kısaca modernleşme tecrübesini kişiler üzerinden anlatır. O yüzden tam o sahnede ortak bir duygulanma yaşanır. Aynı şarkı Ayşe'den ayrıldıkları sahnede daha ağır bir tempoda çalınır. Meyhaneye etüd grubunun geldiği an, Haşmet'in modernleşme projesiyle, iktidarla, hegemonyayla, ilk defa bu ölçüde yakın bir şekilde karşılaştığı, yüz yüze geldiği andır. Halk bu duruma çatışmacı, reddedici, yadsıyıcı ve tam bir panik psikolojisiyle yaklaşır. Fakat Haşmet sevgilisini ekonomik olarak daha iyi şartlarda yaşatabilmek, onun gönlünü kazanabilmek için karşılaştığı bu hegemonik müdahaleye, hamleye/taarruza kendi geleneksel, muhafazakâr yapısını eklemleyerek cevap/karşılık üretir ve ortaya çelişkili unsurların bir arada bulunduğu eklektik bir ürün çıkar. Ayşe'ye şarkı bestelemek için anneannesinden kalma piyanosunun başına oturduğunda, işe "Şehnaz Longa"dan başlar ardından Batılı formda bir melodiye geçer ve sonunda ortaya çıkan sessel olarak daha melez, eklemlenmiş bir ürün, "Gecekondu Ye Ye"dir. Ortaya çıkan ne Şehnaz Longa'dır ne de ardından çaldığı Batılı melodidir. Sözsel olarak baktığımızda zaten şarkıya gecekondu kültürünün ağzını sokmuştur veya katmıştır. Sessel olarak Ayşe'nin çıktığı gece kulübündeki icraya baktığımızda, ritim olarak bateriyle kanto ritimlerini andıran bir tempo vardır, söyleyiş olarak ise Ayşe'nin türkü beslenimli sesi Türk kulağına aşinadır; melodiler yukarıda da anlattığım gibi Şehnaz Longa'dan doğmuş Batılı melodilerle yoğrulmuş ikili bir karaktere sahiptir. Sonuçta, hegemonik müdahaleye, etkiye maruz kalındıktan sonra direnme ve boyun eğme aşamalarının/süreçlerinin ardından meydana gelmiş bir üründür. Başka bir deyişle, hegemonik yapıya, ekonomik yapı eklemlenmiştir. Filmde Şehnaz Longa en son, Ayşe intihar ederken çalınır. Yani artık ne Şehnaz Longa ne Ayşe ne Haşmet ve dolayısıyla ne de toplum eski hâline sahiptir.

Film boyunca fonda sürekli klâsik nağmelerin çalıyor olmasına rağmen filmin sonunda karakterlerin hayatına ve popüler alana (müzik/eğlence piyasasına) "Gecekondu Ye Ye" gibi bir parçanın hâkim ol-

ması, geleneğin insanların bilincinde veya bilinçdışında hep yaşamını sür(dür)düğünü fakat dışarıya ancak hegemonik kültüre eklemlenebildiği, onun dönüştürmelerine razı olduğu sürece çıkabildiğini anlatıyor bize. Yine bu filmden hareketle işaret edilmesi gereken bir başka husus, insanların gelenekle veya yeniyle kurduğu veya kuramadığı ilişkinin, sadece kişisel bir deneyim gibi görünmesine rağmen aslında ülkenin ve toplumun kültürel, ekonomik, ticarî gelişimlerini, dönemlerini tayin eden bir etmen olduğudur.

"*Sevemedim Karagözlüm Seni Doyunca*"

Ah Güzel İstanbul filminden yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı 1970'lerin başında çekilmiş ve Türk halkının modernleşme tecrübesine ayna tutan *Karagözlüm* filmine geçtiğimizde; kahramanımız Azize (Türkan Şoray), türküler söyleyen, horon tepen, babasıyla sahilde balık satan, halkın sevgilisi, "balıkçı güzeli" olur. Sahildeki balıkçılar Karadeniz köylerinden İstanbul'a gelmiş ve kent hayatına eklemlenmiş halktır. Kendi hâllerinde yaşarlar veya öyle yaşamak niyetindedirler; değişmek, kentliye doğru dönüşmek gibi bir niyetleri yoktur, geleneksel değerlerini muhafaza etmektedirler. Modernleşmeyle aralarında hep bir mesafe vardır. Ta ki, boğaz lokantasında karısıyla yemek yerken sahilde şarkı söyleyen Azize'yi çok beğenen "gazinocular kralı" Osman'ın, inatçı Azize'yi gazinosunda sahneye çıkmaya ikna etmeye çabaladığı sırada, Azize'yi oğlu Yengeç Rıza'ya ezelden beri almak isteyen kadının laf giydirmelerine, sataşmalarına Azize'nin karşılık verme, çekişme dürtülerinin depreştiği âna kadar. *Ah Güzel İstanbul* filmindeki Haşmet'i hatırladığımızda yine kişisel bir deneyim gibi görünüyor, fakat ilerde kültürel, ekonomik, ticarî ve ekonomik hayatın seyrinde etkileyici ve belirleyici olacak bir an.

Filmin diğer kahramanı Kenan (Kadir İnanır) ise konservatuarda Batı müziği icra eden, o alanda eğitim alan biridir. Viyolonsel (çello), keman ve piyano gibi Batılı sazlarla (gerçi, özellikle yaylı gruba ait olan keman gibi sazların orijinin Doğu- Mezopotamya- olduğu söylenir ve bilinir fakat Kenan Klâsik Batı Müziği disiplini içinde icra eder bu enstrümanları, zaten filmin ilerleyen zamanlarında "Şopen" lakabını alacaktır) müzik icra eder. "*Hippi*" veya "*rock*" tarzı müziklere; hattâ klâsik müzik dersleri verdiği kızın ve babasının ısrarlı evlenme tekliflerine ve fabrikalarının başına geçirme davetlerine direnmektedir, karşı gelmektedir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünyada, ekonomik, askerî ve siyasî bakımlardan uluslararası hegemonik güç Amerika Birleşik Devletleri'dir. 1950'lerden sonra da Türkiye Demokrat Parti politikaları ile birlikte bu hegemonik güce eklemlenir ve ülkede her bakımdan Amerikan tarzı bir sisteme gidiş vardır. Ülkede artık 70'li yıllara gelinmiş ve kapitalizm, serbest piyasa, sermayeye dayalı endüstri/ticaret gibi dinamiklerin belirlediği hegemonik yapı/anlayış iktidar hâline gelmiştir. Filmde Kenan'ı kızına damat olarak görmek isteyen fabrikatör baba da Kenan'ın bu direnen 'safça' tavrını eleştirir ve bir seferinde onu kendi fabrikasının başına geçmesi için ikna etmeye çalışırken şu ifadeleri kullanır: "Benim fabrikalarım 'hükümet' gibi şiştikçe şişiyor, sen hâlâ bu *gıygıyla* uğraşıp duruyorsun".

İşte Kenan'ın direndiği tam da **bu** ortamdır; kendisinin müzik bilgisi ve yeteneği itibar görmez ve iş bulamayıp Azize ve arkadaşlarının geleceği gazinoda garsonluk yapmaya başlar. Kenan bu direnişini bir çelişki durumu olarak nitelendirilebilecek şekilde Batı müziği içinden yapar hattâ bir seferinde yakın arkadaşı (Müjdat Gezen) onu "seninki Müslüman mahallesinde salyangoz satmak" diye eleştirir.

Şunu da belirtmek gerekir ki, 70'lerde köyden göç etmiş fabrikatör patronun "gıygıy" diye hor gördüğü Klâsik Batı müziği ve o kültür bir önceki hegemonik iktidar 'tek parti dönemi' kültür politikasının meşru müzik türü ve kültürüydü ve halk için "uygun görülen"di. Halk müziği ise düşük bir zevk olarak görülüyordu. Öte yandan müzik bilgisi geniş olan Kenan, Azize ve çevresinin müziğine *Ah Güzel İstanbul* filminde gazinoya Batı müziğini yaymaya gelen etüd grubunun halka ve onların geleneksel müziğine karşı takındığı tavır gibi hor gören ve yadsıyıcı bir yaklaşımla bakmaz (zaten böyle bir durum mümkün olamaz çünkü filmde Kenan'ın yaşadığı ev ve annesi tipik muhafazakâr figürler olarak çizilir). Onunki müziğin icrasına dair bir yorumdur veya başka bir deyişle "Kötü müzik yoktur, kötü icra vardır"; zaten öyle olmasaydı sonunda sadece Klâsik Türk Sanat Müziği veya Geleneksel Halk Müziği formları içinde değerlendirilemeyecek; fakat onlardan da beslendiği veya sessel-sözsel olarak köklerini onlardan aldığı aşikâr olan "Sevemedim Karagözlüm" gibi bir eser ortaya koyamazdı.

Gazinocular Kralı Osman'ın davetiyle Azize ve arkadaşlarının gazinoya girişlerindeki rahat, teklifsiz, geniş, serbest ve biraz da sertçe hâlleri gerilim ve tedirginlik yaratacak düzeydedir. Çünkü o an gazinoda, müdavim elitlerle Azize ve arkadaşlarının temsil ettiği halktan

oluşan iki kutuplu tablo çatışmaya meydan verecek bir görünüm arz eder. Fakat sonuç ön görüldüğü gibi olmaz, hatta elitlerle Azize'nin arkadaşları bir işbirliği bile yaparlar ve Azize iki tarafın da rıza ve arzusuyla sahneye çıkmaya başlar. Belki, Azize istediği gecelik ücretini alarak çalışmaya başlar, başka bir ifadeyle, "iktidardan bir taviz ve boyun eğme kopardı" diye telâkki edilebilir bu durum; fakat Azize kendi geleneksel türküsünü söyleyerek gönüllerini kazandığı gazino müşterilerine o türküsünü bir daha söyleyemeyecektir ve yine sempatilerini kazanmasında önemli bir paya sahip olan kıyafeti, davranışları, konuşması ve hâlleri ileride âdeta "*aşılacak geri bir toplumsal çocukluk hâli/evresi*" olarak yaftalanacaktır; çünkü sonra Azize'ye daha 'modern' bir kimlik giydirilecektir.

Azize'yle gazino patronu Osman'ın karısının kavgasında Azize halkın temsili, Osman'ın karısı ise iktidarın temsili olarak düşünülebilir. İkisinin de güçlü direnmeleri ve yer yer boyun eğmeleri sonucu ortaya çıkan eser hegemonik güce eklemlenmiş, dönüş(türül)müş melez bir popüler kültür ürünüdür. İki tarafın da dinleyebileceği tarzda ve biçimdedir. Ne Azize'nin türküsü/kültürü elitlerin kültürünün yerini alır ne de elitlerin kültürü olan Klâsik Batı/Türk sanat müziği halkın kültürünün yerine geçer.

Kenan sevdiği Azize'ye direnir fakat bu sefer içindeki aşka dayanamaz ve o da boyun eğer. Ortaya koyduğu ürüne hem sessel hem sözel olarak baktığımızda direnmenin ve boyun eğmenin geriliminden çıkmışlık fark edilir. Ekonomik güce ve elit kültürel yapıya boyun eğmiş ve hegemonik yapıya eklemlenmiş, dönüşmüş, melez bir hâl almış sevgilisi Azize'yi *ifade etme* arayışında bestelemiştir bu şarkıyı Kenan. Çünkü Kenan'ın deyimiyle: "Dön bir bak, Azize! Şu aynadaki, o sahildeki saf, 'balıkçı güzeli' Azize mi?"... Azize o pespaye, yırtık, 'balık kokulu' giysilerini atmış, kürklü, tuvaletli 'kostüm'lerinin içindedir artık; annesiyle daha modern bir eve taşınır, güzel konuşma, dans dersleri alır...

Böyle bir Azize'yi ifade edebilmek Türk popüler hayatındaki müzik gelişimini incelediğimizde ancak yine melez/karma özellikler taşıyan "Sevemedim Karagözlüm" parçasıyla mümkün olabilirdi. Kenan sevgilisine duyduğu aşkın acısıyla ve hüznüyle besteler bu eseri. Çünkü o kendisinin de ifade ettiği gibi "eski Azize'ye aşıktır; fakat Azize değişince/dönüşünce o da bir nevi dönüşüm geçirmek zorunda kalır. Eğitimini aldığı Klâsik Batı müziğinden taviz verir, eleştirdiği ekonomik

sistem içine dahil olup Azize'ye beste yapar; fakat ortaya orijinal, diyalektik bir sentez çıkarır. Geleneksel Türk müziklerinden beslenen ve Batı geleneklerinden de etkilenen bir ürün ortaya koyar. Öyle ki, uluslararası hegemonik güç Amerika Birleşik Devletleri'nin önemli bir unsuru olan Hollywood, Azize'yi kendine eklemlemek ister, Azize'ye "*Mihrace'nin Gözdesi*" filminde oynama teklifi götürülür; fakat bir şartları vardır o da Azize'nin, gazinoda söylediği şarkısının bestecisini de yanında getirmesidir. Tam bu aşamada Kenan kimliğini bir maskeyle gizler ve bir süre açığa vurmaktan çekinir; şarkının bestecisinin (yani kendisinin) arandığı günlerin birinin rüyasında Azize'yi, Harem mizanseni içinde kendisinin de bizzat zurnada ona Arap ezgileriyle eşliğinde, göbek dansı yaparken görür.

Onun gibi bir müzik adamı için kendisinin düştüğü bu durum utanç vericidir çünkü kendisi keman, piyano, viyolonsel gibi enstrümanlarla Batı müziği eğitimi almış aynı zamanda kendi müzik geleneğinden de beslenen ama Batı gelenek ve formlarından etkilenen, rüyasının mizansenini oluşturan *Mihrace'nin Gözdesi* filminin 'oryantalist' bakışının gördüğü gibi sadece bir Arap göbek dansı müziği olarak nitelendirilemeyecek orijinal bir ürün ortaya koymuştur. Aslında onu daha çok üzen ve o rüyayı görmesine sebep bilinçdışındaki sâik dışarıdan nasıl görüldüğü (oryantalist bakış tarafından) kaygısıdır. Zaten kendisi de bir kimlik bunalımı yaşamaktadır; sevgilisinin güle oynaya girdiği ve geçirdiği kimlik dönüşümü sürecini o büyük bir bunalımla atlatmaktadır. Kendi kimliğini maskeyle gizlemesinin sebebi de budur. Aynı zamanda bu tavrını yıllardır konservatuarda Batı geleneğinin içinde olan fakat ilk defa çok yakın ve asıl manada Batıyla temasa ve yüz yüze gelmeye davet edilen, "Müslüman mahallesinde salyangoz satan" kendisini durdurmak veya kendisiyle hesaplaşmak için geliştirdiği muhafazakâr bir refleks olarak da yorumlayabiliriz. Yeni kimliğini ancak sevgilisini (ve kendisini!) hegemonik gücün elinden kurtarmayı başardıktan sonra ifşâ eder; çünkü hem yaptığı ürünü hem de yeni kimliğini ve durumu kabullenmiş ve içine sindirmiştir artık.

Son olarak "Sevemedim Karagözlüm" şarkısının sessel ve sözsel olarak analizine ve Kenan ile Azize'nin geçirdikleri evreler/süreçler/tecrübelerle arasındaki ilişkisine geçebiliriz. En başta dikkat edilmesi gereken nokta bu eserin sanatçı Orhan Gencebay'a ait olduğu ve ritimsel özellikleridir. Yine belirtilmesi gereken, Gencebay'ın şarkılarını geleneksel halk müziği enstrümanı olan *bağlama* üzerinde bes-

telediğidir. Gencebay, şarkılarının melodilerini ve ritimlerini ilk önce bağlama üzerinde dener. Gencebay'daki ritim ve melodi duygusu hem coşkuyu hem hüznü bir arada içerebilen bir mahiyettedir. Yani ontolojik olarak kendi geleneğinden kökünü almaktadır (Azize'nin durumuyla karşılaştırdığımızda, Azize de gelenekten gelir fakat kent dinamiğine, moderne eklemlenir; nağmedeki hüzün ve ritimde öne çıkarılan heyecan, coşku da Kenan'ın direnme ve boyun eğme arasında gidip gelen, çelişkili, gerilimli, yer yer ümitli ve yer yer de ümitsiz hâlet-i ruhiyesiyle paralellik gösterir).

Başka bir ifadeyle, Gencebay halk müziği ve sanat müziğinden beslenen müzik anlayışını ve tarzını kent dinamiğine uygun hâle getirip eklemler. Filmdeki icrasında da Batılı formda bir ritim vardır, ana nağmeye piyano ve vurmalılar (bateri) eşlik eder. Ana nağme, Türk sanat müziği nağmeleri ve makamlarıyla rahatlıkla ilişkilendirilebilir. Aynı zamanda Gencebay fiilen rock ve caz gruplarında da çaldığı için Batılı formlara da hâkimdir. Sessel olarak söyleyiş tarzına bakıldığında notayı çarpma (tiril), kaydırmalar, süslemeler ve gecikmeli söylemeler (ritim dışına çıkıp ritmi tekrar yakalamak) ve volüm artırmalar gibi Türk müzik geleneklerinden gelen tavırların hâkim olduğu fark edilir. Sözleri ele aldığımızda, bu şarkıda geleneksel, dinsel/mistik, soyut bir hava vardır. Bu eser Türk popüler hayatında 45 ayrı sanatçı tarafından plağa okunmuş, yani bir başka deyişle 45 kere popüler olmuştur. *Girişte de ifade ettiğim gibi müzik, insanın hayatı algılayışının, yorumlayışının, görüşünün, ona bakışının, onu anlamlandırışının ifadesi ve kendinden dışarıda olan biten karşısında kendini nasıl konumladığı ve ona karşı nasıl bir pozisyon/duruş aldığı/edindiğidir*. Kenan kendinin de içinde olduğu bu olup bitene, tecrübeye ortaya koyduğu ürünle bir anlamda cevap vermiş olur.

Sonuç: *"Dil Varlığın Evidir"*

Bu çalışmayla yapmak istediğim, yukarıdaki film ve müzik örneklerinde olduğu gibi popüler kültür ürünlerini başta halkın olan fakat sonra iktidara/hegemonyaya eklemlenmiş ürünler olarak kabul edip bu ürünlere farklı açılardan bakabilmekti. Ve tabii, müziklerin ve filmlerin gramatik kodlarıyla analizi karakterlerin ve dolayısıyla izleyici halkın zihinsel/ruhsal yapılarını ve filmin dramatik yapısını, işleyişini anlamlandırmak için önemliydi. Popüler kültür ürünlerini ön yargılı bir şekilde, "sığ", "yoz", "afyon", "kitle kültürü" gibi nitelemelerle yaftalayıp çöpe atmaktansa onları bütünlüklü bir şekilde analize tâbi tu-

tup, anlamlandırmak önemlidir; çünkü Geertz'in de ifade ettiği gibi şeyler hakkında ne hissettiğimizi ancak popüler kültür ürünlerinin (ritüellerin, sanatın, efsanelerin) insanlara sunduğu toplumsal duygu imajlarıyla veya duygulanma deneyimleriyle (sembolik duygu modelleriyle) anlayabiliriz (Geertz, 1973: 82). Çünkü duygulanma ve bilme çok zaman iç içedir veya birbirini takip eder.

Aynı zamanda Türkiye'de olmayan bütünlüklü eleştiri geleneğinin yerini doldurmaya çalışan "Türk Sineması'nda Yeni Yönelimler" gibi konferansların/düşünce ortamlarının ileride daha orijinal ürünlerin ortaya çıkmasında önemli bir paya sahip olacağını düşünüyorum. *Karagözlüm* filminde "meçhul besteci"nin (kimliğini gizleyen Kenan (Şopen)) Azize'ye attığı uzun nutuğa gönderme yaparak, Heidegger'le bitirmek istiyorum: "Dil varlığın evidir. İnsan varlığın evinde yani dilde iskân eder. Düşünce üretenler ve sözcüklerle bir şeyler yaratanlar bu evin muhafızlarıdır." Bir yere iskân etmeksizin inşâ etmek imkansızdır. Ve bir dile sadık kalabilmek ve o dil/de veya içinde yaşanılan zaman-da/mekânda bir şeyler üretebilmek için onu ilk önce bütünlüklü ve etraflı analizlere tâbi tutarak iyice bilmek gerekir.

