

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YENİ POLİTİK SİNEMA: YEŞİM USTAOĞLU
SİNEMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÖKÇEN CIVAŞ

071105101

Danışman Öğretim Üyesi:

Yard. Doç. Dr. Nazan HAYDARI PAKKAN

İstanbul, Ekim, 2010

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

YENİ POLİTİK SİNEMA: YEŞİM USTAOĞLU
SİNEMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÖKÇEN CIVAŞ

071105101

Danışman Öğretim Üyesi:

Yard. Doç. Dr. Nazan HAYDARI PAKKAN

İstanbul, Ekim, 2010

ÖNSÖZ

Yeni politik sinema alanındaki çalışmamı yürütürken kendisinden çok fazla şey öğrendiğim, bu çalışmaya benim kadar emek veren ve onunla çalıştığım için kendimi şanslı hissettiğim çok değerli danışmanım Yrd. Doç. Dr. Nazan Haydari Pakkan'a sabrı, anlayışı ve güveni için, Prof. Dr. Peyami Çelikcan'a hoşgörüsü ve tezimi titizlikle okuyarak çalışmamı olgunlaştırdığı için, Doç. Dr. Berrin Yanıkkaya'ya tez savunma jürime katılmayı kabul ettiği ve çalışmam konusunda değerli önerilerini paylaştığı için, varlığıyla beni rahatlatan Özlem Oğuzhan'a, anlayışı ve yardımlarıyla tüm bu süreci bana kolaylaştırdığı için, oda arkadaşlarım Nil Aksoy, Özge Baydaş ve Burcu Kaya'ya güvenleri, bu çalışmayı hazırladığım süre boyunca bitmek bilmeyen bir enerjiyle beni sürekli motive ettikleri, her zaman yanımda olduklarını hissettirdikleri için, Tülay Çelik ve Aylin Kırhan'a yardımları için, Oya Gülmez, Nursel Sağıroğlu, Gülçin Çakıcı, Seda Erel ve Ezgi Eyüboğlu'na destekleri için, Semihcan, Yalçın, Kenan, Cansu, Dicle, Serkan ve adını sayamadığım danışmanı olduğum tüm öğrencilere bu süreçte bana sürekli destek olmaya çabaladıkları ve tebessüm etmemi sağladıkları için ve son olarak sabırla, merakla çalışmamı tamamlamamı bekleyen aileme teşekkür ederim.

Gökçen Cıvaş

Ekim, 2010

ÖZET

Sinema toplumsal olaylardan ve olgulardan beslenen, etkilenen bir sanattır. 1990 sonrası Türkiye yönetmen sineması alanının incelendiği bu çalışmada son dönem kültürel, ekonomik ve politik şartlar üzerinde önemli etkisi olan küreselleşme sürecinin muhalif sinema üzerindeki etkisi incelenmektedir.

Küreselleşme kavramının farklı tanımlarına, küreselleşme sürecinin kültür üzerindeki etkilerine değinilerek küreselleşmenin sinema üzerindeki etkileri ortaya konmaktadır. Küreselleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan kimlik kavramındaki değişim ve çokkültürcülük politikasının, etnik kimliklere yüklediği politik anlama genel bir çerçeveden bakılarak 1990 sonrası Türkiye yönetmen sineması içerisinde değerlendirilebilecek yeni politik sinemanın muhalif niteliği Yeşim Ustaoglu filmleri üzerinden “iktidar” ve “muhalefet” kavramlarıyla tartışılmaktadır.

Çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan Michel Foucault’un “iktidar” ve “muhalefet” tanımları, Foucault’un izlediği yol tersten izlenerek, muhalefeti tanımlamak için öncelikle iktidarın tanımının yapılması yolu ile ortaya konmaktadır. Yeni politik sinemanın bir muhalefet alanı olarak nasıl tanımlandığı ve Ulusötesi sinema ile gösterdiği bezerliklere değinilerek, 1990 sonrası Türkiye yönetmen sineması alanından örnek olarak seçilen Yeşim Ustaoglu sineması, *aidiyet*, *kimlik*, *bellek* ve *yolculuk* kavramları ile incelenerek Türkiye’de yeni politik sinemanın muhalefet alanı olarak taşıdığı nitelik değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Küreselleşme, Kimlik, Özne, Muhalif Sinema, Yeni Politik Sinema

ABSTRACT

As an art form, cinema is fed and influenced by social events and phenomena. This study focuses on the Turkish Auteur Cinema after 1990, its influence on the globalisation process, with its important effects on recent cultural, economic and political conditions as an opposing cinema.

Globalisation impact on cinema is considered from its various definitions and the process of its effects on culture. Analysing a general perspective on the transition of identity conceptually, and multiculturalism policy, in addition to the opposition nature of the New Politic Cinema, within the Turkish auteur cinema after 1990, is undertaken through Yeşim Ustaoglu's films as a result of their considerable "power" and "opposition" concepts.

The "power" and "opposition" definitions of Michel Foucault construct the conceptual framework of this study. However, by following a contrary method to Foucault, "opposition" is defined in relation to "power". By referring to how the New Politic Cinema is defined as an opposition arena and its similarities to Trans-national Cinema, the essence of the New Politic Cinema in view of Yeşim Ustaoglu's cinema thereby becomes an epitome that represents the Turkish auteur cinema after 1990, and also by its categorisation, identity, mind and journey concepts.

Keywords: Globalisation, Identity, Subject, Opposing Cinema, New Politic Cinema

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
2. KÜRESELLEŞME, YEREL VE KÜRESEL.....	6
2. 1. Küreselleşme ve Kültür.....	6
2. 2. Yerel ve Küresel Bağlamda Kitle Kültürü.....	14
2. 3. Kimlik ve Çokkültürcülük.....	18
3. MUHALEFET ETME BİÇİMLERİNDEKİ DEĞİŞİMLER.....	25
3. 1. İktidar ve Özne.....	25
3. 2. Muhalefet Etme Biçimleri.....	32
4. TÜRKİYE SİNEMASINI ETKİLEYEN MUHALİF SİNEMA AKIMLARI	40
4. 1. Yeni Gerçekçilik Akımı.....	44
4. 2. Yeni Dalga Akımı.....	47
4.2.1. Auteur Kuramı, Auteur Sineması.....	53
4. 3. Üçüncü Sinema.....	57
4. 4. Özgür Sinema.....	67
5. TÜRKİYE SİNEMASINDA YÖNETMEN SİNEMASI.....	72
5. 1. Yılmaz Güney Sineması ve Etkileri.....	76

5.2. 1980'ler Türkiye Sineması.....	83
5. 2. 1. Türkiye'de Sinemaya Devlet Desteği ve Eurimages.....	90
5. 2. 2. Film Festivalleri.....	95
5. 3. 1990 Sonrası Türkiye Sineması, Yönetmen Sineması.....	98
6. 1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA POLİTİK SİNEMA VE YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASI.....	102
6. 1. Yeşim Ustaoğlu Sineması.....	108
6.1.1. Güneş Yolculuk.....	113
6.1.2. Bulutları Beklerken.....	118
6.1.3. Pandora'nın Kutusu.....	122
7. SONUÇ.....	129
8. KAYNAKLAR.....	136
9. EKLER.....	140