Kaynakça

Berman, Marshall (1982) *All That is Solid Melts Into Air*, Londra: Verso.
Geertz, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures*, Londra: Hutchinson.
Gürbilek, Nurdan (2002) *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis.
Hall, Stuart (1980) *Culture, Media, Language*, Londra: Hutchinson.
Özbek, Meral (1991) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim.

Rıfat Özçöllü
Çevirmen, Master Öğrencisi
Bahçeşehir Üniversitesi
Sanat ve İletişim Yüksek
Lisans Programı

Yeni Türk Sineması

SEKSENLERİN TÜRK SİNEMASINA BİR BAKIŞ: GÖRÜNMEYENİ GÖRÜNÜR KILMAK

Övgü Gökçe

Giriş: Seksenlerin Türk Sineması ve Bir Strateji Denemesi

"Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı"nın dört yıllık birikimi içinde Türk sinemasına dair pek çok soru soruldu. Bu soruların önemli bir kısmı, Türk sinemasının tarihine ilişkin bilinmezlikler, referans yapılan tarih yazımı çalışmalarından farklı olarak nasıl bir yöntem izlenebileceği, Türk sinemasının tarihini kavramsallaştırma çabalarının neleri içerdiğinde baktığımız resmi zenginleştireceği gibi konularla ilgileniyordu (sansür, yapım koşulları, seyirci ilişkileri, sinema dergilerinin çevresinde gelişen söylem gibi).

Bu çalışma, Türk sinemasının en fazla tartışılan dönemlerinden biri olan seksenlere, dönemin ortasında ve sonunda yapılmış iki film, *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985) ve *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990) aracılığıyla bakmayı deniyor. Bu filmlerin kendine referans yapan, kendini yansıtan (*self-reflexive*) /kendinin farkında (*selfconscious*) anlatımlarına yoğunlaşıldığında, bize seksenlerin Türk sinemasına dair bir şeyler söyleyebileceği düşüncesini çıkış noktası olarak alıyor.

1980'lerin Türk sineması, resmi sinema tarihinde ya da Türk sinemasının tarihsel gelişiminin değerlendirildiği türlü söylemler içinde, sinemanın sorunlu bir dönemi olarak değerlendirildi, hem üretim hem de kültürel/toplumsal/estetik nitelikleri açısından sürekli bir tükeniş halinden söz edildi. Scognamillo, her ne kadar bu dönemde pek çok yeni sinemacı ortaya çıksa da, "eskinin bir hayli kalıp sinemasına karşın çok daha kişisel bir sinema anlayışının oluşması"nı umut verici buluyor, ancak bu umutların gerçekleşmediğini belirtiyor ve bu dönemde seyircisiz bir sinema yaratıldığını ekliyor. (Scognamillo 1998: 479) Öte yandan, çekilen filmlerin, kendi kültürel/tarihsel bağlamıyla, darbe sonrası Türkiye'siyle kurduğu ilişkide, meydan okuyan, o kültürel alanı eleştirel bir şekilde değerlendiren, muhalif ya da yenilikçi bir değer taşımadığı düşüncesi bu dönemi değerlendiren pek çok söylemin bir öğesi olarak göze çarpıyor. Scognamillo, bu durumu, seksenlerin Türk sinemasının "bir çok kez bir başka Türkiye'yi, bir başka Türk insanını, bir başka ger-

çeği anlatması" olarak değerlendiriyor. Böylelikle, yalnızca film endüstrisi açısından üretilen filmlerin son derece sınırlı bir kısmının gösterime girebilmesi ve seyirciyle fiziksel olarak buluşamamasının yanı sıra, Türk sinemasının içinde bulunduğu bağlamla da ilişki kuramaması bir tür temassızlık sorununu gündeme getiriyor.

Bununla birlikte, seksenlerde çekilen filmler üzerine yapılan ve genellikle filmlerin anlatısındaki (*narrative*) kodların dönemin toplumsal ve kültürel alanındaki karşılıklarını çözümlemeye çalışan yaklaşımlardan farklı olarak, filmlerin anlatımlarına (*narration*) özellikle kendini yansıtma ve kendinin farkında olma özellikleri açısından bakıldığında dönemlerinin sinemasına dair önemli şeyler söyleyebileceklerine inanıyorum. Zira, ortaya konan metnin kendini yansıtması ya da kendinin farkında olması, o metnin içerdikleri ya da dışarıda bıraktıkları (ama ima ettikleri kadar), o metnin dile getirildiği aracın (*medium*) kendisi ve imkanları hakkında da bir şey söylüyor, kafa yoruyor olması anlamına geliyor. (Stam 1985: 1) Kuşkusuz her seferinde bu usullerin kullanımı farklılık gösteriyor, farklı bir işlev üstleniyor, farklı bir anlama sahip olabiliyor. Dolayısıyla, bu anlatım öğelerinin, önümüzdeki metni çözümlemek için bize tanıdığı imkanların ötesinde, onu içine yerleştirebileceğimiz bağlam hakkında bize bir takım öneriler getirebileceğini akılda tutmak gerekiyor.

Kısacası bir "kaybedenler resmi geçidi" olarak görülebilecek bir dönem içinde, bazı dönem filmleri ayrık otluğu yapıyor olabilirler mi? Sinema "bitti, yapılmıyor" ya da "kaydı gitti, başka sularda kulaç atıyor, hatta atamıyor da", denilen bir dönemde, "hayır biz varız, buradayız, ama nasıl yapmalı", "hangi yoldan gideceğiz, hangisini seçeceğiz", "geçmişin yükünü mü sırtlamalıyız, önümüze mi bakmalıyız" veya doksanlara gelindiğinde "yok öyle ya da böyle, iyi ya da kötü, biz sinema yapacağız", diyen bir haykırış da duyulabilir mi? Bu yazı bu gibi sorulardan yola çıkıyor. Bununla birlikte, buradaki yaklaşımın, seksenlerin Türk sineması için tarihsel olarak bütünsel bir yaklaşımı beraberinde getireceğini ve dönemin diğer filmlerinin bu resmin içine uyumlu bir biçimde yerleştirilebileceğini, yeni ve çizgileri belirgin bir tarihsel yaklaşımı tek başına yaratabileceğini düşünmüyorum. Daha ziyade filmlerin kendisini birer 'kaynak' olarak gören, anlatıma yoğunlaşan bir yaklaşımı 'bir strateji denemesi' olarak benimseme girişiminde bulunduğumu, bu iki filmin kendini yansıtma ve kendinin farkında olma özellikleri üzerine yoğunlaşarak, anlatım içinde nasıl işlev kazandığıyla ilgilenirsek, seksenlerin Türk sinemasına dair kabul gör-

müş olan genel resme başka türlü de bakabilir miyiz, hatta strateji fikrini ilerletebilirsek, farklı mevzilerle karşılaşabilir miyiz, diye sorarak hareket ettiğimi söylemeliyim.

Adı Vasfiye / Kendinin farkında anlatım: "Gelmeyeceksiniz diye çok korktum!"

Adı Vasfiye, konu sıkıntısı çeken genç bir yazarın, yürüdüğü duvar boyunca Sevim Suna afişleriyle karşılaşmasıyla ve afişin üzerine düşen "kimbilir nedir adı garibin..." sorusuyla başlar. Gösterdiğiyle, kendisini sınırlayan çerçeveyle yetinmeyen, göstermediklerini de ima eden yüz ve 'gerçek hayat'taki (filmin *şimdi ve buradası*) yazarın yüzü yakın çekimle tanıştırılır, ilişkilendirilir. Bilinmeyen ve filmin kahramanı olacak karakterle, Yazar'ın 'gözgöze' geldiği bu ilişki, film dünyası içinde bir tür diyaloğa işaret eder. Bu karşılıklı bakış, buradaki diyaloğa dair birkaç farklı anlamı birden barındırır. Afişteki kadının, Vasfiye'nin, sırrını delip geçecek, ona dair asıl gerçeği görecek kişi Yazar mıdır? Yoksa seyircinin bu kadınla kuracağı ilişki ancak yazarın bakışı üzerinden olabilir, mi denilmektedir? Vasfiye'nin hikayesine ilişkin bir arayışın kahramanı olan Yazar'la seyirci arasında film boyunca kurulan özdeşlik, buradaki diyaloğun filmin öykü dünyasının dışına taşabileceği vaadini taşıyabilir mi? Zira "Vasfiye"nin filmin asıl kahramanı, Yazarınsa hikayenin anlatılmasının bir aracı mı olduğu, yoksa asıl kahraman olan Yazarın baş oyuncusu Vasfiye'yi erkeklerin dili aracılığıyla anlatan bir hikaye mi tasarladığı başından itibaren belirsiz bırakılır. Bu belirsizlik Yazarın filmdeki arayışına seyirciyi de ortak etmeye yarar.

"Vasfiye'nin hikayesi" *görünüşte* dört farklı *erkek* tarafından anlatılır. Filmin episodik bir biçimde ilerlediğini göz önüne alacak olursak hikaye zamansal bir süreklilik izliyor gibi görünür. Emin'in anlatmaya başladığı hikayeyi, önce İğneci Rüstem, sonra Hamza Bey, en sonunda da Doktor Fuat devralır ve her sonra gelen bir öncekinin hikayesindeki bir olaya değinir ya da zamansal olarak öncekinin kaldığı yerden devam ediyormuş izlenimi yaratır. Ancak Vasfiye'nin onu anlatan erkeklerle birlikte farklılaşan çehresi kaçınılmaz olarak zamansal ve mekânsal kırılmalara uğrayarak belirgin bir kimlik problemi yaratır. İşte bu noktada filmin seyirciyi sık sık öykü dünyasından koparan kendinin farkında anlatımı ve her bir anlatıcıyla değişen üslup, bu kimlik probleminin kapsamını genişletir. Öyle ki, Vasfiye'nin peşinden giderken, bir yandan da Türk sinemasının farklı görünümleriyle karşılaşırız.

"Hangi Vasfiye" sorusu, "hangi Türk sineması" sorusu olarak da okunabilir hale gelir.

Film, sayısız anlatıcılar zincirinin her bir halkasında, Vasfiye'yi bir takım karşıtlıklar üzerinden kurmaya çalışır. Çünkü Vasfiye, hiçbir zaman baktığımız yerde değildir. Gördüklerimizin hiçbirinin gerçek olmadığını düşünürüz ama herhangi birine inanmaya da hazırızdır. Emin'in hikayesinde çocukluk ve genç kızlık döneminin saf ve haşarı Vasfiye'sini görürüz. Yeşilçam filmlerinden iki aşığın ortasına düşmüş gibiyizdir, olaylar basit bir biçimde gelişir, genç kız sevdiği adama kaçar, sonra da jandarma onları yakalar. Vasfiye, İğneci Rüstem'in hikayesinde birdenbire kırmızılar içinde, baştan çıkarıcı, arzu dolu, neredeyse erkek düşkünü bir kadın olarak beliriverir. İğneci Rüstem'in kendi fantazisinin baş oyuncusundan başka bir şey değildir. Yetmişlerin ikinci yarısından seksenlere uzanan erotik filmler kuşağına yakalanmış gibi hissederiz; karşımızda cinsellik patlaması yaşayan bir Vasfiye vardır. Muhafazakar ve yaşını başını almış Hamza Bey'e sıra geldiğinde, Vasfiye'nin saçlarının toplandığını, üzerinde hırkası fasulye ayıklayan bir kadın haline geldiğini görürüz. Zaman içinde köy yaşamından kasaba hayatına terfi eden Vasfiye, artık avlusunu süpürürken türkü çığırmak yerine, ağzında sigarasıyla Orhan Gencebay dinlemekte ve Hayat dergisinden fotoğraflar kesmektedir. Böylelikle seksenlerin kültürel hayatının izlerini taşıyan, bir yandan Orhan Gencebay vesilesiyle arabesk olgusuna bir yandan orta sınıf ev hanımlığı müessesesine değinen filmlerden birinin içinde gibiyizdir. Vasfiye, kocası Hamza Bey'i terk ettikten sonra sevgilisi Fuat'la 'romantik' bir ilişki yaşayacağı kasabaya taşınır. Son epizod, Fuat'la Vasfiye'nin ilişkisi, seksenlerde özellikle Atıf Yılmaz filmleri aracılığıyla öne çıkan 'yeni' ve 'özgür' kadın kimlikleri etrafında gelişen (ama muhakkak çıkmaza giren) 'yeni' ilişki biçimlerinin bir fragmanı gibidir.

Adı Vasfiye'nin epizodları arasındaki gidiş gelişler ve geri dönüşler, bize durmadan Vasfiye'nin bir hayalden başka bir şey olmadığını anlatırken, bir taraftan da onun gerçekliğine gitgide yakınlaştığımızı hissettirir. Bu durum, Yazar'ın tüm bu hikayeleri dinlediği ya da anlattığı filmin görünen gerçek zamanında Vasfiye'yle karşılaşmak konusundaki isteğimizi durmaksızın kamçılar. Filmin son anına kadar yanılsamalarımız katlanarak devam etse de, film, Yazarın "Bulmadım ama bulacağım, bulacağım..." sözleriyle ve "son" yazısıyla birlikte donan görüntüsünün bir cam gibi tuzla buz oluşuyla sona erer. Nereye baksa, hangisini denese gerçekten aradığı Vasfiye'yi ya da (Türk sine-

masını) bulamamış, karşısına çıkan türlü görünümlerden birinde karar kılamamıştır yazarımız. Filmin kendini yansıtan son karesinin tuzla buz oluşu, Yazarın dondurulmuş görüntüsünün, başından beri onunla birlikte bazen onun yerine hareket eden seyircinin aynada gördüğü kendi yüzü olabileceği fikrini uyandırır. Bununla birlikte kimin kime 'kırıldığı' tam olarak anlaşılamaz: Türk sineması seyircisine mi kırılmıştır, yoksa seyircisi Türk sinemasına mı?

Hikayenin sonuna yaklaştıkça Vasfiye'yi anlatan yan karakterlerin Yazarın yolunu gözlemeye başlaması kendinin farkında anlatımın belirginleştiği anlar olarak göze çarparlar. Sanki kaderlerini olsa olsa yazar/ seyirci değiştirebilecektir: Türlü vesilelerle ona bunun aslında onun hikayesi olduğunu söylerler. (Hamza Bey: "Ben de seni bekliyordum. Vasfiye'yi tanırsın elbet, sen efendi adamsın, Vasfiye'nin de yakını sayılırsın..." ya da Doktor Fuat: "Gelmeyeceksizin diye çok korktum. Bana ancak siz yardım edebilirsiniz..") Ne var ki, filmin Yazar karakteri aracılığıyla bu tür bir diyaloğa girme çabası bir ölçüde tek taraflı kalmaya mahkum görünür. Her ne kadar farklı bakış açılarını temsil eden her bir karakter, hikayenin, daha doğrusu aranan Vasfiye'nin ya da Türk sinemasının sorumluluğunu Yazara/seyirciye atmaya çalışsa da, Yazar bunu sürekli olarak reddeder. Zira kendine bu resim içinde bir yer bulamaz, nereye bakacağını, kime inanacağını, hatta ne istediğini tam bilemez. Yalnızca sebebini tam kestiremediği bir üzüntü duyar ve buna rağmen umut etmeye devam eder. Böylelikle *Adı Vasfiye*, her şeye rağmen aranılan Türk sinemasının bulunabileceği konusunda bir ümit kapısını aralık bırakarak sona erer.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni / Kendini yansıtan anlatım: "Allahım, çok güzel bir film çekmek istiyorum, ne olur mahcup etme beni!"

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, isminden başlayarak hemen her anında sinema üzerine, film yapmak üzerine bir film olduğunu açığa vuruyor, böylelikle başından itibaren kurduğu kendini yansıtan anlatımla, seyircinin sinemayla ilgili bir film izleyeceği konusundaki beklentisini oluşturmuş oluyor. Nitekim filmin öyküsü ve onu dile getirme biçimi, yalnızca bir yönetmenin film yapma serüvenini aktarmanın yanı sıra, öyküyü içine yerleştirdiği tarihsel bağlama, seksenlere, seksenlerin Türk sinemasına pek çok açıdan bakıyor ve bu dönem içinde sinemanın olanaklarını, üretim ilişkilerini ve bu ilişkiler içinde yer alan meslek gruplarını içine alarak yalnızca sinema sektörünü yansıtmakla kalmıyor, aynı

zamanda bu döneme, yapım bağlamı olan 90'dan bakarak onu yorumluyor. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nin, tarif ettiği panaromadan yola çıkarak doksanlarda onu takip edecek olan sinema üretimine, farklı eğilimlere, filmlere ilişkin neredeyse bir ön söz niteliği taşıdığına inanıyorum. Şimdi filmin bunu, kendini yansıtan anlatımı aracılığıyla nasıl yaptığına bakmak gerekiyor.

Film, isminin ardından, daha ilk planda, ana karakteri, aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni Haşmet Asilkan'ın yüzünü aynada 'yansıtarak' başlar. Haşmet'in aynaya düşen görüntüsünün aşama aşama değiştiğini ve kendisine özenle seçilmiş bir takım aksesuarlarla yeni imajına, 'entel' görüntüsüne kavuştuğunu görürüz. Sakalını uzatır, gözlük takar, boynuna fular bağlar, yelek giyer ve son olarak piposuyla bu resmi tamamlar. Filmin ilerleyen dakikalarında ondaki bu imaj değişikliğini herkes fark edecek ve sakalı konusunda herkes fikir beyan edecek ama kimse sözünü dinlemeyecektir. Yılların popüler aşk filmi yönetmeni Haşmet Asilkan, bu sefer çok farklı bir film, "bu film benim hayatım" dediği bir film çekebilmek için fikirleri kadar görünümünü ve çevresini de değiştirmek durumundadır. Seksenlerin Türk sineması camiasının Yeşilçam şürekasından farklı olan yeni yüzünün bir parçası olmaya çalışır. Bu ayrım, Haşmet'in birinden ötekine terfi etme ya da değişme, farklı olma arzusu, barlarda, sergilerde, oyunlarda konuşlanan 'yeni sinema' çevresiyle aşina olduğu 'eski sinema' arasındaki gidiş gelişleriyle aktarılır. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, Türk sinemasının altmışları seksenlere bağlayan yıllarda içine yerleştiği sokağın, Yeşilçam'ın içinden geçerek, artık orayı evi gibi hissedemeyen, kendisini oradan dışarı fırlatmaya çalışırken, bir yandan da orada kalan parçalarıyla ne yapacağını bilemeyen Haşmet'in hikayesi aracılığıyla, seksenlerde Türk sinemacısının içinde bulunduğu durumu kendi bakış açısıyla yansıtır.

Haşmet, kendisini kurallarını çok da iyi bilmediği yeni bir mecraya atmak isterken 'eski parça'larla ne yapacağını bilememektedir: Duvarında asılı eski artist fotoğraflarını "müze mi belli değil" diye söylenerek kaldırır. Film yapacağını duyunca kapısına gelen Yeşilçam figüranlarına "hayır" demekte zorlanır; ama 'yeni' bir şeye başlıyordur, 'yeni' yüzler istemektedir, iki arada bir derede kalır, sonunda onları geri çevirir. Yeşilçam dönemini temsil eden eski arkadaşı aktör Nihat'ı oynatmaya karar verir, sonra tekrar tekrar pişman olur. Öte yandan, giymeye çalıştığı bu giysi, yeni kimliği üzerinde sakil durur: Başarılı olması için filmin olmazsa olmaz koşulu olarak gördüğü Müjde Ar'a se-

naryoyu anlatırken komik duruma düşer. Müjde Ar'ın projeyi reddetmesi üzerine bulduğu yeni bir yüzü, tiyatrocu Jeyan'ı tavlamak için bir yandan Galatasaray mezunu olduğu bir yandan hapse girdiği konusunda yalan söyler. Filmi, Av ve Avcı'nın başarısızlığa uğrayan bir sürü aşaması sırasında, taşralı kurnazlığıyla profesyonel işadamlığı arasında gidip gelen "aslında ben istemedim, o yüzden olmadı" tavrıyla bir türlü tutarlı olmayı başaramaz. Haşmet, yeni bir şey yap(ama)manın eşiğinde seksenlerin sonlarına gelinirken, bütün tutarsızlıklarına rağmen Türk sinemasının karizmayı çizdirmemeye çabalayan bir ferdidir. Bir zamanların aşk filmlerinin yönetmeni, iki ateş arasındadır. Prodüksiyon amirinin deyişiyle, sanki bir ara takma isimle seks filmi çeken o değildir, şimdi toplumcu yönetmen olmuştur.

Bütün bu arada kalmışlığına rağmen, Haşmet'in ite kaka sürdürdüğü ve çok kötü koşullarda tamamladığı film çekme serüveni sonuçlanır. Arkadaşı Nihat sette ölür, Haşmet filmi bitirebilmek için negatif çalar, bulduğu tiyatrocular tam bir felakettir, yapımcı piyasayı dolandırıp kaçar... Ama film biter. kendini yansıtan anlatım en önemli işlevini bu noktada açığa vurur. Koşullar her ne olursa olsun, bu macera dolayımıyla bağımsız bir film tamamlama işinin imkanlılığı ortaya konulmuş olur. Haşmet'in, Nihat ölürken, "Film bitmedi, ölemezsin, film bitsin, öyle öl." diyebilmesi, bu koşullar içinde film yapmaya kalkışmanın bir bedeli gibidir.

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'nde filmin içindeki film bittiğinde, giderek körleşen görüntü yönetmeni, gözlerinin görmediğini söyleyip, çektiği film için, "iyi mi oldu kötü mü oldu, bilmiyorum, bence önemli de değil, ama çekmek için gösterdiğin çaba acayipti, büyük adamsın" der. Belki de bu sözle, asıl olarak Türk sinemasının ihtiyacı olan şeyin artık paralı yapımcılar, yıldız oyuncular, sınırsız negatif kullanma imkanı, hatta *Av ve Avcı*'nın gösterim koşulları düşünüldüğünde kalabalık bir seyirci değil de, böyle bir çaba olduğu söylenmektedir. Bu çaba, doksanlar Türk sinemasında kendini gösterecektir.

Doksanlara doğru yeni bir Türk sineması

Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni filminin sonu geldiğinde Haşmet'in de sonu gelmiştir. Paralar dibe vurmuştur, filmin kopyasını laboratuardan çalmak suretiyle gösterebilmiştir, gösterime bir avuç insan gelmiştir. Nihat'ın cenazesinin ardından (kalkan cenaze eski Türk sinemasının mıdır? Haşmet, Nihat'ın ölümünün ardından onun harap evinde izleyip durduğu eski Türk filmlerini akıtır ve eski filmle-

rin lobi fotoğraflarının altında bir yerde Nihat'ın ona 'vasiyet' ettiği kaplumbağayı alarak uzaklaşır) Nihat'ın yadigarı olan kaplumbağayla dertleşir. Sırtındaki kabuğu atıp, yeni bir film yaparak kendine yeni bir ev kurma girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Jeyan'ın da filmin galasının ardından dediği gibi dışarıda kalmıştır. "İçeri girmek istiyorum, kaplumbağa" der. Ona sağır bir mirasla konuşmaktadır.

Yine de bu yıkımın ardından kalkıştığı intihar girişimi yarıda kalır. Kendisini bedenine doladığı film şeritleriyle yakma girişimi, kendini yansıtan anlatımın doruk noktasına ulaştığı andır aynı zamanda: Filmin fiziksel varlığıyla yönetmeninki iç içe geçecektir. Bu girişim, eski bir prodüktör tanıdığının bir telefonuyla yarıda kesilir. Haşmet, bu telefonla ölümün eşiğinden sanki hiçbir şey olmamış gibi sıyrılır ve bir aşk filmi projesini konuşmak üzere sözleşerek hayatına devam etme kararı almış olur. Haşmet için o noktada yaşamayı olanaklı kılan tek şey film üretiminde bulunmak olmuştur.

Kısacası film, ardından gelen doksanları "nasıl ve ne pahasına olursa olsun bir Türk sineması olsun" sineması olarak çağırır gibidir. Son sahnede kameranın Haşmet'i bırakıp, seyirciye film negatiflerinin arasında küçük adımlarla ilerlemeye çalışan kaplumbağa yavrularını ve son olarak da duvarda asılı eski Türk sineması oyuncularının fotoğraflarını göstermesi filmin son sözüdür. Öyleyse, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* bize, Türk sinemasının doksanlardaki yeni temsilcilerinin yeni bir sinemaya doğru adım atabilmelerinin ancak eski Türk sinemasını rafa kaldırmamalarıyla onunla da karşılaşmanın bir yolunu bulmalarıyla mümkün olabileceğini mi söylüyor?

Filmin neredeyse bir ön söz niteliği taşıdığı doksanlar sinemasının buradan iki temel eğilim olarak türediği görülebilir. Bunlardan birincisi *Amerikalı*'dan (Şerif Gören, 1993) *Eşkıya*'ya (Yavuz Turgul, 1996), oradan *Kahpe Bizans*'a (Gani Müjde, 2000), *Vizontele*'ye (Yılmaz Erdoğan-Ömer Faruk Sorak, 2000) kadar gelen seyirciden/ seyirciyle kazanabilen filmler. Nitekim Haşmet, ölmek üzereyken cevap verdiği telefonda konuştuğu yapımcının bir iki film sonra dükkanı tasfiye etmesiyle Beyoğlu'nda yapımcı kalmadığını görünce neden artık Levent'te konuşlanan şık yapımcıların yolunu tutmasın ve *Eşkıya* gibi bir film çekmesin? İkinci eğilimse iyi de olsa kötü de olsa imkansızlıklar içinde film çekebilmenin imkanını bir kere burada gören Türk sinemasının yapım koşullarını film üretebilme lehinde zorlayan, kuşkusuz bütünüyle farklı profillere sahip yeni sinemacılarıyla her şeye rağmen direnen sineması olarak görünüyor. Yeşim Ustaoğlu'nun Trabzon'dan ge-

lip reklam şirketlerinden negatif artıkları toplayarak ilk kısa filmlerini yaptığı, Zeki Demirkubuz'un prodüksiyonu ucuza getirebilecek formüller bulmaya çalıştığı, Nuri Bilge Ceylan'in Haşmet gibi üç kişilik bir prodüksiyon ekibiyle çalıştığı, *Tabutta Rövaşata*'nın (Derviş Zaim, 1996) ya da *Renkli-Türkçe*'nin (Ahmet Çadırcı, 1999) yok parayla imece usulü gerçekleştirildiği hatırlanabilir.

Sonuç yerine

Sonuç olarak belki de şöyle bir noktayı özellikle belirtmek gerekiyor. Burada bu iki film aracılığıyla Türk sinemasına bakmak için kendini yansıtma ve kendinin farkında olma özelliklerinin, daha da genel haliyle filmlerin anlatısından ziyade anlatımına dair özelliklerin kullanılması konusunda pay sahibi olan, hatta bu yaklaşımı gerekçelendirebilecek önemli bir şey var. Doksanlar sinemasında hangi eğilim içerisinde olursa olsun, anlatım üzerine kafa yoran ve hem kendini yansıtan hem kendinin farkında anlatım usullerini kullanan filmler özellikle göze çarpıyor. *Kahpe Bizans*'tan *Mayıs Sıkıntısı*'na (Nuri Bilge Ceylan, 1999) kadar birbirinden bütünüyle farklı pek çok film, bu usulleri kullanarak bir biçimde kendi aracına ve içinde yer aldığı Türk sinemasına değmenin yollarını denedi. Yine de bu özelliklerin Türk sinemasının geçmişinden bugüne pek çok filmde kullanılmış olduğu düşünülürse, ancak bu usullerin *işlevleriyle* ilgilenildiğinde Türk sinemasının farklı dönemlerine ilişkin (doğrudan filmlerden 'yansıyan') bir takım ipuçlarına ulaşılabileceğini düşünebiliriz.

Bu nokta, Türk sinemasının seyircisiyle kurduğu ilişkiyi ve kendisine bir ev bulma arayışını da aydınlatabilecek gibi görünüyor. Zira, Türk sinemasının altmışlarda verdiği örneklerden *Ah Güzel İstanbul*'un (Atıf Yılmaz, 1966) açılış planı düşünülürse, filmin baş karakteri Haşmet İbriktaroğlu'nun kameraya bakarak, seyirciye hitaben kendini tanıttığı hatırlanabilir. Burada ve dönemin daha pek çok filminde çok belirgin bir biçimde kullanılan kendinin farkında anlatımın, seyirciye korkusuzca yaklaşma, onunla, Türk sinemasının uzun yıllar boyunca kurduğu kesintiye uğramayan bir diyaloğu pekiştirme, hatırlatma gibi bir işlev üstlendiği öne sürülebilir. Bununla birlikte seksenlere gelindiğinde, örneğin *Adı Vasfiye*'de ya da *Aahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986) gibi örneklerde kendinin farkında/kendini yansıtan anlatım, Türk sinemasının seyircisiyle kurduğu ilişkinin zedelenişini, yer yer çöküntüye uğrayışını tamir edebilecek bir konum yaratamıyor, gibi görünüyor. Zira bu dönemin filmlerinin bir kısmı, anlatım ve an-

latı düzeyinde bir takım yenilikler ortaya koyabilmekle birlikte, son derece dolaylı, yer yer metaforik sayılabilecek bir üslup benimsiyorlar. Sonuç olarak da, seksenler sinemasının (daha önemlisi Türkiye'sinin) önceki dönemlerden belirgin bir biçimde ayrılan parçalı görünümünün bir sonucu olarak, söz konusu edilen usullerin kullanımı kendi içine kapanan filmlerin oluşmasını engellemeye yetmiyorlar. Zira bu filmler, bir yandan da bir şeyleri çabucak söyleyip sonra da uzaklaşmak isteği duyuyor gibi görünüyorlar. Oysa doksanlar sinemasında artık anlatımın farklı öğeleri ve onlar üzerine durup düşünme isteğini sezebiliyoruz. Örneğin Zeki Demirkubuz'un filmografisinin tamamını kendinin farkında anlatım aracılığıyla okuduğumuzda, ısrarla film dünyasının kurmaca yapısının vurgulandığı, ancak bu kez bunun görmezlikten gelinemeyen 'dışarıdaki gerçek dünya'ya dair de bir şeyler söylemek konusunda bir işlev üstlendiği gibi bir sav da öne sürülebilir.

Öyleyse, burada öne sürülen sorular konusunda yol alabilmemiz, sinemanın bir araç (*medium*) olarak, kendisinden/ kendisiyle birlikte getirdiği ve her türlü anlamı ürettiği anlatım usüllerine/taktiklerine yoğunlaşmakla mümkün olabilir mi? Anlatım, filmlerin kendisini çözümlemenin ötesinde, işledikleri/işlettikleri aracın kendisi ve her şeyden önce onu yansıtan/ onun yansıttığı kültürel/toplumsal alanı anlamlandırmamız konusunda önemli şeyler söyleyebilir mi? Ve bütün bunlar, görünmeyenleri görünür kılmamıza yarayabilir mi?

Kaynakça

Scognamillo, Govanni (1998). *Türk Sinema Tarihi* (1896-1997), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Stam, Robert (1985). *Reflexivity in Film and Literature from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

Övgü Gökçe
Araştırma Görevlisi
Bilgi Üniversitesi
Sinema-Televizyon Bölümü

MASUM VE MAHSUN: 1990'LAR KORKU SİNEMASI

F. Asuman Suner

Geçtiğimiz on yılda ortaya çıkan yeni Türk sinemasının temel sorunsalını 1990'lar Türkiye'sinde kimlik ve aidiyet konularında yaşanan kriz oluşturmaktadır. 1990'lar, Türkiye toplumunun küreselleşme süreçlerine hızla eklemlendiği, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlardaki yerleşik değerlerin büyük oranda yerinden oynadığı, modernleşme projesinin temel yapı taşlarının sorgulandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde farklı bağlamlarda sürekli dile getirilen "küreselleşen dünyayı yakalama" arzusu, toplumsal hayatın her alanında kendini dayatan değişim, dönüşüm ve yeniden yapılanma taleplerinin ifade edildiği bir söylemsel çerçeveye dönüşmüştür. Paradoksal biçimde, geçtiğimiz on yıldır Türkiye bir yandan dünyayı yakalayabileceğine her zamankinden daha fazla kendini inandırmışken, bir yandan da "dışarıda bırakılma" tedirginliğini her zamankinden güçlü hissetmektedir. Bir başka deyişle, 1990'lardan itibaren Türkiye'de, ülkenin kendilik imgesinin hem her zamankinden daha parlak hem de daha sönük olduğu, içerilme ve "dünyalı olma" arzusuyla dışlanma ve "taşralılık" tedirginliğinin karşı karşıya geldiği, dolayısıyla yerle ve toplulukla kurulan aidiyet ilişkisinin problemlerinin oldukça görünürlük kazandığı bir dönem yaşanmaktadır. Bu çerçevede "yeni Türk sineması," 1990'lardan bu yana Türkiye'de giderek belirginleşen kimlik ve aidiyet krizini farklı sinemasal, felsefi ve ideolojik tavır alışlar çerçevesinde gündeme getiren ve tartışan bir sinemadır.

Bu yazı, yukarıda ana parametreleri çizilen kavramsal çerçeve içerisinde, yeni Türk sinemasının öncüleri arasında kabul edilebilecek iki filmin, Zeki Demirkubuz'un 1995 yapımı *Masumiyet*'i ile Derviş Zaim'in 1996 yapımı *Tabutta Rövaşata*'sının "tür" (*genre*) kavramı bağlamında paralel bir okumasını yapmayı amaçlamaktadır. Yazının temel iddiası, *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata*'nın Türk sinema tarihinde hiçbir zaman başat olmamış bir türün, "korku" türünün temsilcileri olarak değerlendirilebileceğidir. Her iki film de, anlatı içersinde öne çıkmayan ancak öykünün tüm dokusuna nüfuz etmiş olan bir "deh-

şet" duygusu etrafında biçimlenmekte, 1990'lar Türkiye'sinde yaşanan kimlik ve aidiyet krizini bu dehşet duygusuyla ilişkili olarak ele almaktadır.

Masumiyet ve *Tabutta Rövaşata* tematik ve görsel anlamda ilk bakışta birbiriyle bağlantılandırılması oldukça zor iki film gibi gözüküyor. *Masumiyet*, cinayet suçuyla on yıl yattığı hapishaneden yeni çıkmış birisi olan Yusuf'un (Güven Kıraç), bir taşra otelinde karşılaştığı fahişelik yapan bir kadın, kadının küçük kızı ve koruması olan bir erkekle girdiği tuhaf ilişkinin öyküsünü anlatan bir filmdir. Zaman içerisinde tesadüfler, birbiriyle bağlantısız gibi görünen karakterleri bir araya getirecek, farklı yaşamlar tuhaf bir kader örüntüsü içerisinde kesişecektir. *Tabutta Rövaşata* ise gerçek hayattan esinlenmiş bir öykü anlatır.[1] Filmin baş kişisi, Mahsun (Ahmet Uğurlu), Rumelihisarı'nda yaşayan evsiz biridir. Masumiyet'in girift ilişkiler ağına ve döngüsel anlatı yapısına karşın, *Tabutta Rövaşata*, kahramanının ayaz İstanbul kışında hayatta kalma mücadelesini, araba "kaçırma" tutkusunu, eroin bağımlısı genç bir kadına duyduğu platonik aşkı, Hisar Kalesi'nde sergilenen tavus kuşlarına karşı geliştirdiği tutkulu hayranlığı düz ve yalın bir dille anlatır.

Görünürdeki bu bağlantısızlığa rağmen, *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata* içerdikleri koşutluklar ve karşıtlıklar bağlamında oldukça ilginç biçimde birbirlerine karşılık düşen, adeta birbirini yankılayan iki filmdir. Ayrıntılar düzeyinde, film öyküleri arasında bir dizi ilginç benzerlikten bahsedebiliriz. Her iki filmde de kahramanlar sevdikleri kadınlara platonik ve imkânsız bir aşkla bağlıdır. Her iki durumda da kadınlar aykırı karakterlerdir (her iki kadın da fahişelik yapar ve uyuşturucu kullanır). Her iki filmde de karakterlerin hazin ve tuhaf sonuna istemeden bu kadınlar sebebiyet verir. Farklı nedenlerle, Yusuf da Mahsun da yalnız, yalıtılmış, toplum-dışı karakterlerdir. Her iki karakter de "içeri" girmeyi başaramaz. Mahsun'u hapishaneler kabul etmek istemediği için araba çalma suçundan yasal yollarla yargılanıp mahkum edilemez. Yusuf'sa cinayetten on yıl yattıktan sonra dışarı çıkmak istemeyen, hapiste kalabilmek için cezaevi müdürüne dilekçe veren biridir. Her iki karakter için de "içerilmeme," ait olamama sorunu o denli ileri boyuttadır ki, Yusuf ve Mahsun

[1] *Tabutta Rövaşata*'nın öyküsü yirmi sekiz yıl boyunca Rumelihisarı'nda yaşamış olan Dursun Tokta'nın yaşamından esinlenmiştir. Rumelihisarı sakinlerinin zaten aşina olduğu "Tabutta Rövaşata" lâkaplı Dursun Tokta, filmin vizyona girmesinin ardından medya aracılığıyla bir süre geçici bir ün kazanmış, sokakta yaşamayı sürdürmüş ve 2002 yılının Mayıs ayında otuz sekiz yaşında uzun süredir pençesinde olduğu bir hastalık nedeniyle yaşamını yitirmiştir.

hapishanelerin bile dışladığı karakterlerdir, "içeri girmeyi" hapse girmek anlamında bile başaramazlar!

Masumiyet ve *Tabutta Rövaşata*'ya ayrıntılar düzleminde gözlemlenebilecek paralelliklerin ötesinde bakacak olursak, genel anlamda her iki öyküde de anlatılan bir tür "çıkışsızlık" durumudur. Farklı nedenlerle, Yusuf da, Mahsun da hayatları çıkmaza girmiş, kıstırıldıkları toplumsal koşullardan kaçamayan karakterlerdir. Ancak bu "çıkışsızlık" durumu, *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata*'da tümüyle farklı görsel stratejiler aracılığıyla ifade edilmektedir.

Masumiyet "içeride" geçen bir filmdir.[2] Filmin atmosferi klostrofobiktir bu nedenle, sürekli bir kapatılmışlık, kapalı yerde kalma duygusu yaratır izleyende. Öykünün büyük bölümü film içinde adı belirtilmeyen bir taşra kentinde geçer. *Masumiyet*'te taşra bir tür "içe kapatılmışlık" olarak kurulur. Kapalılık duygusu bir ölçüde öykünün büyük bölümünün iç mekânlarda geçmesi sonucu ortaya çıkar. İzbe otel odaları, ev içleri, otobüs terminalleri, otel lobileri, taşra pavyonları öykünün ana mekânlarını oluşturur. Bu mekânların tümünde boğucu bir taşra köhneliği, eskilik, eprimişlik vardır. Zeki Demirkubuz, mizansenle kurduğu bu "kapalılık" ve "sıkıntı" duygusunu, çok iyi kullandığı bir çerçeveleme tekniğiyle hem daha güçlü vurgulamayı başarır, hem de paradoksal biçimde estetize eder. Filmdeki görüntülerin büyük bir bölümünde bir tür "çerçeve içinde çerçeve" tekniği kullanılmıştır. Kameranın çerçevelemesi karenin dış sınırlarını oluştururken, sahnede geçen olaylar mizansen içinde kullanılan bir öge aracılığıyla (kapı, pencere ya da duvar) ikinci bir çerçeveye daha alınır, böylece çifte çerçeve içinde gösterilir.

Masumiyet'in "içeri"nin filmi olmasında, kullanılan görüntü dili kadar anlatı yapısı da önemli rol oynar. Nasıl ki filmde açık alan görüntülerine pek yer verilmiyorsa, anlatı yapısı da kapalı, içe dönük ve döngüsel bir rota izler. Anlatıda değişim, hareket ve ilerleme yoktur. Olaylar kimi zaman dar kimi zaman geniş daireler çizerek daima başladığı yere döner, her şey kendini tekrarlar.

Masumiyet'te "içeri"nin döngü halinde sürekli kendini yankılıyor oluşunun gözlenebileceği bir diğer düzlem anlatı içinde televizyon ögesinin kullanımıdır. Filmde en sık tekrar edilen görüntü, otel lobisinde televizyonun karşısına dizilmiş koltuklarda oturan insanların karşıdan (cihazın durduğu açının biraz alçağından) çekilmiş televiz-

[2] *Masumiyet* filminin "klostrofobik" boyutunun daha ayrıntılı bir incelemesi için bkz. Suner (2002a).

yon izleme görüntüsüdür. Kimi zaman televizyon ekranındaki görüntüler perdeye de yansır. Televizyonun ve/veya izleme ediminin gösterilmediği durumlarda da, çoğu sahnede televizyonun sesi arka planda az ya da çok duyulur haldedir.

Masumiyet, pek çok yönüyle tipik bir melodram yapısına sahiptir. Melodramın türsel karakteristiklerini yeniden üretir biçimde, filmin tekrara dayalı ve kapalı bir anlatı yapısı vardır; öykünün ana eksenini dışa dönük bir eylemlilik, hareket ve değişim değil, durağanlık ve döngü oluşturur; öykü, duygusal yoğunluk ve aşırılık üzerine kuruludur, kahramanlar kendilerini kontrol eden bir tutkunun pençesinde yaşarlar; anlatıda rastlantı ögesinin kullanımı abartılı ve aşırıdır. Filmin kendi melodramatik yapısı göz önüne alındığında diyebiliriz ki, *Masumiyet*'te olayların arka planında sürekli görünen/işitilen Yeşilçam melodramları, anlatının yapısını yankılayan bir ayna-metin, bir üstkurmaca düzlemi oluşturmaktadır. Bu bağlamda, anlatının kendisi ve Yeşilçam melodramları aracılığıyla yaratılan üstkurmaca düzlemi karşı karşıya konmuş, biteviye birbirini yankılayan aynalar gibidir. Anlatıda, televizyon ekranı aracılığıyla açılan pencere (üstkurmaca düzlemi), filmin döngüsel yapısına eklemlenir, tıpkı Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi, boğucu ve kapalı bir yapı içerisinde biteviye geriye dönme duygusu yaratır.

Tabutta Rövaşata ise, *Masumiyet*'in aksine "dışarıda" geçen bir filmdir. Filmin atmosferi agorafobiktir bu nedenle.[3] Tabutta Rövaşata "dışarıda kalmaya," "içeri girememeye" dair bir öykü anlatır. Filmin baş kişisi evsiz biridir, dondurucu İstanbul kışında sığınabileceği bir yeri yoktur. Öykünün temel eksenini kahramanın bu basit, ama yaşamsal problemi oluşturur. *Tabutta Rövaşata*'da agorofobik kent mekânıyla karşıtlık oluşturabilecek şekilde kurulan bir "iç mekân" imgesine rastlamayız. Filmin görsel tonunu büyük oranda Boğaz kıyısında gerçekleştirilen dış mekân çekimleri oluşturmaktadır. Görece daha az vurgulanan "kapalı yer" çekimlerinin hiçbirinde "ev" ya da benzeri bir mekânla karşılaşmayız. Kapalı yer çekimlerinin tümü kahvehane, kahvehane tuvaleti, araba içi, karakol, inşaat gibi ara mekânlarda çekilmiştir.

Tabutta Rövaşata'nın baş kişisi ismi gibi sessiz, sakin, çekingen biridir. Mahsun'un hayatla ilişkisi edilgenlik ve bağımlılık üzerine kuruludur. Uyku, karnını doyurma, barınma gibi temel ihtiyaçların dışında bir beklentisi yoktur hayattan. Bu en temel ihtiyaçlar için bile başkala-

[3] *Tabutta Rövaşata*'da agorafobik kent tasvirinin ayrıntılı bir tartışması için, bkz. Suner (2002b).

rının yardımına, iyilik severliğine bağımlıdır. Ancak hayat karşısındaki tüm edilgen ve bağımlı konumlanışa rağmen, görünüşünden hiç beklemeyeceğimiz bir tür eylemlilik alanına sahiptir karakter. Mahsun sürekli araba çalan, ertesi sabah çaldığı arabayı temizleyip aldığı yere bırakan biridir. "Araba kaçırmak"[4] ve ardından karakola götürülüp dayak yemek karakterin hayatının rutin bir parçasıdır.

Araba, Mahsun için her şeyden önce bir tür barınak işlevi görür. Araba içine girilebilecek, ısınılabilecek, gecelenebilecek bir geçici sığınaktır. Ancak elbette araba barınak olmanın ötesinde de bir anlam taşır karakter için. Arabanın aslî işlevi, hareketi, yer değişimini, uzaklaşmayı mümkün kılmasıdır. Filmde çeşitli kereler, cama yansıyan kent ışıklarının ardında, yüzünde belli belirsiz bir hoşnutluk ifadesi Mahsun'u araba sürerken görürüz. Araba, gecenin içinde, kentin geniş bulvarları boyunca yol alır. Bu çekimler, Mahsun'un günlük hayatını tanımlayan durağanlık, hareketsizlik ve edilgenlik durumuyla belirgin bir karşıtlık oluşturacak biçimde, güçlü bir devinim, hız ve akışkanlık duygusu yaratır.

Hayatın her alanındaki edilgen ve bağımlı konumlanışına rağmen, araba kaçırma eylemiyle Mahsun etkin bir özne konumu edinir. Ancak, arabanın sağladığı hareket ve uzaklaşma, hiçbir zaman gerçek bir değişim anlamına gelmez. Tanımı gereği "araba kaçırma" eylemi daima geri dönüşle noktalanır, gecenin sabahında araba alındığı yere bırakılır. Arabayla gitme, yarattığı uzaklaşma ve özgürlük duygusuna rağmen, aslında döngüsel, hep başa dönen bir hareketin parçasıdır. Üstelik bu hareket daima kısıtlanmayı, kıstırılmayı, kapatılmayı imleyen bir mekânda, karakolda son bulur.

Tabutta Rövaşata'da kahramanın mekânla ilişkisini bir tür "açık alana kapatılmışlık" durumu olarak tanımlayabiliriz belki. Filmde kent, agorafobik bir mekân olarak çıkar karşımıza. Kahramanın bütün çabası içeri girebilmektir. Oysa karşılaştığı farklı durumlarda, Mahsun'un en fazla duyduğu söz "girilmez" olacaktır. Ancak, paradoksal biçimde, kahramanın "içeri girme" imkânı olmadığı gibi, "dışarı çıkma" imkânı da yoktur. Mahsun'un edilgen ve bağımlı yaşantısıyla tezat oluşturan bir eylemlilik alanı olan araba kaçırma edimi, ucu kapalı bir hareket imkânı sağlar kahramana. Mahsun, kendisini dışlayan kentin dışına çıkamaz. Uzaklaşmanın sonunda daima kapatılmışlık noktasına geri dönüş vardır, hareket döngüseldir.

[4] "Araba kaçırma" ifadesini, Mahsun karakterine esin kaynağı olan Dursun Tokta'nın ölümünün ardından çıkan bir gazete haberinden ödünç alarak kullanıyorum. Timur Soykan, "Bütün Arabalar Onundu," *Radikal*, 13 Haziran 2002.

Bu anlamda, *Tabutta Rövaşata* izleyiciye mekân ve hareketin koordinatlarının hiçbir zaman uzlaşmadığı durumlar sunar. Filmin kahramanı toplumsal konumu itibariyle kıstırılmış, ağır bir edilgenlik ve çaresizlik durumuna mahkum edilmiştir, ancak kıstırılmışlık tecrübesini açık alanda yaşamak durumundadır. Araba çalma edimi, kaçma, uzaklaşma imkânı tanır, ancak kahraman filmde açık alan olarak görselleştirilen kapalı dünyasının dışına çıkamaz. Mekânla hareketin bu imkansız bileşimi, filmin isminde de imlenmektedir aslında. Bir yanda, güç, kıvraklık ve ekstra devinim gerektiren bir hareket, diğer yanda durağanlığı, kıpırtısızlığı ve ölümü dayatan bir mekân.

Masumiyet ve *Tabutta Rövaşata*'daki klostrofobik ve agorafobik mekân algısı birbirini tamamlamakta, her iki mekân kullanımı da aynı "çıkışsızlık" duygusuna eklemlenmektedir. Bu çerçevede, her iki filmdeki mekân kullanımı aynı sorunsalın birbirine karşılık düşen iki yüzünü oluşturmaktadır. 1990'lar Türkiye'sinde yaşanan kimlik ve aidiyet krizini klostrofobi ve agorafobiyi aynı anda üreten bir durum olarak kavrayabiliriz. Bu, hem fazlasıyla içeride olmayı, dışarı açılamamayı, kendi üstüne kilitlenmeyi, hem de dışarıda bırakılmayı, içerilmemeyi ifade eden bir durumudur. Başka şekilde söylersek, 1990'lar Türkiye'sinin aidiyet krizi, ait olunan yerle aynı anda hem klostrofobik hem agorafobik bir ilişkiyi imlemektedir. Bir yanda hareketsizlik, durağanlık ve kıstırılmışlık duygusu, bir yanda boşluğa atılma ve serbest düşme deneyimi bu paradoksal ilişkinin birbirini tamamlayan parametrelerini oluşturur.

1990'lar Türkiye'sinde yaşanan köklü toplumsal dönüşüm süreci ve beraberinde gelen kimlik ve aidiyet krizi tahripkâr sonuçları olan bir dizi toplumsal sarsıntıyı, altüst oluşu da beraberinde getirmiştir. Toplumsal şiddetin farklı biçimlerde yoğunlaşması, yaygınlaşması ve kanıksanması bu sürecin sonuçlarından birisidir. Medya aracılığıyla söylemsel olarak sürekli yeniden üretilen ve çoğaltılan şiddet, 1990'lar Türkiye'sinde yaşanan derin kimlik ve aidiyet krizinin hem nedenlerinden biri, hem de sonucudur.

Masumiyet ve *Tabutta Rövaşata* arasındaki en ilginç paralellik bu iki filmin toplumsal şiddete tanıklık etme biçimidir. Tür düzlemi çerçevesinde karşılaştırdığımızda, filmlerden ilkinin melodram, ikincisinin komedi sınırlarında gezdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Masumiyet, aşk ve tutku ilişkilerine odaklanması, öyküsünün içerdiği duygusal yoğunluk ve aşırılık, döngüsel anlatı yapısı, yoğun iç mekân

kullanımı gibi özellikleriyle melodram türüne yakın duran bir filmdir. Nitekim anlatı içinde (kahramanların televizyondan izlediği filmler aracılığıyla) klasik Yeşilçam melodramlarına yapılan göndermeler, filmin kendi melodramatik yapısı hakkında bir farkındalık tavrını ortaya koyar ve bu anlamda film içinde ironik bir üstkurmaca düzlemi oluşturur. *Tabutta Rövaşata*'da ise öykü zaman zaman kara mizahın sınırlarında gezer, pek çok noktada izleyiciyi gülümsetir. Gariban, sefil görüntülü bir adam olan Mahsun'un soyadının "Süpertitiz" olması, araba çalma konusundaki üstün becerisi, çaldığı araç çeşitliliği (belediye otobüsü, ambülans vb.), gazetede daima arabalarla ilgili haberleri büyük bir ilgiyle okuması (ki bu haberlerden birisi hırsızlara karşı çok etkili bir direksiyon kilidi tanıtımıdır), çevredekilerin şaşkın bakışları arasında belediye otobüsünde tavus kuşuyla yaptığı yolculuk hep komik yanı olan ayrıntılardır. Bu çerçevede, *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata* Türk sinema tarihi içerisinde daima başat olan iki türün, melodram ve komedinin sınırlarında gezen filmlerdir. Ancak kanımca bu iki filmi okurken Türk sinema tarihinde asla öne çıkmamış olan başka bir türden bahsetmemiz gerekiyor: Korku sineması.

Film kuramı içerisinde ilginç açılımlara gebe kavramlardan birisi "mekân-dışı" (*space-off*) olsa gerek. Teresa de Lauretis, sinemada "mekân-dışı" alanı "... film karesi içerisinde görünür olmayan, fakat karenin görünür kıldığından çıkarsanabilir olan" olarak tanımlıyor (de Lauretis, 1987: 26). Klasik anadamar sinemada mekân-dışı alan, anlatı kuralları gereğince karedeki imgenin tamamlayıcısı haline getirilir, ya da de Lauretis'in deyişiyle, "imgeye mühürlenir." Anadamar sinema dilinin temel yapı taşlarından olan çekim/karşı çekim (*shot/reverse shot*) tekniğinde, mekân-dışı alanın imgeyi nasıl tamamladığını açıkça gözlemek mümkündür örneğin. Karşılıklı konuşan iki kişinin ayrı ayrı orta plan çekimlerini gördüğümüzde, anlatıdaki süreklilik ögesi gereği o an karede görünmeyen kişinin mekân-dışı alanda dinlemekte olduğunu varsayar, zihnimizde imgeyi mekân-dışı alanla tamamlayarak yorumlarız. Klasik anadamar sinemada mekân-dışının kullanımı sürekliliğin oluşması ve izleyicinin anlatıyla bütünleşmesi (*suture*) amacına hizmet eder. Buna karşılık *avant-garde* sinema, yine de Lauretis'in argümanını izleyerek söylersek, mekân-dışını doğallaştırmak yerine, tam tersine onun yokluğuna dikkat çekerek bu alanı fark edilir kılar. Üstelik, *avant-garde* sinema, mekân-dışı alanı yalnızca anlatı içinde o an karede görünmeyen ögeleri değil, ama kameranın ve hatta izleyicinin konumlarını da içerecek biçimde genişleterek kurar. Böy-

lece avant-garde sinemada mekân-dışı alan bütünleştirme ve doğallaştırma yerine, hayali bütünlüğü parçalama, yadırgatma amacıyla kullanılır.

"Mekân-dışı alan" kavramını 1990'lar yeni Türk sinemasının tartıştığım iki temsilcisine uyarlarken, imgeyle sınırlamak yerine, anlatının tümüyle ilişkili biçimde kullanarak biraz genişletmek ve zorlamak istiyorum. Gerek *Masumiyet* gerekse *Tabutta Rövaşata*, de Lauretis'in *avant-garde* sinemada mekân-dışı alanın kullanımı konusundaki iddiasıyla tutarlılık gösterir biçimde, filmde görünen alan içinde yer almayan başka bir şeye işaret ederek anlam kurmaktadır. Bu görünmeyen şey bir çeşit yaygın "dehşet" durumudur.

Masumiyet ve *Tabutta Rövaşata*'da dehşet, nesnesi belirgin biçimde tanımlanabilen bir korku unsuru olarak değil, filmin bütününe nüfuz etmiş yaygın bir şiddettin anıştırması olarak karşımıza çıkar. Her iki filmde de, bir dizi şiddet eylemi (karakolda dayak, kavga sahneleri vb.) gösterilir. Ancak gösterilen şiddet, anıştırılan ("mekân-dışı" alana ait) şiddetin yanında çok mütevazı kalmaktadır. İzleyici, her iki filmi de gösterilmeyen, ancak hissettirilen şiddetin yarattığı ürküntü ve rahatsızlık duygusu içinde izler.

Masumiyet'te olaylar dehşet verici bir şeylerin ertesinde yaşanıyor gibidir. Söze dökülemeyecek (*unspeakable*) bir dehşettir bu adeta. Filmde erkek şiddeti sonucu "dilsiz" kalmış iki kadın karakter dehşeti sürekli anıştırır, ancak "dile getiremez." Melodramın görünmeyen yüzünde, mekân-dışı alanda, söze dökülemeyen bir dehşet yaşantısı vardır. *Tabutta Rövaşata*'daysa şiddet, rutindir, gündeliktir, kanıksanmıştır. Filmdeki komik durumlar, izleyicinin gözleri önünde olup biten bir fiziksel hırpalanma süreci etrafında gelişmektedir.

Masumiyet ve *Tabutta Rövaşata* melodram ve komedinin sınırlarında bir dehşet öyküsü izletmektedir izleyiciye. Her iki filmin de dehşeti izletme biçimi 1990'lar Türkiye'sinde toplumsal şiddetin izleniş biçimini çağrıştırmaktadır. Bu anlamda, her iki filmin finalinde de öykünün vardığı son noktanın televizyon haberleri aracılığıyla izleyiciye aktarılıyor oluşu oldukça manidar bir rastlantıdır. *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata*'nın dehşeti melodram ve komedi sınırında izletme biçimi, geçtiğimiz on yılda televizyon ekranları karşısında sayısız kez yaşamış olduğumuz yaygın ve kanıksanmış şiddete tanıklık (suç ortaklığı) deneyimiyle örtüşmüyor mu? 1990 sonrası Türkiyesi'nde görsellik-iktidar ilişkisi, Hayata Dönüş Operasyonu'nun "canlı" görüntülerinden, "film gibi"ye, itiraf programlarından, televole şovlarına kadar bir

dizi yayında, şiddetin melodram ve/veya komedi formatında sistematik biçimde sergilenmesi/izlenmesi üzerinde durmuyor mu? Bu anlamda, *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata*'da karşımıza çıkan melodram ve komedi tadındaki dehşet sineması, 1990'lar Türkiye'sine dair bir metafor olarak düşünülemez mi?

Bitirirken, *Masumiyet* ve *Tabutta Rövaşata*'nın korku türünün yeni bir tanımını yapmak konusunda oldukça kışkırtıcı metinler olduğunu belirtmek istiyorum. Korku türünün en uç noktası belki de dehşetin dehşet olarak algılanmadığı durumdur.

Kaynakça

de Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington.

Suner, Asuman (2002a) "1990'lar Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri: *Masumiyet*'te Döngü, Kapatılmışlık, Klostrofobi... ve İroni," *Toplum ve Bilim* (92): 176-203.

Suner, Asuman (2002b) "1990'lar Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri: *Tabutta Rövaşata*'da Agorafobik Kent, Açık Alana Kapatılmışlık ve Dehşet," *Toplum ve Bilim* (94): 86-108.

F. Asuman Suner
Öğretim Üyesi
Bilkent Üniversitesi
İletişim ve Tasarım Bölümü

KASABA: DOĞA- KÜLTÜR KARŞITLIĞI

Hasan Akbulut

Giriş

Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1996) filmine yapısalcı açıdan yaklaşan bu çalışma, filmin derin yapısında doğa/kültür karşıtlığının yattığını ortaya çıkarmaya çalışır. Dilbilimsel eleştiriden de destek alan çalışma, kasaba sözcüğünün anlam evrenini oluşturan tekdüzelik, hareketsizlik, tekrara dayalılık gibi kavramların, motiflerin filmde nasıl yapılandığını gösterir ve filmin dizisel bir eksende işlediğini savunur.

Filmi çözümlemeden önce, çözümlemenin dayandığı temel kavramlara bakmakta yarar var. Dilbilimci Saussure için göstergeler iki tip ilişki içindedir; dizisel (paradigmatic) ve dizimsel (syntagmatic). Dizisellik, benzerlik ve karşıtlık ilişkilerini göz önünde bulunduran, karşılaştırılabilir ve öteki birimlerle birleştirilmek için seçilebilen düşey ya da dikey eksendeki birimler dizisidir (Stam vd. 1993: 9). Dizimsel ilişkiler ise, bir yapı, yani bir dizim oluşturmak için göstergelerin kendinden önceki ve sonraki göstergelerle kurduğu ilişkiyle tanımlanır (Kıran, 2001: 130) ve yatay eksende yer alırlar. Dizisel boyut seçmeyle, dizimsel boyut ise, birleştirmeyle ilgilidir. Roland Barthes, bu ilişkileri yemek, giysi, mobilya ve mimarlık alanlarından verdiği örneklerle açıklar. Örneğin Barthes'e göre (1997: 55) bedenin aynı noktasında, aynı anda bulunamayacak olan ve değişimi giyimsel bir anlam değişmesine yol açan takke/ bere/ şapka vb. ayrıntılar öbeği bir dizi oluşturur. Aynı kıyafette değişik öğelerin yan yana bulunduğu etek, bluz, ceket ise bir dizim oluşturur.

Lévi-Strauss'a göre dilin dizisel boyutu, yani kategoriler sistemi daha önceliklidir. Çünkü bir sistem içinde kavramsal kategoriler inşa etmek, anlam yaratmanın özüdür ve bu sürecin kalbinde 'ikili karşıtlık' diye nitelendirilen bir yapı vardır. Lévis'e göre ikili karşıtlıkların inşası temel, evrensel anlamlandırma sürecidir (Fiske 1996. 152,153). *Singin' In the Rain* filmini Lévis'in dizisel kategorilerine göre çözümleyen Cohan (2000: 56), bu yaklaşımda iki önemli nokta saptar: İlki, yapısalcı çözümlemenin her noktada yükselen bir ikili karşıtlığı inceleyebilmesi için, bir konunun çizgiselliği (linearity) üzerine yanal bir bakış almasıdır. İkincisi ise, altı çizilen bu kutupsal karşıtlıkları tanımlamada

bu incelemenin karakterler arasındaki psikolojik çatışmalar üzerinde durmaması, onun yerine konuyu harekete geçiren kavramsal anti-tezleri aydınlatmaya çalışmasıdır.

Lévis'in gördüğü temel karşıtlık ise, 'doğa'/'kültür' karşıtlığıdır. Bu bildiri, Kasaba filminin doğa/kültür karşıtlığı ekseninde yaşam/ölüm, birey/toplum, tanıdık/yabancı, yerleşik/gezgin, genç/yaşlı, insan/hayvan, 'resmî olan'/'kişisel olan', açlık/tokluk gibi karşıtlıkları ele alarak dizisel bir biçimde işlediğini ortaya koymaktadır.

Kasabaya Giriş

Çözümlememize kasaba sözcüğünün tanımını yaparak başlayabiliriz. *Türkçe Sözlük*'te kasaba (1999: 903, 904) "kentten küçük, ama köyden büyük olmakla birlikte, henüz kırsal özelliklerini yitirmemiş olan yerleşim yeri, ilçe" olarak tanımlanıyor. Saussure, "anlam farklılıklardan doğar" der. Onu izleyen Greimas'a göre ise anlamın temel yapısı, soyut bir anlam ekseni üzerinde bulunan karşıtlıklardır (Ayşe Kıran, Anlambiliminden Hareketle Söz Sanatları doktora ders notları). Tanımdan da görülebileceği gibi 'kasaba', sözcük olarak 'köy' ile 'kent' dil göstergelerinin oluşturduğu 'yerleşim birimi' anlam ekseninin tam ortasında yer alır. Kasabayı kentten ve köyden farklı kılan özellikler, onun içkin özelliklerini oluşturur. Bu yönüyle bakıldığında kasabanın anlambirimciklerinin, /yerleşim birimi/ + /canlı olmayan/ + /köy olmayan/ + /kent olmayan/ + /nüfus azlığı/ + /gelişmemiş sanayi/ + /tarıma bağlılık/ + /doğaya yakınlık/ olarak saptayabiliriz. Ancak bu ayrım bize tam anlamıyla kasaba sözcüğünün 'özgül anlambirimcik'ini sunmaz. Bu nedenle sözcüğün tanımlayıcı özelliklerini bulmada çağrışımlara başvurulabilir, bu da kültüre, bireye, bağlama, duyarlılığa göre değişen yananlamlara başvurmak demektir. Bu doğrultuda kasaba sözcüğünün yananlamları şöyle sıralanabilir: "küçük bir yer, tekdüzelik, can sıkıcılık, baskı, baskıcı ahlakî yapı, huzur, sükûnet, nostalji, çocukluk, dinginlik, geçmiş, yalnızlık, yakın ilişkiler, küçük esnaf, samimilik, pazar yeri, yakıcı öğle sıcağı, sessizliği bozan motosikletler". Filmde bu çağrışımların pek çoğunu görmek mümkün. Dolayısıyla bu sözcükler ve görüntüler *Kasaba* filminin anlam evrenini oluşturur.

Filmin başlangıcında yer alan kasabaya ait cami, ağaç, kar altındaki boş sokaklar, uzakta bekleyen köpek görüntüleri, yönetmenin fotoğraf sanatındaki yetkinliğinin yanı sıra, kasaba sözcüğünün çağrışımlarını sunar. Kasaba, boş sokakları olan, az insanın yaşadığı, hare-

ketin/canlılığın olmadığı, her şeyin kendi halinde gittiği, kendi zamanının olduğu, sessiz bir yerdir. Sessizliği bozan şey, okul önünde bekleşen öğrencilerin söylediği 'andımız'dır. Doğadaki karşıtlıkları inşa eden ilk görüntülerin ardından gelen 'andımız', kültür alanındaki çelişkileri sunar. Öğrenciler, 'çalışkanım' diye 'andımız'ı söylerken yönetmen insanların olmadığı boş sokakları göstererek bu söylemi sorunsallaştırır, ortalıkta başı boş köpeklerden başka canlı göremeyiz. Bu çelişki aynı zamanda ses/görüntü karşıtlığıyla doğa/kültür karşıtlığına bağlanır. Filmin görüntü kuşağında kar altındaki boş sokaklar 'doğa'yı, ses kuşağındaki 'andımız' ise, 'kültür'ü simgeler. Böylece doğa/kültür karşıtlığı, hem görüntülerle hem de seslerle filmin başında yer almış olur. Filmin klarnetin çaldığı dokunaklı müziği, hem nostaljiyi akla getirerek kasaba sözcüğünün yananlamlarından birini oluşturur, hem de yine doğa/kültür karşıtlığının altını çizer. Çünkü Lévi-Strauss'a göre müzik (akt. Leach 1985: 124), hayvan kökenli değildir, insan kökenlidir, 'kültür'ün parçasıdır, 'doğa'nın değil. Bu doğrultuda görüntü kuşağı 'doğa'yla, ses kuşağı ise, 'kültür'le eşitlenir.

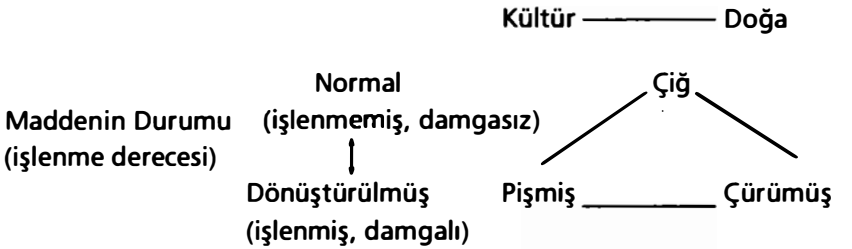
Okul; Kültüre Giriş

Filmin, içinde yer aldığı uzama göre üç bölümden oluştuğu görülür. Bunlar sırasıyla okul, orman ve bahçedir. İlk bölüm okulda geçer.

Eğitimi, bilgiyi çağrıştırması nedeniyle okul, 'kültür'e ait bir kurumdur. Az sayıda öğrenciden (8-10 kişi) oluşan sınıfa girdiğinde öğretmen, önce selamlaşır, ardından yoklama yapar. Bunlar öylesine sıradan, öylesine alışkanlık haline gelmiştir ki, yeni ve farklı olan hiçbir şey yoktur, bir rutindir. Öğretmen İsmail'in sınıfta olmayışının nedenini sormaz bile. Alışılmışlık, sıradanlık, rutin bu haliyle kasaba sözcüğünün çağrıştırdığı tekdüzelikle paraleldir. Aşiye'nin İsmail'in sınıfta bulunmadığını 'yok' diyerek bildirmesinden sonra kamera, sınıfın penceresinden 'dışarıya' kayar, müzik duyulmaya başlar. 'Kültür'ün alanı 'içeri'den, 'doğa'nın alanı 'dışarı'ya kaydığında müziği kullanarak yönetmen, doğa/kültür karşıtlığını keskinleştirir, onları bütünüyle ayırmış olur. Müziğin buradaki işlevi aynı zamanda 'sınır ritüeli' olarak düşünülebilir. Yapısalcı antropologlar, kategoriler arasındaki sınırların yaşamsal öneminin, tüm toplumlarda, kategoriler arasındaki geçişi kolaylaştırmak amacıyla bir dizi sınır ritüelleri ürettiğini ileri sürerler. Genelleme yapmak gerekirse, sınırları ihlâl eden kategoriler ne kadar büyükse, ritüeller de o kadar önemli ve ayrıntılı olmaktadır. Toplumlar yaşam ve ölüm arasındaki geçişlere anlam verecek ritüellere

sahiptirler; doğum ve ölüm gibi (Fiske 1996: 156). Filmin bu bölümünde müzik, 'kültür'den 'doğa'ya geçişi sağlayan bir sınır ritüeli işlevi görür. 'Kültür'e dönüş, hem bu sıradanlığı, tekdüzeliği gösteren, hem de doğa/kültür karşıtlığını daha da belirginleştiren öğretmenin okuttuğu aile konulu okuma parçasıyla sağlanır. Aile, okulla birlikte toplumun temel birimlerini oluşturduğu için önemlidir. Aileyle bağlantılı olarak okunan ikinci okuma parçası 'Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar'dır. Parçada bu kuralların yazılı ve yazısız (sözlü), emir ve yasaklar, ahlâk, görgü kuralları şeklinde olabileceği belirtilir. Toplum-içi/toplum-dışı ayrımına gönderme yapan bu kurallar, aile konusuyla birlikte filmin üçüncü bölümünde daha ayrıntılı bir biçimde işlenir. Bu nedenle okulda geçen bu ilk bölüm, filmin bütününü çözümlememiz için bir çerçeve çizer. Bu çerçeve toplum, toplumsal yaşamı düzenleyen kurallar, toplum-içi/toplum-dışı ayrımıyla dile getirilen 'kültür'le ilgili olduğu için, bir tür 'kültüre giriş' niteliğindedir.

Okumalar, rutin bir biçimde sürerken öğretmen, bir koku duyduğunu söyler ve öğrencilerin beslenmelerine bakar sırasıyla. Asiye'nin beslenmesindeki yiyeceğin 'çürümüş' olduğunu fark eder. Bu ayrım yiyeceğin doğadaki dönüşümüne işaret eder. Lévi-Strauss'a göre (akt. Leach 1985: 32, 36) çürümüş yiyecek, 'doğa' aracılığıyla dönüştürülmüş taze çiğ yiyecektir. Pişmiş yiyecek ise, 'kültür' aracılığıyla işlenerek dönüştürülmüş taze çiğ yiyecek olarak düşünülebilir. Pişirme, 'doğa'nın 'kültür'e dönüştürülmesinin evrensel biçimidir. LéviStrauss bu ayrımı yiyecek üçgeniyle (Şekil-1) gösterir.



Şekil-1 Yiyecek Üçgeni (Leach 1985: 32)

Asiye'nin beslenmesindeki yiyeceğin çürümüş olması, 'doğa'ya işaret eder, 'kültür'e değil. Çünkü çiğ olan yiyecek, "doğa" aracılığıyla dönüştürülerek çürür.

Filmde çoğu duyu organlarının etkin olduğu görülür. Bunların başında görme duyusu gelir; kamera izleyiciye önce bir şeyler gösterir, sonra bir takım sesler ve müzik duyulur, bunlara yiyecekle bağlantılı olarak koklama duyusu eklenir. Sınıfın 'kendi halindeki sessizliğini' kuş cıvıltıları, kuzu sesi ve açılan kapının gıcırdayan sesi bozar. Gelen, yoklamada Asiye'nin 'yok' dediği İsmail'dir. Giysileri, ayakkabıları kar nedeniyle ıslanan İsmail, onları çıkarır, kurumaları için odun ateşiyle yanan sobanın tellerine asar. Islak çoraplardan sobaya damlayan damlalar, garip bir tıslama sesi çıkarır. Bir süre sonra bu ses, kitaptan parça okuyan öğrencinin sesini bastırarak egemen hale gelir. Duyulan tek ses, ateşin uğultusuyla bu tıslamalardır. Görüntü kuşağı da yalnızca bu sesin kaynağına odaklanır; sobayı ve damlaları gösterir. Yönetmenin bu tavrı, hem nesneleri, kavramları basit ve temel öğelere indirgeyen minimalist yaklaşımı hakkında bir fikir verir, hem de bu yaklaşımla bağlantılı olarak ateş/su karşıtlığını akla getirir. Ateş ve su, yaşamın temel öğelerinden olduğu için de filmde önemli bir yere sahiptir. Film, bu yönüyle yaşamın, 'doğa'nın ve 'kültür'ün temellerinin ne olduğu üzerine de bir soruşturmadır.

Okul Dönüşü Doğada Bir Gezinti

Filmin ikinci bölümünü, Asiye ve erkek kardeşi Ali'nin, kır içinde yaptığı gezinti oluşturur. Ara görüntülerde Saffet'i görürüz; bir pencereden dışarı bakar. Gök gürlemesiyle ilkbaharın geldiği gösterilerek kış mevsimiyle bir karşıtlık kurulmuş olur. Henüz okul çağında olmayan Ali, kapısının önünde bir sandalyede oturan ve uzaklara bakan, dalgın yaşlı adama taş atar. Yaşlı adam gözünü bile kırpmaz. Kurulan çocuk/yaşlı karşıtlığı, yaşam/ölüm karşıtlığına dönüşür bu bağlamda. Çocuklar yollarına devam ederler; yaşam sürer. Geride kalan, yaşlı adamdır, ölümdür. Kamera doğa içinde çevrinirken (görüntü) duyulan silah sesinin (ses) avcılardan geldiğini öğreniriz. Av, tarihöncesi 'ilkel' insanın yaptığı gibi aç kalmamak için değil, zevk için (spor) yapılır. 'Yabanıl'/'uygar' karşıtlığının tohumlarını atan bu görüntülerin ardından Saffet'in bir kamyon içinde meleyen yavru keçilere baktığı görülür. Saffet'in sıkıntılı yüz ifadesinin nedeni birazdan anlaşılır; ileride yavru keçiler kesilmekte ve ateşte pişirilmektedir. Bir tarafta canlı olan, öte tarafta cansız olana, yaşam ölüme dönüşür. Bu dönüşüm, insanın doğa karşısındaki acımasızlığını, vahşetini gösteren bir gösterge olarak kodlanır. Görüntüler, 'yabanıl'/ 'uygar' karşıtlığını çağrıştırarak, 'doğa'nın 'yabanıl', 'kültür'ün 'uygar' olduğuna ilişkin söyle-

mi sorunsallaştırır. Film, 'kültür'ü temsil eden lunaparkı, 'doğa'ya karşı acımasızlığın, bayağı eğlencenin olduğu bir uzam olarak kavramsallaştırır. Görüntülere bindirilmiş 'kitch' müzikle de bunu destekler. Saffet 'kültür', çocuklar 'doğa' içindedir. Görüntüler Saffet ve çocuklar arasında gidip gelir.

Asiye ve Ali'nin gördüğü yuva yapmış leylek, akla hemen yerleşik/gezgin karşıtlığını getirir. Leylek, ilkbaharda ortaya çıkan göçmen bir kuş olarak hem ilkbaharın geldiğini gösterir, hem de 'göçmen kuş' olmasından dolayı Saffet'in kasabadan 'gitme' isteğiyle bağ kurar. Saffet gitmeyi istese de tıpkı leylek gibi geldiği yere bağlıdır. Leylek her yıl aynı yerde konaklar, aynı yere döner, bir yönüyle hep 'gitse' de, öte yanıyla hep 'geri dönen' dir. Tıpkı Saffet'in askere giderken hissettikleri gibi. Leylek motifinin eğretilemeli kullanımıyla çağrıştırılan Saffet'in gitme isteği (izlek)[1], ama kasabaya dair hissettikleri, üçüncü bölümde görüleceği gibi yer-yurt bilincine bağlanır.

Asiye ve Ali doğada gezintilerini sürdürürler. Girdikleri mezarlık, girilmemesi gereken bir yerdir ve yasak olan/yasak olmayan karşıtlığını gösterir. Ali sürekli sorular sorar, Asiye de hep yanıtlar, kimi kez de onu tersler, ama bildiğini her zaman gösterir. Bu bölümde karşıtlıklar bilmek/bilmemek, sormak/yanıtlamak ekseninde yapılanır. Ali gördüğü eşeğin, çevresinde sinekler uçuşan gözlerine bakar. Eşeğin adeta gözüne giren sinekler, kasabada zamanın tekdüzeliğini, neredeyse geçmediğini anlatır. Kamera eşeğin gözünden (bakış açısından) erik yiyen Ali'yi gösterir. Yönetmen, ikisinin bakışı arasında benzerlikleri ya da farklılıkları göstermek ister. Ali bu kez meyve çekirdeğini eşeğe atar. Gerek Ali, gerekse Asiye, sürekli bir şeyler yer, ama yedikleri pişmiş değildir, 'doğa' içinde dönüşüme uğramamış yiyeceklerdir. Kamera kesmeyle 'doğa'dan, 'kültür'e geçer, yani içinde Saffet'in olduğu uzama. Saffet lunaparkta eğlenir, gondola biner, dondurma yer 'kitch' müzik eşliğinde. Ardından otların üzerine sırtüstü uzanarak, kendini 'doğa'ya bırakır; böylece onun çocuklarla bir araya geleceğini anlarız.

Bu kez Asiye, Ali sormadan kaplumbağaların ters çevrildiklerinde öldüklerini anlatır. Kaplumbağa mezarın üzerindedir, onun sonu da ölümdür, Ali, ters çevirmeden önce uzun uzun kaplumbağaya bakar,

[1] Motif ve izlek sözcükleri çoğu kez bir birine karıştırılsa da farklı anlamlara gelir. İzlek, ana şeye götüren yollar, motif ise, bu izlekler üzerinde bulunan ana taşlardır. İzlek soyut, motif ise somuttur, somut motifler tekrarlanarak soyut olan izlekleri oluşturur (Ayşe Kıran, Anlambiliminden Hareketle Söz Sanatları Doktora Ders Notları, 2000). Filmde leylek, 'gitmek' izleğinin motifidir.

onun başını kabuğundan çıkarmasını bekler. Yönetmen ikinci kez bir hayvanın bakışından çocuğu göstererek insan-merkezci bakıştan çevre-merkezli bir bakışa kayar, dünyada tek olmadığımızı duyumsatır. Ali'nin kaplumbağayı ters çevirmesi, onun uzun ömürlü bir hayvan olduğuna ilişkin bilgiyi akla getirse de, kaplumbağa burada yaşam/ölüm izleğinin motifi olur. Doğa içinde kendi haline bırakıldığında daha uzun yaşayabilecek olan kaplumbağa, insanın müdahalesiyle bu şansını yitirir. Bu yönüyle de kaplumbağanın ters çevrilmesi, insanın doğa üzerindeki hakimiyeti anlamına gelir, yani insanın 'kültür'e girmesinin bir koşulu olur.

Kasabalı Felsefe Yapıyor

Filmin son bölümü, bir aile olduklarını öğrendiğimiz bireylerin, onları kapsayan bahçe uzamında yaptıkları söyleşiyi içerir ve Asiye ile Ali'nin bahçe kapısından içeri girmeleriyle başlar; çocuklar, 'dışarı'dan 'içeri'ye gelirler. Söyleşi, tam anlamıyla insana, 'kültür'e, bilgiye ilişkin sorgulamalar üzerinedir. İlk sorgulama da av üzerinedir. Asiye'nin avcıları gördüğünden söz etmesi üzerine dede, kuşların vurulmasından bir şey anlamadığını söyleyerek avın gereksizliğini belirtmiş olur. Yukarıda da vurgulandığı gibi av, tarih-öncesinde insanın yaşaması için bir zorunluluktu ('doğa'), oysa şimdi bir eğlenceye ('kültür') dönüşmüştür. Ancak bu eğlence isteği de insan doğasından, ondaki 'doğa'ya hakim olma dürtüsünden kaynaklanmaktadır. Ali'nin bu konuşmalar sırasında karıncalara vurması da bu düşünceyi pekiştirir. Avın başka bir boyutu 'av olma'yı ise, anne dile getirir, çocuklara onları mısır tarlasından geçmemeleri konusunda uyarır. Büyükanne, daha önce mısır tarlasından geçerken yanlışlıkla vurulan ve ölen (av olan) bir kasabalıdan söz ederek kaygısını dile getirir. 'Avlamak' ile 'av olmak' arasındaki bu karşıtlık, sadece hayvanın değil, insanın da av olabileceğini gösterir, yani roller zaman içinde değişebilir. Avda yanlışlıkla avlanan kasabalıya ilişkin anlattıkları, eğretilemeli olarak insanın insanı avlaması, insanların birbirlerini yok etmesi anlamına da gelir.

Ailenin konuştuğu tek şey bu değildir. Dede, Asiye'ye terziye verdiği pantolonunun fiyatının kaç lira olduğunu defalarca sorarak, kasaba sözcüğünün anlam evrenindeki 'tekrara' vurgu yapmış olur. Asiye'nin terzinin elli lira (nerede kaldı o günler!) istediğini söylemesi üzerine dede, "bir şey yaptırılır gibi değil" diyerek hayat pahalılığına vurgu yapar, söylenir. Ailenin yetişkin kadınları sürekli yiyecekle ilgili işler yapar; büyükanne patates doğrar, anne mısır ayıklar, çiğ yiyecek-

ler dönüşüme hazırdır, tabii ki bu kez 'kültür' aracılığıyla dönüştürüleceklerdir, yani ateşte pişirileceklerdir. Rüzgârla birlikte dedenin çevresinde vızıldayan sinekler, daha önceki ayrımda gördüğümüz eşek görüntülerini akla getirir ve ölümle bağ kurar. Dede Emin "zaman ne çabuk geçiyor" diyerek, daha önce defalarca anlatmış olduğu askerlik anılarını anlatmaya başlar. Hepsi de köylerinden ilk kez ayrılan askerlerin Nusaybin'e gönderildiğini anlatan dede, Nusaybin için "Irak'ta mıydı neydi" diyerek aslında bunun kendisi için çok da önemli olmadığını belirtmiş olur. Yaşlılık, biraz da unutkanlık değil midir? Dede askerde aç kaldıklarından, çok perişanlık çektiklerinden söz ederken, gelin (Asiye ve Ali'nin annesi, filmde bir ismi yoktur) o yıl kirazların erken geçtiğinden, kiraz ağacının tepesinde bir yılan gördüğünden, cevizlerin 'eskisi gibi' olmadığından söz eder.

Büyükanne Fatma da "bu sene turnalar gelmiyor" diyerek doğadaki dönüşümü, değişimi dile getirir. Doğayı bu hale getiren insandır. Dede anlatmaya devam eder; Mezopotamya'da aç-susuz kaldıkları halde İngilizleri yendiklerini, ama daha sonra yardım gelmeyince tutsak edilip köle gibi çalıştırıldıklarını, çoğunun açlık ve hastalıktan öldüğünü anlatır. Filmin bu bölümünde köle olmak/özgür olmak karşıtlığı ile açlık/tokluk karşıtlığı belirgindir. Mısırlar ateşte pişerken, dereye inmiş aç çakalların sesi işitilir. Dedenin tutsak/köle olarak çalıştırıldığı askerliğinde olduğu gibi çakallar da açtır. Aile üyelerinin yediği yiyecekler 'kültür'ü, aç çakallar ise 'yabanıl' olanı simgeler. Açlık, bu bağlamda insanla hayvanı aynı kategoride birleştiren bir kavrama dönüşmüş olur. Açlık ve hastalık öylesine şiddetlidir ki, dede dönüşünün "şans mı kader mi" olduğunu sorarak dile getirir bunu. Saffet'in dedenin dönüşünü 'boş şey' diye nitelemesinin ardından aile üyeleri toprağa bağlı bir yurt sevgisini dile getirirler. Anne, "memleket hasreti hiçbir şeye benzemez, soğan ekmek ye, kendi toprağında bulun" der. Dede, Saffet'in "memleket toprağında gömülmeyi" önemli görmemesini, onun ölümden uzak oluşuna bağlar ve şöyle der: "Ölüme yaklaşınca insan düşünüyor; insan gurbette kalakalıyor, nereye baksan yabancısın". Böylece toprak aracılığıyla hem ölüm, hem de üzerinde yaşanılan ülke, dolayısıyla 'yabancı olan'a karşı 'tanıdık olan' vurgulanır. Dedenin toprağa bağlılığı, 'burası'nın önemini dile getirir. Karşıtlık burası/orası, tanıdık/yabancı, yurt/gurbet arasında kurulur böylece. Yabancı memlekete gitmek, dede ve büyükanne için anlamsızdır. Onlara göre, "oralarda da ağaç aynı ağaç, gök aynı gök"tür ama, insan "bizim ağacımız, bizim toprağımız" der yine de. Böylece dile getirilen

yurtseverlik, ulusçu niteliklerden yoksun bir toprağa bağlılık içerir. Ayrıca dede, insanların ölünce kuruyan ağaçlar gibi toprağa karışarak tekrar hayata katılacaklarına inandığını söyleyerek doğada bir dönüşümün, bir sürekliliğin olduğunu belirtir. Bu sürekliliği sağlayan şey ise, topraktır. Toprak hem ölümdür, hem de yaşam.

Bundan sonra diyalogların çoğunda Saffet vardır. Dedenin Hindistan'dayken ölmek üzere olan annesini gördüğünü söylemesi üzerine Saffet, böyle şeylere inanmadığını söyler ve şöyle sürdürür: "Eğer ruhun birbirinden uzaksa, kardeşin bile olsa hiç fark etmez, hatta öteki bile daha iyidir". Bu yönüyle Saffet, toplum-içi/toplum-dışı karşıtlığında hep toplum-dışı olanı karakterize eder. Lévis'e göre insanın egosu hiçbir zaman tek başına değildir, bir 'biz'in parçası olmayan 'ben' yoktur, gerçekte her 'ben', bir çok 'biz'in içinde yer alır (Leach 1985: 39). Kasaba'nın dede Emin'i, büyükannesi, Nuri'si, anne 'biz'i oluştururlar, ama Saffet henüz 'biz'e dahil olmamış bir 'ben'dir. Onun niyeti kasabada kalıp 'çürümek' değildir, gitmektir. Çürümeyi istememek, hem toprağa karışıp ölmeyi istememek, hem de zamanı boşa geçirmemek anlamına gelir. Saffet, dile de inanmaz, askerdeyken fırsat buldukça bir araya gelip konuşanlar için 'boş şeyler bunlar' der. Dili, konuşmayı 'boş' görmekle Saffet, toplumdışı olduğunu belirtmiş olur. İnsanı insan yapan özgül niteliğin dil ve bununla bağlantılı olarak 'düşünme' olduğunu belirten Lévis'ten (Leach 1985: 122) hareket ettiğimizde Saffet'in konuşmayı gereksiz görmesine bakarak, düşünmeyi de gereksiz gördüğü sonucunu çıkaramayız. Bunu Saussure'un dil (langue) ile söz (parole) arasındaki ayrımına dayanarak açıklayabiliriz. Saussure'a göre (akt. Culler 1985: 31) dil, her beyinde, daha doğrusu bir topluluk oluşturan bireylerin beyinlerinde (çünkü dil kimsede eksiksiz değildir; yalnız toplumda bulunur eksiksiz olarak) yer alan gücül bir dilbilgisi dizgesidir. Öte yandan 'söz', dilin 'uygulamalı yanı'dır. Filmde herkesin bir dili vardır, ancak Saffet'in 'söz'ü farklıdır. Bu 'söz' eleştireldir, sorgulayıcıdır, ayrıksıdır.

Nuri'nin evrim teorisinden söz ederek, yapılması gerekenin 'hayatı boşa geçirmemek, çalışmak' olduğunu söylemesi, tartışmayı çalışma kavramına çeker. Toplum-dışı olan Saffet, tabii ki çalışmanın da yararına inanmaz, "çalışmak neye yarar?" diye sorar. Nuri'nin "öyle de olsa çalışmalıyız" yanıtının ardından büyükanne, yakınarak "çalışmaktan başka ne yapıyoruz ki, şu ellerin haline bak" diye söylenir, bir yandan da patateslerini doğramaya devam eder. Gerçekte filmde çalışanların

yalnızca kadınlar olmalarıyla (her ne kadar dede ve Nuri çalışmaktan söz etse de, görüntülerde büyükanneyi çalışan olarak görürüz) yönetmen, çalışma yaşamındaki eşit olmayan ayrıma da gönderme yapmış olur. Amerika'da okumuş olan Nuri, çalışmanın önemini insanlık tarihinden, Mezopotamya'dan örnek vererek açıklamaya çalışır. Asiye'nin taş sanatının da Mezopotamya'da ortaya çıktığını söyleyerek bu söyleşiye katılması, onun 'kültür'e yakın olduğunu gösterir. Nuri çok bildiğini, Mezopotamya'yı tanımlamak için kullanılan 'uygarlıklar beşiği' sözcüğünün İngilizce'sini ve Fransızca'sını söyleyerek gösterir. Bilgili Nuri'nin karşısında Saffet, 'cahil' kalır. Çocukların isteği üzerine Nuri, İskender'i anlatmaya başladığında Saffet kalkar, ağaçlar arasında dolanır, çünkü bu anlatılanlar onun ilgisini çekmez. Döndüğünde hâlâ İskender'in anlatıldığını duyunca "varsa yoksa İskender, bunları yapan askerlerin hiç adı sanı geçmiyor" diyerek tarih yapımını sorgular. Bu söyleşide dikkat çekici olan şey, dedenin anlattıklarının 'kişisel tarih'i, Nuri'nin anlattıklarının ise, 'resmî tarih'i gösteriyor olmalarıdır. 'Resmî tarih', hiçbir zaman kendini var eden sayısız kahramanın ismini anmaz. Dedenin 'kişisel tarih'i ifade eden askerlik anıları, 'resmî tarih'in hiç sözünü bile etmediği gerçekleri açığa vurur. Bu nedenle karşıtlık, 'resmî olan' ile 'kişisel olan' arasındadır. Saffet, tarih boyunca yapılan savaşların ne adına yapıldığını sorar ve "huzur içinde yaşayan devletleri istilâ etmek" diye yanıtlar, böylece savaşlardan oluşan tarihi sorgular. Başka bir deyişle Nuri'nin 'insanlık tarihi' dediği şeyin, aslında 'savaşlar tarihi' olduğunu gösterir. Nuri'nin geçmişini bilmeyenin geleceğini de bilmeyeceğine ilişkin görüşünün ardından dede, "bizim de büyüklerimiz var, mesela Fatih" dese de Nuri, Lagaş kralı Urukagina'dan söz eder. Dedenin bilgileri yakın çevresiyle, kişisel tarihiyle, "bizim" olan tarihle sınırlıdır; Nuri'nin bilgileri ise, yakın olmayanı da içerir, "bizim" olan tarihe değil insanlık tarihine ilişkindir. Öyle ki hiç duymadığı Urukagina ismi, dede için gülünçtür, Nuri için 'uygarlığı yayanlar'dır. Büyükanne, Nuri'nin anlattıklarından sıkıldığından onun sözünü keser. Sadece Saffet'in değil, büyükannenin çıkışı da, 'resmî tarih' karşısında 'kişisel tarihe' vurgu yapar. Kendisini ilgilendirenin yitirdiği evlâdının acısı olduğunu söyleyerek büyükanne, adına 'insanlık tarihi' dense de 'kişisel tarih'in öncelikli olduğuna dikkat çeker.

Bu sırada görüntüye uyuyan Ali'nin rüyası girer; annesinin pencere pervazından düşer. Bu düş sahnesi, hem psikanalizle bağlantılı olarak annesini kaybetme korkusunu açığa vurur, hem de gündüz ters çevirerek ölümüne yol açtığı kaplumbağayla ilişkili olarak vicdan olgusuy-

la bağ kurar. Doğa üzerinde egemenlik kurarak 'kültür'e giren çocuk, bu kez, duyduğu korku nedeniyle, yani vicdanın oluşması nedeniyle 'kültür'e girer. Rüya, bir semboller sisteminin parçası olarak kültürle iç içe olduğundan (Parman 2001: 2) 'kültür'e gönderme yapar, 'doğa'dan farklılığı gösterir. Aynı zamanda başka bir karşıtlığa işaret eder; gerçek/rüya (düş) karşıtlığına. Rüya aracılığıyla, Ali ve Asiye arasındaki farklılıklar da görünür hale gelir. Ali, 'gerçek' uzamda hayvanlara zarar verir, sorular sorar, düşü rahatsız edicidir; Asiye ise, doğa içinde dolanır, uzun uzun bakar, Ali'nin sorularını yanıtlar, düşü rahatlatıcıdır, korku vermez. Bu nedenle Ali 'doğa'ya, Asiye ise, 'kültür'e yakındır.

Büyükannenin söyleşiyi 'resmî olan'dan 'kişisel olan'a çekmesiyle dede, yitirdiği oğlunun (Saffet'in babası) çalışmayı sevmediğini, sorumsuz olduğunu söyleyerek, 'gitmek' istemesiyle Saffet'in babasına benzediğini belirtir, onu haylaz olmakla suçlar, "bir baltaya sap olamadın" der. Bu söylem, Saffet'i ve babasını, toplum karşısında toplum-dışı (birey) olarak konumlandırır. Ayrıca gitmek/kalmak karşıtlığının altını çizer. Ancak sonra gelen konuşma, Saffet'in kasabadan gitmeyi istese de, ona ilişkin bir takım tarifi zor duygular beslediğini açığa vurur. Kasabadan ilk ayrılışını sağlayan askere gittiği sabahı anımsayan Saffet, o gün kasabaya dair bağları olduğunu fark ettiğini söyler. Askere gittiği sabahın olduğu görüntülere binen Saffet'in üst sesi anlatmaya devam eder; bu kasabadan gitmeyi, kurtulmayı istemiştir, o güne dek fark etmediği kasabaya dair olumlu duygulara karşın, kasaba insanlarının küçük hesaplarını ruhuna yabancı bulur. 'Kurtulma' sözcüğü, Saffet için kasabanın, hapishane anlamına geldiğini gösterir. Saffet kasabadan gitme isteğini şu soruyla dile getirir: "Büyük, ciddi ve herkese gerekli bir işin yapıldığı bir yere gitmek istemekte kötü olan ne var?". Bu sorunun ardından filmin leitmotifi olan müzik duyulur; klarnet o hüzünlü ezgisini çalmaya başlar. Saffet'in sevdiği kasabanın havasıdır, ağaçlarıdır, yani doğasıdır, sevmediği ise, kasaba sözcüğünün anlam evrenine giren özelliklerdir. Bir tür içebakış olan bu konuşma, hem yerleşik/gezgin karşıtlığını sergiler, hem de yer/yurt bilincine vurgu yapar. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: Her gitme arzusu kendi karşıtı olan kalma arzusuyla birlikte var olur. Bir tür insanı toprağa bağlayan köklerin farkına varmadır söz konusu olan. Bu kökler öylesine güçlüdür ki, Amerika'da okumuş olan Nuri'nin bile kasabaya yerleşmesine neden olmuştur. Daha önce gördüğümüz leylek motifi, böylece hem Saffet'in gitme isteğiyle (gitme izleği) bağ kurar,

hem de leyleğin göçmen bir kuş olması ve her yıl aynı yerlere gitmesi nedeniyle dönüşe, içgüdüsel olarak yapılan bir davranışa gönderme yapar. Bu doğrultuda burası (kasaba)/orası (kent) arasındaki karşıtlık, karakterler için aşağıdaki gibi ifade edilebilir:

Uzam/Kişiler	Saffet için	Dede, Büyükanne, Nuri ve Anne için
Burası (kasaba)	Esenliksiz, 'sıkıcı', olumsuz duygular, 'hapishane', 'tekdüze' 'küçük hesaplar peşindeki insanlar' ama köklerinin olduğu yer	esenlikli, olumlu duygular, 'bizim olan', köklerin olduğu yer
Orası (kent)	olumlu duygular, 'sıkıcı olmayan', 'tekdüze olmayan'	'yabancı', 'uzak' 'olumsuz duygular', esenliksiz

Şekil 2: Uzam ve kişiler

Nuri de 'resmî olan'dan 'kişisel olan'a, 'genel olan'dan 'özel olan'a, 'ussal olan'dan 'duygusal olan'a kayan söyleşiye, güçlükle geçen okul yıllarını anlatarak katılır, ölen ağabeyinin yaşama bir şey eklemediğini söyler. Oysa az sonraki konuşmada Nuri'nin sulama kanalını köylüler için değil, kendisi için yaptırdığını, üstelik su olmadığı için bunun bir işe yaramadığını ifade eder Saffet. Her ne kadar duygusal tonda ilerlese de Nuri, kuramsal açıklamalar yapmayı da ihmal etmez; doğanın insanın kafasındaki her sorununun cevabını içinde barındırdığını, insanın kendisini bir bütünün bir parçası gibi hissetmesi gerektiğini söyler. Bu düşünce doğayla uyum içinde olan bir görüşü dile getirir, 'kültür' ile ilgili sorunların çözümü de doğadadır. Nuri'nin suçlamalarına karşın Saffet, kimi kez babasına hak verdiğini söyler: "Dünyayı yerinden oynatacak güçte olduğunu hissederken hapishaneden farklı olan bu kasabada yaşamak zorundasın. Her taraf ağaç." Böylece Saffet ikinci kez kasabayı hapishaneye benzetir. Nuri'yle olan konuşmalarında Saffet, 'cahil' olduğunu kabul eder, ama yine bilgiyi, daha doğrusu bilmeyi sorunsallaştırır: "Kimseye koklat-

mayacaksan bilgi ne işe yarar?" Elbette ki Nuri bu konuşmadan hoşlanmaz ve Saffet'in boş konuştuğunu belirterek onu tenekeye benzetir. Böyle bir benzetme, ikinci kez leylek motifiyle bağ kurar, 'leylek gibi boş konuşmak, laklak yapmak' deyimlerini (Görsel Genel Kültür Ansiklopedisi 1981: 606) anımsatır. Gerçekte her ikisi de birbirlerinin konuşmalarını boş bulurlar. Nuri gerçek dostunun kitaplar (kültür) ve belki de doğa (tabiat) olduğunu söylerken aslında çok da toplum-içi olmadığını belirtmiş olur.

Bu konuşmalar sırasında aile üyelerinin elma, mısır sürekli bir şeyler yediği görülür. Yukarıda da vurgulandığı gibi, çiğ olan mısır, ateşte pişirilerek yenir. Aile her ne kadar doğaya yakın olsa da 'kültür'ün içindedirler. Yanan ateş, toprak ve hava ve suyla birlikte yaşamın temel elemanlarını oluşturur.

Söyleşilere yön veren dededir, önce o askerlik anılarını anlatmaya başlar, ardından Nuri, bununla bağlantılı olarak insanlık tarihi anlatır. Bu yönüyle söyleşi, 'kişisel olan' ile 'resmî olan' arasında salınır. Okumuş, bilgili, 'kültürlü' Nuri'nin bildikleri, anlattıkları kitabidir ve 'resmî'dir. Buna karşılık dedenin, büyükannenin ve Safet'in bildikleri, anlattıkları 'resmî' değil, 'kişisel'dir, 'ölü' değil, 'yaşayan'dır (canlıdır), günlük yaşama aittir. Kasabalıyı ilgilendiren, Lagaş kralı Urukagina'nın, İskender'in kim olduğuna, ne yaptığına ilişkin 'resmî tarih'e geçmiş bilgileri değildir, terzinin yaptığı bir pantolon paçası için istediği yüksek paradır. Bilgi aracılığıyla dolayımlanan diğer bir karşıtlık bellekle ilgilidir: Büyükanne, Nuri'nin anlattığı tarihle ilgilenmez, onu ilgilendiren yitirdiği evlâdının acısıdır. Kişisel tarih, duygu yüklü olduğu için, bellekte daha önemli bir yer kaplar. Ancak dikkat çekici olan, başlangıçta 'resmî tarih' anlatan Nuri'nin 'kişisel tarihe' kayması, Saffet'in de 'kişisel tarih' aracılığıyla genel felsefî ve antropolojik çıkarımlarda bulunmasıdır. Yönetmen, belki de yaşanan tarihin aynı olduğuna, ama onun farklı biçimlerde anımsandığına dikkat çeker.

Geçmiş ve şimdi arasında da bir farklılık söz konusudur: Geçmiş esenliksizdir, çünkü acılarla, yoksunluklarla, savaşlarla, kayıplarla, hastalıklarla, bin bir zorlukla doludur. Şimdi ise, esenliklidir; açlık yoktur bolluk vardır (her ne kadar çakallar açlıktan dereye inse de, konuşmalar boyunca sürekli bir şeyler yenir), savaşlar, yokluklar geride kalmıştır.

Filmde biri şimdiki zamanda geçen 'kapsayan', diğeri de bu anlatının kapsadığı, geçmiş zamanda geçen, 'kapsanan' olmak üzere, iki

anlatı söz konusudur (Yücel 1995:185). Kapsanan anlatı, dede Emin için, kasabadan ayrılmasıyla başlayan askerlik ve savaş anılarını; Nuri için okumak amacıyla ev kiraladığı ilçede yaşadığı güçlüklerden oluşan, her ikisi de geçmiş zamanda geçen anlatıları içerir. Şimdiki zamana en yakın geçmiş zamanda geçen anlatı, Saffet'in askere gideceği sabah kasabaya dair hissettiklerini içeren anlatıdır. Bu durumu aşağıdaki gibi gösterebiliriz (Şekil 3: Kapsanan anlatının kişi/zaman çizelgesi).

Kişiler/Zaman	Geçmiş ← → Şimdi
Emin (dede)	Askerlik
Nuri (oğul)	Okul
Saffet (torun)	Askerlik

Şekil 3: Kapsanan anlatının kişi/zaman çizelgesi

Böylece kapsanan anlatı, üç kuşak boyunca geçmiş zamandan şimdiki zamana doğru birbirine eklemlenir. Her üç anlatının ortaklaşan yanı, kişilerin yaşamlarında dönüşüm yaratan dönemlere denk gelmeleridir. Dede Emin ve Saffet için dönüşümün yaşandığı dönem, her ikisinin de ilk kez kasabadan ayrılmalarına yol açan askerliktir. Dede, askerde (savaşta) yaşamın, mutluluğun, özgürlüğün anlamını bulmuştur, Saffet ise askere gideceği an köklerinin kasabada olduğunu, dokunaklı bir biçimde fark eder. Üç anlatının bir başka ortak yönü, olayların yeniden kurulmalarından çok yeniden değerlendirilmeleridir (Yücel 1995: 186). Dede Emin, olayları yeniden değerlendirirken hep tekrar eder. Nuri'nin anlatısı ise, bir tür kendini haklı çıkarma çabasına dönüktür. Tam anlamıyla bir yeniden değerlendirme içeren anlatı, Saffet'in kasabaya ilişkin hissettiklerinin ayrımına vardığı anlatıdır.

Gündüz doğada 'incelemeler' yapan Ali, gece de bunu sürdürür. Kamera, Ali'nin bakışından yakın çekimle Nuri'nin, Saffet'in yüzünü, dedesinin kırışmış derisini, kulaklarını, büyükannenin ağlayan gözlerini gösterir. Bu çekimler, dedenin ölüme yakın olduğunu bildirir. Dede de ölüme yakın olduğunu kabul eder, ama 'daha yirmi yıl daha yaşamayı isteyerek' hem yaşam/ölüm karşıtlığına vurgu yapar, hem de yaşamın güzel olduğunu belirtir. Sorgulanan, bu kez ölümdür. Tanrının

küçük çocukları öldürdüğünü anlayamadığını söyleyen anneye dedenin verdiği yanıt, insan bilgisinin sınırlılığı üzerinedir: "Bilemeyiz, kimse bilemez, her şeyi bilemeyiz. Yaşamın için ne kadarını bilmen gerekiyorsa o kadarını bil, yeter. Fazlasını bileceksin de ne olacak?" Ağrıları olsa da 'daha yirmi yıl' yaşamak isteyen dedeye Nuri, yine kitaplardan öğrendikleriyle öneride bulunur. Oysa dede yaşayarak öğrenmiştir ve yaşamdan öğrendikleriyle mutlu olmanın sırrını çözmüş gibidir. Esir olduğu Hindistan'dayken 'yiyecek bir yemek ve yatacak bir yer' bulduğunda mutlu olacağına dair söz verdiğini anlatır. Dedenin mutlu olması için 'bir hırka bir lokma' yeter. Anne de dede gibi düşünür; Asiye'ye hamileyken içinde sanki 'nasıl mutlu yaşanacağını biliyormuş gibi bir his' belirdiğini söyler. Gerçekte dede ve annenin ölüme ve mutluluğa ilişkin ifadeleri, Nuri'nin söylediği "Her sorunun cevabı tabiattadır" düşüncesini doğrular niteliktedir. Onlar, yaşamlarıyla, görüp geçirdikleriyle sorularının yanıtlarını bulmuş gibidirler.

Üç bölüme ayırdığımız ve önceki bölümlere göre daha uzun süren filmin bu son bölümü doğa içinde geçer, bölüm sonlarına doğru eve geçilir. Herkesin uzama ilişkin bilgisi kendi deneyimleriyle sınırlıdır; Asiye, belki de hiç kasabanın dışına çıkmadığından annesine Hindistan'ın nerede olduğunu sorar. Onun için Hindistan, "şu dağların arkasında"dır.

Eve gelindiğinde büyükanne oğlu Nuri'ye, kocası ölen yaşlı komşusunun tapuyu kendi üzerine yaptırmadığından şimdi ortada kaldığını anlatır. Büyükannenin kaygısı da komşu kadın gibi ortada kalmaktır. Bu nedenle gelininin yıkanacak çamaşırlar konusunda kendisine çok iyi davranmadığını ve kocası ölmeden tapuyu üzerine yaptırmasının iyi olacağını söyler. Nuri ise, gerçek dostu kitaplarına, gazetelerine dalmıştır çoktan, dinlemez bile. Kasabanın insanı böyledir; sıcak, kendi halinde, kendi gerçeğiyle ilgili, ama duyarsız değildir. Ağrılarından şikayet eden büyükanne, omuzlarını ovalatmak için Asiye'ye seslenir ama Asiye çoktan uyumuştur. Düşünde mısır tarlasında mısır toplar ve elini akarsuya sokar, belki de arınır. Görüntü donar, film biter, ama ses kuşağında akarsuyun akışı duyulur. Böylece yönetmen sadece görüntüye değil, sese de anlam yükler.

Sonuç

Bu çözümleme doğa/kültür karşıtlığı temeli ekseninde toplum-içi/toplum-dışı, 'biz'/'öteki', geçmiş/şimdi, genç/yaşlı, yaşam/ölüm, yerleşik/gezgin, tanıdık/yabancı, birey/toplum, varlık/yokluk, 'resmî olan'/'kişisel olan', insan/hayvan, kış/yaz, soğuk/sıcak gibi bir dizi karşıtlığı ele alan *Kasaba* filminin dizisel olarak işlediğini ortaya koymaktadır. Anlamın farklılıklardan oluştuğu düşüncesi, filmi anlamada temeldir. Çünkü filmde her şey, kendi karşıtıyla birlikte var olur; yaşam ölümle, varlık yoklukla, gitmek, kalmakla birlikte vardır. Ancak Lévis'e göre ikili karşıtlıklar kültüre özgü olmayıp evrensel olsa da doğa böyle değildir: Doğa, kesin kategorilerden çok karşılaştırılabilen bir nitelik göstermektedir. Doğada aydınlık ve karanlığı birbirinden ayıran bir çizgi yoktur; aydınlanma ve kararmanın devam eden bir süreci söz konusudur, kara ve su arasında açık bir çizgi yoktur. Sahil, bataklıklar ve çamur, saf ikili karşıtlıklara karşı koyan kategorilerdir. Birbirlerine karşıt olan yapıların niteliklerini paylaşan bu kategorilere Lévis, 'kural dışı kategoriler' (anomalous categories) demektedir. 'Kural dışı kategoriler', niteliklerini birbirine karşıt olanların her ikisinden de alır, bu nedenle çok fazla anlam yüklüdürler (Fiske 1996: 154). Kasaba da bu yönüyle bir 'kural dışı kategori' olarak düşünülebilir. *Kasaba*, doğa/kültür temel karşıtlığının çeşitlemelerini gösterdiği gibi, uzlaşımlarını da göstermektedir. Filmde kış mevsiminden ilkbahar mevsimine, sıcaktan soğuğa geçildiği için doğada bir süreklilik söz konusudur. *Kasaba*, yerleşme birimleri olan köy ve kent uzamları arasında yer aldığı için de 'kural dışı kategori'dir, bir başka deyişle 'çelişkin uzam'dır ;[2] hem 'burası' hem 'orası', hem 'doğa' hem 'kültür', hem 'geçmiş' hem 'şimdi', hem 'yabanıl' hem 'uygar' nitelikleriyle donanmıştır.

Kasaba, aynı zamanda hava, toprak, su ve ateşten oluşan yaşamın temel elemanlarını da içerir. Ateş yemek ve ısınmayı (ilk bölümde sınıfı ısıtır, ikinci ve üçüncü bölümde yiyecekleri pişirir), toprak hem yaşamı (toprağa karışmak) hem ölümü hem de üretimi (tarım), su ise, yaşamı simgeler. Yönetmen, sinemasal zamanı oluşturmada doğaya bağlı kalır, uzun çekimleriyle gerçekçi kuramcı Bazin'in görüşlerine yaklaşır. Doğayı gösteren uzun çekimler, izleyiciyi gördükleri üzerinde düşünmeye iter, ona yaşama ilişkin sorular sordurur.

Yönetmen filmde 'naif' insanlara, yaşama, bilgiye, tarihe, ölüme, kültüre ilişkin felsefe yaptırarak bir kez daha temel karşıtlıkları sorun-

[2] 'Çelişkin uzam' terimi, Yücel'in *Anlatı Yerlemleri* (1995) adlı kitabından ödünç alınmıştır.

sallaştırır ve kasabayı 'çelişkin uzam' olarak konumlandırır. Bu nedenle film, yaşama, insana, bilgiye, kültüre, ölüme ilişkin felsefî ve antropolojik bir bakış niteliği taşır.

Kaynakça

Barthes, Roland (1997) *Göstergebilimsel Serüven*, çev. M. Rıfat; S. Rıfat. 3. baskı, İstanbul: YKY.

Cohan, Steven (2000) "Case Study: Interpreting Singin' in the Rain" Reinventing Film Studies, (der.), C. Gledhill; L. Williams, London, NY: Arnold, ss. 53-75.

Culler, Jonathan (1985) *Saussure*, çev., N. Akbulut, İstanbul: Afa.

Fiske, John (1996) *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev., S. İrvan, Ankara: Ark Yayınları.

Görsel Genel Kültür Ansiklopedisi (1981) 3. cilt, İstanbul: Görsel Yayınları.

Leach, Edmund (1985) *Lévi-Strauss*, çev., A. Ortaç, İstanbul: Afa.

Kıran, Zeynel (2001) Dilbilime Giriş: *Dilbilgisinden Dilbilime*, Ankara: Seçkin Yayınları.

Parman, Susan (2001) *Rüya ve Kültür: Batı Entelektüel Geleneğinin Antropolojik İncelemesi*, çev., K. Başcı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Püsküllüoğlu, Ali (1999) *Türkçe Sözlük*, 2. baskı, İstanbul: Doğan Yayınları.

Stam, R.; Burgoyne, R.; Flitterman-Lewis (1993) *New Vocabularies in Film Semiotics*, London, NY: Routledge.

Yücel, Tahsin (1995) *Anlatı Yerlemleri*: Kişi / Süre / Uzam, 2. baskı, İstanbul: YKY.

Yücel, Tahsin (1999) *Yapısalcılık*, İstanbul: YKY.

Hasan Akbulut
Öğretim Görevlisi
Kocaeli Üniversitesi
Radyo-Sinema-Televizyon Bölümü

2000'LERDE DEĞİŞEN BİR ŞEYLER VAR MI?

Selim Eyüboğlu

Doksanlı yıllar Türk sineması için oldukça çok şey söylendi: Resmî tarih anlayışını terk etmek, fantezi sinemasını bir tür olarak kabul etmek ve Yeşilçam sinemasını parodileştirmek bu dönemin en belirgin özellikleri arasında sayıldı. Tüm bunlar daha önce hemen hiç denenmemiş oldukları için doksanlı yıllar bir geçiş dönemi, hatta genel geçer sinema ile bir hesaplaşma dönemi şeklinde algılandı.

2000'li yıllara girildiğinde ise daha farklı bir yaklaşım göze çarpıyor. Bir anlamda Türk sinemasının *milenial* özellikleri, daha doğrusu özlemleri olarak saptanabileceklerin en başında otoriteden kurtulmak geliyor. En geniş anlamı ile ele alındığında sinemanın otoriteye sırt çevirme eğilimi; gerçekçilik ve misyon sineması denemeleri, sinemanın sanatsal olma kaygısı, hatta bir *auteur*'ü olması zorunluluğu gibi durumları kapsıyor. Bu özelliklerin Yeşilçam sinemasının adeta panzehiri olarak görüldüğü uzun bir dönem yaşandı seksenli yıllarda. Bu yaklaşımın bir uzantısı olarak ideal sinema auterizm ve misyon sinemasının bir sentezi olarak görüldü. Bu sentez arayışının en tipik örnekleri arasında, belki de ideallerini Bernardo Bertollucci'nin sinemasında bulan Yavuz Özkan ve Ali Özgentürk'ün filmleri sayılabilir.

Ancak *milenial* Türk sinema özlemi yaşama ait otoritelerden ve iktidardan da sıyrılmayı amaçlıyor: Geleneksel aile ve baba, devlet, polis, ordu, hatta devrim ve devrimcilik gibi tarihsel misyonlar da otorite kapsamına giriyor ve yalnızca sinema değil toplumun kendisi de bu otorite ile birlikte yaşıyor.

Tüm bunları Türkçe'de tam karşılığı olmayan Lacan'ın *Babanın Adı* (Le Nom du Père) şeklinde çevrilebilecek kavramı karşılıyor. Önemli olan babanın otoritesi değil, onun konumundan herhangi bir kişinin ya da kurumun bize hitap etmesi. *Babanın Adı* kavramıyla kastedilen gerçekte var olandan ziyade hayalet bir otorite. Bu otoriteyi temsil eden birisi yok. Olsa bile bunun ardında kimin olduğu önemsiz. Asıl önemli olan, otoritenin tanımı gereği her zaman kabul edilebilmesi.

Bu bağlamda Freud'un Oedipus kompleksinde açıkladığı baba rolü oldukça anlamlı: Erkek çocuğun başı babasından ziyade babasının

temsil ettiği konumla dertte. Ve erginlenme süreci ancak babasının konumundan hayata bakabildiği noktada tamamlanabilecek. *Zorro*, *Örümcek Adam*, *Blade* ve daha sayısız süper kahramanın erginlenmelerinin bir aşamasında babalarının ya da onlara babalık eden kişilerin ölerek meydanı oğullarına bırakmaları anlatısallığın kaçınılmaz bir gerekliliği. *Blade II*'de baba figürünün geri dönüşü film için de çözülmesi güç bir problem oluşturuyor. Blade dahil kimse onu bir yere oturtamıyor. Ama asıl önemlisi baba, Blade'in artık ona ihtiyacı olmadığı bir noktada geri dönüyor.

Türk sinemasında ise durum biraz farklı: *Babanın adına* kabullenilmiş otorite yaşlı babanın otoritesini devretmemekteki ısrarını andırıyor. Belki yaşamın kendisi bu otoritenin içini doldurabilecek bir alternatif yaratamadı. İktidar ve gücü temsil eden eski ikonlar her ne kadar güncelliklerini yitirmiş de olsalar kendilerine atfedilmiş olan imtiyazları geri vermemeye kararlı görünüyorlar. Daha doğrusu, *babanın adına*, onları bizler yaşatıyoruz.

2000'lerin sineması ile ilgili olarak şu saptamayı yapmak mümkün: Yeni sinema bu anlamdaki otoriteyi kanser gibi görüp ondan kurtulmak istiyor. Baba kavramını ortadan kaldırmak için bulduğu yol ise onu tümden defetmek yerine ehlîleştirmek, hafifletmek ve günün trendlerine uyarlamak.

Ne var ki bu filmleri cazip kılan, başından var olmanın dayanılmaz ağırlığını kesip atmak ve çıkış noktası olarak da başından beri hafifleşmiş bir dünyada yaşadığımızı varsaymak yerine bu hafifleme sürecini sinemasal anlatım içinde gösterebilmeleri. Bu yüzden *Karışık Pizza* (Umur Turagay, 1998), *Yeşil Işık* (Faruk Aksoy, 2001) gibi filmler hafızalarda hemen hiç yer etmedi. Oysa *Komser Şekspir* (Sinan Çetin, 2000) ve bir yere kadar *Balalayka* (Ali Özgentürk, 2000) bu sürecin kendisini arzu öznesi olarak ele aldıkları için bir takım 'doğru düğmelere' basarak kışkırtıcı olabildiler. Bu aşamada, *Komser Şekspir*, *Balalayka* ve *Yeşil Işık* filmleri üzerinden giderek konuyu açacağım.

Komser Şekspir Pamuk Prenses masalının bir polis karakolunda sahnelenmesini konu alan bir parodi. Anlatımı kendine dönük ve film boyunca Pamuk Prenses masalı Türkiye gerçekleri üzerinden yeniden yazılıyor. Seyretmekte olduğumuz film de bu sürecin kendisi.

Filmin asıl hedefi polis kurumu ve içselleştirdiğimiz otorite. Yer yer fars düzeyine varan filmde, bu sorgulanamaz otoritenin alışkanlık yapışı, polislerin de, onların eline düşen vatandaşın da buna ne kadar alışıp doğal olarak karşıladıkları, absürdlük noktasına vardırılarak ser-

gileniyor. Filmin odağındaki karakter Kadir İnanır. Bir polis ve lösemili kızının son arzusunu yerine getirmek için onu Pamuk Prenses oyununda oynatmak istiyor. Baba-kız memur ailesinden geldikleri için rolü okul aile birliği başkanı olan bir annenin kızı kapıyor.

Film boyunca komiser, sınıfsal olarak ezilmekten, çaresizlikten, kendisinden hiç farklı olmayan babasının despotluğundan ve iletişimsizlikten yakınıyor. Filmin en çarpıcı sahnesinde, Atatürk heykelinin karşısına geçip *'Çok yalnızım be Atam'* diyor. Atatürk büstünün gözlerinden mor ışıklar çıkarken komiser, Katoliklerin günah çıkarışına benzer bir şekilde Atatürk'e iç döküyor. Ancak Atatürk bir ağabey gibi öğüt vermek yerine bir heykelden bekleneceği gibi dertlerine kayıtsız kalıyor. *Babanın Adı* konumlarının en sarsılmazı olan Atatürk'ün dahi artık bize bir faydası olmadığının altını çizen *Komser Şekspir*, Kadir İnanır'ın babası, devlet memurları ve devlet gibi tüm kurumların iflasını sergiliyor.

Oyunun sergilenebilmesi konusunda çıkan krizler arttıkça çaresizlik içinde üretilen çözümler de absürdleşiyor. Son aşamada Kadir İnanır travesti kılığında kraliçeyi oynadığı sırada vurucu tim salona dalıyor. Bu noktada Sinan Çetin polislere bir oyunun oynandığını, bir dramın yaşandığını ve buna müdahale etmeye haklarının olmadığını söylüyor. Bu sözler bir tılsım gibi polisi donduruyor ve oyun devam ediyor. Oyunun sonunda, Pelin Batu'nun "Hangi baba kendi kızı için bu yaptıklarını yapardı?" sorusu ile travestiye dönüşmek bile meşrulaştırılmış oluyor; maçoluk, cesaret ve sevginin otoritesi yer değiştiriyor.

Filmin sonunda oyuncular ile halk bütünleşiyor, oyunu seyreden 'burjuva' aileler dahi halkın derinliklerinden gelen bu aile dramının Pamuk Prenses masalıyla iç içe geçmiş versiyonu karşısında göz yaşlarını tutamıyor. Bu bağlamda filmin sonu *Metropolis*'in sonu kadar abartılı ve absürd. Film de bu sayede toplumu yaşanmaz kılan safraları atıyor, köhneleşmiş otoritelerin karşısına bugünün trendleri içinde kolayca yeni şekiller alabilecek konum yerleştiriyor. Filmin en belirleyici motivasyonu bu süreci sergilemekten aldığı haz. Başardığı şey konusunda kendisinden fazlasıyla hoşnut olan film, bu dönüşümün ülke düzeyinde de yaşanabileceği beklentisini uyandırıyor. Bu da Hollywood mitlerini çağrıştırıyor.

Balalayka ölü bir babanın vasiyetini yerine getirmek için isteksizce bir araya gelen kardeşlerle başlıyor. Vasiyet bir zamanlar Sovyetler Birliği'ne uçmuş maceraperest bir komünistin tabutunu geri getir-

mektir. Filmde, Uğur Yücel ölü babanın kişiliğini devralan, geçmişle bağlarını koparamayan büyük kardeş, Cem Davran ise her zaman hayatını yaşamış, Rus yük gemisiyle dünyayı dolaşmış biri. Rusya'dan dönüş yolunda hayatını fahişelikle kazanmak için Türkiye'ye yolculuk eden bir grup Rus kadınla aynı otobüse biniyorlar.

Film Uğur Yücel'in babasının gölgesinde yaşamaktan sıyrılışı, erkekliğe terfi edişi, kardeşler arasında bağların bu sayede güçlenmesi ve kaçınılmaz olarak Rus kadınlarla ilişkilere girmek şeklinde gelişiyor. Rus fahişelerle olan ilişkiler gerçekleri poplaştırılmış bir macera ortamına taşıyor. Bu ikili ilişki, 'Ben Özgürüm' reklam klibini çağrıştırırcasına Türkiye'yi keşfedilmemiş bir ülke olarak yeniden tanımlıyor.

Büyük kardeşin baba rolünden vazgeçmesi, Sovyet sempatizanının tabutunun mafya tarafından parçalanması ve parçacıkları suda yüzerken Uğur Yücel'in bu durumu umursamadan bir Rus kadınla aşk yaşaması, en sonunda da sevgilisi mafya tarafından vurulduğunda cesedini geri götürmek için Rusya'ya gidişi, gerçeklerin maceraya malzeme sağlamak düzeyine indirgenişini sergiliyor. Seyirci adeta 'bu öykü gerçek olaylardan esinlenmiştir' cümlesini arıyor.

Son örnek, hafifleşmenin başlangıç noktası olarak kabullenildiği *Yeşil Işık*. Film 11 Eylül, kalp krizi ve intiharla başlıyor. Kenan Işık kalp krizi geçirirken Hülya Avşar intihar ediyor. Kenan Işık ölüyor, Hülya Avşar kurtarılıyor. Yeryüzüne inen melek iş adamına hayata geri dönebilmek için organ mafyasının çaldığı kalbini bulması gerektiğini söylüyor. Kalbi de Hülya Avşar'a verildiği için işler karışıyor. Kenan Işık ancak onu öldürürse hayata dönebilecek. Oysa o Hülya Avşar' a aşık oluyor; hatta aşktan çok ona merhamet duyuyor, yardım etmeye çalışıyor.

Film Meg Ryan, Richard Gere gibi oyuncuların oynadığı tarz romantik komedilerin de artık çekilebileceğini, adeta bunu sağlayacak ortam ve film endüstrisinin var olduğu bir Türkiye resmi çiziyor. Dahası, film Türkiye konusunda toz pembe bir tablo çiziyor, bu fanteziyi içselleştiriyor: Cennet-cehennem kapısı, Türkiye'nin Avrupa Topluluğu'na girişini simgeliyor. Artık Yeşilçam'da olduğu gibi zengin fakir uçurumu yok hayatta. Ekonomik kriz aşılmış gibi görünüyor. Herkes varlıklı; Volvo arabalar çoğunlukta.

Film bu anlamda otoritenin özgünlükle özdeşleştirildiği seksenli yılların sinema geleneğini terk ediyor, abartmayı meşrulaştırıyor: *Yeşil Işık* adını ve temasını Eric Rohmer'in *The Green* Ray filminden alıyor. Melek teması Wim Wenders'in Berlin Kanatlarımın Altında'dan alın-

ma. Cennet-cehennem sahnesi Michael Powell ve Emmerich Pressburger'ın *A Matter of Life* and Death filminden.

Ancak bu film yeni Türkiye tablosunu statüko gibi algılıyor. Sanki yeşil ışık gibi bir mucize gerçekleşmiş ve yaşantımız ve sinemamız sınıf atlamış gibi. Filmin tatminsizliği de buradan kaynaklanıyor. *Komser Şekspir ve Balalayka* gibi *Yeşil Işık* anlatımsal süreci ile kendini hafifletmek ve seyirciyi de dönüştürmek yerine 'müjde: ekonomik kriz bitti' gibi inandırıcılıktan uzak bir noktadan yola çıkan bir yaşam tablosu çiziyor.

Selim Eyüboğlu
Öğretim Üyesi
Bilgi Üniversitesi
Sinema Televizyon Bölümü

KAPANIŞ KONUŞMASI
Hayalî Vatanımıza Sürgün Gitmek

Çetin Sarıkartal

Dördüncüsünü düzenlediğimiz Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı bu yıl hem nicel hem de nitel anlamda bir gelişme yaşadı. Toplam 37 adet bildirinin sunulduğu konferans, tartışma bölümlerinde salondan yöneltilen sorular, yapılan tamamlayıcı ve ufuk açıcı yorumlarla zenginleşti. Üstelik oldukça dağınık, parçalı gibi görünen geniş bir zeminden bütünlüklü bir çerçeveye ulaşma imkânı da doğdu. İlk oturumun başlığını oluşturan "Sürgün, Sıla ve Sığınak," konferansın tüm sürecine işaret eden metaforlara dönüştü. Oturumun konuşmacıları olan Deniz Derman ve Tül Akbal Süalp'in sunuşlarında ortaya konan, ağırlıklı olarak Gilles Deleuze ve Mikhail Bakhtin'in metinlerinden aktarılan, kavramla metafor arasında gezerken doğurgan özellikler kazanan anahtar kelime ve deyimler, bir anlamda konferansın bu yılki teorik çerçevesini sağladı. Deniz Derman yönetmenle filmi arasındaki ilişkiyi bir "ilksel dünya"dan hareketle türetilen "gerçek çevre"nin film sürecinde tüketilmesi olarak ortaya koyarken bu süreçte "fetiş"lerin oynadığı role de değindi. Türk Sineması'nda gözlemlenen iki farklı yönetmen tavrını ise "ezelden ebede göçerlik" ve "eve dönme ya da çevreyi ev kılma arzusu" olarak betimledi. "Sürgün" her iki çalışmanın ortak kavramıydı. Tül Akbal Süalp, buradan hareketle, "diyaloğun yerinden edilişi," "melezleşme" (Homi Bhabha), "içerisi-dışarısı diyalektiği," "dillenemeyen iç sıkıntısı," "yüzleşmeyüzleşememe" temalarının Yeni Türk Sineması'nda belirgin hale geldiğini saptadı ve "geçitlerde karşılaşıldığında beliren çok dilli diyalog imkânı"nın önemine işaret etti.

Konferanstan bir izleyicinin çıkarabileceği en genel sonuç şöyle dile getirilebilir: Üretilen filmler bir yandan onları üretenleri yersiz-yurtsuz bırakıyor ama öte yandan da barınılabilecek tek sığınak, bir tür "hayalî vatan" oluyor galiba. Üstelik bu tekinsiz durum, bu filmler üzerine araştırmalar yapanlar için de geçerli gibi görünüyor. Buna bağlı olarak, konferansın tümüne yaygın olan, Türk Sineması'nın eski ve yeni örneklerinin karşılaştırılmasından çıkarılabilecek ge-

nel sonucu da şöyle tarif edebilirim: Eğer eski filmler hayalî bir ilksel dünyadan yola çıkarak gerçeklik duygusu yaratan bir çevre türetiyor ama sonunda bu çevreyi tüketerek yine o ilksel dünyaya dönmeye yönelik bir itkiyi betimliyorsa, Yeni Türk Sineması tersine, baştan bizzat hayatın gerçekliğini tüketiyormuş gibi yaparak başlayan bir süreç sonunda izleyiciyi filmsel bir ilksel dünyaya, ama ters bir yabancılaştırma ile, kendinin farkında olan ve kendi üzerine düşünen bir tavır sergileyerek taşıyor.

Türk Sineması'nda kadının temsil edilişi, bu yıl da çalışmalarda ağırlıkla ele alınan bir konuydu. Ama bu kez, eski filmlerde, örneğin Neriman Köksal ve Aliye Rona gibi unutulmaz sanatçılar tarafından canlandırılan kadın kimlikleriyle Yeni Türk Sineması örneklerinde, örneğin Zeki Demirkubuz filmlerinde beliren kadın kimliklerini karşılaştırma imkânı bulduk. Canlı tartışmalarla beslenen bu çalışmaları izlerken zihnimde beliren şu soruyu bu satırları okuyanlara da sormadan edemeyeceğim: Türk Sineması Tarihi, en başta "kadın" olmak üzere kendi "ötekilerini" temsil ederek, böylelikle onlara hükmederek erginleşmeye çalışan ve dolayısıyla onlarla karşılaşmaktan kaçan bir "Türk erkeği" hikayesiyle ne ölçüde paralellik gösterir? Selim Eyüboğlu'nun Yeni Türk Sineması'na ilişkin olarak yaptığı ve "babanın adına konuşmayı reddetme" olarak tarif ettiği saptamasına yaslanarak bir soru daha soracağım: Acaba bu "Türk erkeği" son dönemde aynaya bakma cesareti göstermeye mi başladı?

Konferansın özellikle tartışma bölümlerinde iyice alevlenen iki sorudan ilki, Kurtuluş Kayalı'nın ısrarla üzerinde durduğu, mikro ölçekli araştırmaların makro bir perspektife nasıl kavuşacağı, ikincisi ise Zahit Atam'ın militanca coşkusuyla tüm salona yayılan, tarih yazımına ve araştırma yöntemlerine nasıl yaklaşılacağı idi. Yine geniş katılımla tartışılan bir diğer nokta da izleme deneyimi ile kuram arasındaki ilişkiydi. Özellikle farkın, yere özgü ve vakaya özgü olanın nasıl kavramsallaştırılacağı sorusu gündeme geldi. Bir başka önemli tartışma "anlatı" ile "anlatım" (ya da, Fatih Özgüven'in yetkin önerisiyle, "anlatış") arasındaki farkın, film araştırmalarını nasıl iki farklı yöne götüreceği üzerineydi. Bu bağlamda bir de, metin olarak film ile "metin dışı" çevre arasındaki ilişki üzerine yapılan tartışmayı sayabilirim.

Dert edindiklerimizi nasıl soruya dönüştürebileceğimiz konusunda kimi yetkin örneklerle karşılaştık konferansta. Bunlar arasında Nezih Erdoğan'ın *Vizontele* üzerinden yaptığı sunuşu, bir filmle karşılaşma-

yı kişinin kendi sorularına dönüştürebilmesinin, Kaya Özkaracalar ve Levent Cantek'in çalışmalarını da başka mecralara ait dertlerin sinemaya ilişkin etkili sorulara dönüştürülmesinin örnekleri olarak anmak isterim. Konferansın yoğunluğu içinde kimi izleyicilerin ilgisinden kaçmış olabilecek ilginç çalışmaları da şöyle sıralayabilirim: Hasan Akbulut'un göstergebilimi dantel inceliğiyle ve malzemesini örselemeden uyguladığı Nuri Bilge Ceylan'ın Kasaba filmi çözümlemesi; Fuat Erman'ın yalnızca sinemacıların değil sinemayı çalışanların da belirli bir görsel sanatlar birikimine ihtiyaç duyduğunu hissettiren görüntü estetiği çalışması; Ahmet Gürata'nın zor derlenebilecek istatistiklere dayanarak uluslararası filmlerin ulusal sınırlar içindeki gösterim süreçlerini betimleyişi; Gökçe İncioğlu ve Gökçe İspi'nin inceledikleri filmlerin anlatış unsurlarına erişebilmek uğruna her riski almaya hazır bir tutumu yansıtan samimi çözümlemeleri; Rıfat Özçöllü'nün bir filmin anlatılışının çok önemli bir unsuru olan müziği bizzat icra etme cesaretini de içerecek denli derinlemesine çözümlemesi; ve Sadi Konuralp ve Kaya Özkaracalar'ın nasıl üstesinden geldiklerini hâlâ kıskançlıkla karışık merak ettiğim mükemmel Muhsin Ertuğrul "arkeoloji"si.

Konferansta bir kez daha beliren, katılımcıların ortak olarak en fazla önemsediği ama cevapsız kalan bir soruyla bitirmek istiyorum. Bu soru hem filmleri yapanlar hem de onlar üzerine çalışanlar için geçerli olan "Beyoğlu'ndan bakma" olgusuna ilişkindi. Araştırmacılar olarak kendi adımıza konuşacak olursak, eski melodramları izlerken, onları çalışıyor olmamıza rağmen, neden güldüğümüze ya da filmlerde "öteki"yle karşılaşmalarımızı neden dillendiremediğimize biz yine cevap veremedik. Buradan, gelecek konferans için daha sıkı çalışmak gerektiği sonucu çıkıyor.

Çetin Sarıkartal
Öğretim Üyesi
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Sinema ve Televizyon Bölümü

SİNEMA DİZİSİ

Dizi Editörü: Deniz Bayrakdar

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler / 1

Önsöz **Deniz Derman** / Avrupa'nın Eşiği/Balkanları Düşlerken **Nevena Dakovic** / Hollywood Gerçeğini Kabullenmek: Globalleşme Çağında Ulusal Sinemalar **John Hill** / Bir Memleket Metaforu Olarak Kadın **Selim Eyüboğlu** / Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak **Arus Yumul** / Ebediyete Kadar **Deniz Derman** / Ağızda Kalan Tad: Türk Sineması **Fatih Özgüven** / Sömürgeci Söylem ve Sinema: Kültürel Yanlılığın Yeniden Sunumu **Cem Güzel** / Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan ve *Sevmek Zamanı* **Ali Murat Akser** / Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım **Dilek Kaya Mutlu** Batı'dan *Güneşe Yolculuk* **Bige Akdeniz** / Oryantalizmi Aşmak **Murat Mıhçıoğlu** / Ortak Yapımların İç ve Dış Pazarlardaki Farklı Sunum Biçimleri (1972-1984) **Kaya Özkaracalar** / Sınırda Dolaşmak: Avustralya'da Türk Film Festivali **Catherine Simpson** / Medyada Kadın **Dilek İmançer** / Kadının Resmidir: Türk Melodram Afişlerinde Kadının Temsili (1965-1975) **Nazlı Eda Noyan** / Türk 'Tapon' Filmlerini Oyun Olarak Okuma Denemesi **Savaş Arslan** / Bir Türk 'Camp' Klasiği: *Bu İkiliye Dikkat* **Melis Behlil**

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler / 2

Türk Sineması, Ama Hangisi? Türk Sinemasına Alternatif Bakışlar
Türk Sinemasında Dönemler

Önsöz **Deniz Derman** / Sinemamıza 16. yy'dan, 'Kırmızı'nın Gözünden Bakarsak **Feride Çiçekoğlu** / Halit Refiğ'in Sinemasında Matematik: *Yasak Aşk Üçgenleri* ***Deniz Derman*** / Yeşilçam'ın Şeytan'ı Holywood'un *The Exorcist*'ini Döver: Sinema, Yeniden Çevrim, Din, Kültür vs. **Savaş Arslan** / *İntikam Meleği*: Danimarka Prensi Hamlet'ten Zengin Kızı Hamlet'e **Melis Behlil** / İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı: *Üç Tekerlekli Bisiklet ve Masumiyet* **Övgü Gökçe** / Düşük Yapan Parodi: *Kahpe Bizans* ***Selim Eyüboğlu*** / Türkiye'de Sinema 'Film Noir' ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken **Z. Tül Akbal Süalp** / Kadın Ulusal Kimlik ve Öteki: *Bir Türke Gönül Verdim* **Ali Murat Akser** / Cüneyt Arkın'ın Polis Cemil Filmlerinde Milliyetçilik ve Halkçılık veya Milliyetçi Sol **Kaya Özkaracalar** / Türk Sineması ve Biz: *Çamlıcadaki Enişte*miz **Fatih Özgüven** / Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Kalıpları ve Popüler Bir Örnek Olarak *Duruşma* Filmindeki İzdüşümleri **N. Aysun Yüksel** / Cinselliğin Farklı Yönlerinin 90'lı Yılların Türk Sineması'ndaki Yansımaları: *Dönersen Islık Çal, Düş Gezginleri, Gemide* **Fatma Okumuş Ergül** / Harem'deki Kadınların Tarih Üzerindeki Egemenliği **Bige Akdeniz** / Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı **Tuna Erdem** / *Yorgun Savaşçı* Dosyası - Dava Kapandı mı? **Ayşegül Koç** / 'Üçüncü Sinema' 60'lı Yıllar ve Sinemamız **A. Cem Güzel** / Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim? **Dilek Kaya** / Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar **Nezih Erdoğan**

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler / 3

Karşılaşmalar

Önsöz **Deniz Bayrakdar** / Sokağa Bakan Pencereleriyle Eleştirinin Evi: Eleştiri İktidarı Kime Verir? **Zeynep Tül Akbal Süalp** / "Doğan Görünümlü Şahin Yapmak" ya da "Üç Senede Yeni Takım Kurmak" **Deniz Bayrakdar** / Terli Dansöz Göbeğinin Dayanılmaz Cazibesi **Kaya Özkaracalar** / Türk Sinema Tarihi Yazılımı: Bir Yöntem Önerisi **Murat Akser** / *Sinema ve Millet*: Bir "Derin" Söylem Makalesi **Savaş Arslan** / 1923 - 1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul **Zarife Öztürk** / Mekanın - Uzayın Dönüşümü: İç - Dış, Aşağı - Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekanlar **Fatoş Adiloğlu** / Yakın Geçmişe Ait Üç Filmde 'Şimdiki Zaman' Sıkıntısı: *Herkes Kendi Evinde*, *Dansöz* ve *Mayıs Sıkıntısı* **Selim Eyüboğlu** / Puro, Lüks'e; Yeşilçam, Hollywood'a Karşı **Dilek Kaya Mutlu** / Sinema Endüstrisinin Pazarlama ve Promosyon Stratejilerinde Yönelimler: Amerika ve Türkiye **Süheyla Kırca** / Yeşilçam'da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler **Nezih Erdoğan** / Anlatı Sıkıntısını Aşan Bir Film *Mayıs Sıkıntısı*, Kendini Arayan Bir Yönetmen Nuri Bilge Ceylan **Bige Akdeniz** / Kısa ve Acısız ya da Uzun ve Acılı / **Berrin Yanıkkaya** / Almanyalı Türk Türkiyeli Alman / **Sultan Şahin Gencer** / Türkiye'ye "İçeriden" ve "Dışarıdan" Bakışların Birlikteliği: *Karanlık Sular* / *Yılanın Öyküsü* **Kaya Özkaracalar** / "Sınırı Geçmek: İkinci ve Üçüncü Neslin Otobiyografik Filmlerinde Hatırlama ve Unutma" **Robin Curtis** /



ISBN: 975-8803-11-5