1.GİRİŞ

Sinema sanatının geniş kitlelere ulaşabilme özelliği toplum ile sinemanın sürediren etkileşiminin bir göstergesidir. Yönetmenler sorunsallaştırdıkları, toplumsal gündem içerisinde sorun olarak gördükleri, toplumun ya da belli bir kesimin dikkatini çekerek farkındalık yaratmak istedikleri konuları sinema sanatının meselesi haline getirerek sinemanın toplumsal hayat içerisindeki yerini tanımlarlar. Bu durum yönetmenin kişisel duruşuna paralel olarak filmlerin üretildikleri dönemin politik, ekonomik ve kültürel şartları içerisinde değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya çıkarır. Bu çalışmada sinemanın toplumsal muhalefet işlevini yitirmekte olduğu düşüncesinden hareket edilerek, bir muhalefet alanı oluşturma savı olan politik sinemanın günümüzde neden kimlik problemine indirgenerek kısırlaştırıldığı sorusuna yanıt aranır. Küreselleşme sürecinin bir sonucu olan kültürel türdeşleştirmenin neden olduğu “kimlik” kavramındaki dönüşümün ve çokkültürcülük politikasının, yeni politik sinema üzerindeki etkisi çalışmanın genel çerçevesini oluşturur. Bu bağlamda, 1990 sonrası Türkiye sineması’nda muhalif sinema, dönemi belirleyen küreselleşme süreci ile birlikte ortaya çıkan yerel ve küresel ilişkisi bağlamında, küresel kültür kavramı kapsamında tartışılır. Bu çalışmada, bazı akademisyenlerin ve sinema yazarlarının (bkz. Süalp, 2006 ve Atam, 2006) kullanmayı tercih ettikleri “Türkiye sineması” kavramı, küreselleşmeyle birlikte tanımlanması zorlaşan kimlik kavramını ve çokkültürlü bir ülke olan Türkiye’deki farklı kimlikleri tanınmak ve kimlik sunumlarının sinemaya yansımalarını etkin bir şekilde değerlendirilebilmek amacıyla tercih edilir.

Sinemanın toplumsal bilincin oluşmasında önemli bir güç olduğunun farkına varılması Sovyet Devrimi ile birlikte gerçekleşmiştir. Bu farkındalıkla propaganda ve eğitim aracı olarak kullanılmaya başlanan sinema, dönem iktidarlarının kendilerini tanımlamak ve ideolojilerini yaymak için kullandıkları önemli bir araç haline gelmiştir. Sinemanın bu ideolojik amaçlarla kullanılması, muhalefet oluşturma ve karşı duruş sunma amacıyla kullanımını da ortaya çıkarmıştır. Bu durumdan hareketle, sinemanın muhalefet alanı olarak değerlendirilmesi, bu çalışmanın ana eksenini oluşturur. İktidarı tanımlamak için öncelikli olarak muhalefeti tanımlama yolunu izleyen Michel Foucault'un aksine, muhalefet, iktidarın tanımının ortaya konması yoluyla incelenir. Muhalefetin bu yaklaşımla ele alınması, iktidarın yarattığı öznellik biçimleriyle birlikte muhalefet üzerindeki etkisinin de ne denli büyük olduğunu ortaya koymayı sağlamaktır. Foucault'nun öznenin bir inşaa olduğu ve özneliliğin bütün toplumlarda mevcut olan iktidar ve itaat ilişkileri ile oluşturulduğu yönündeki düşüncesi temel alınarak, günümüzde muhalifliğin geldiği nokta ve yönetmenin özne olarak filmlerinde yarattığı muhaliflik tartışılır.

Tezin amacı, 1990 sonrası Türkiye sinemasında yönetmen sineması alanında muhalif sinema olarak tanımlanan bir sinemanın varlığından bahsetmenin - değişen dünya düzeni ve küreselleşmeyle birlikte değişen iktidar, özne ve muhalefet kavramları ışığının altında- ne kadar mümkün olduğunu ortaya koymaya çalışmaktır. Bu bağlamda; Yeşim Ustaoglu Sineması 1990 sonrası Türkiye yönetmen sineması alanında taşıdığı önem ve politik/muhalif içerik özellikleri göz önünde bulundurularak tezin tartışma alanına uygun örnek olarak değerlendirilir. Yeşim Ustaoglu Sineması'ndan seçilen Güneşe Yolculuk(1999), Bulutları Beklerken (2004) ve Pandora'nın Kutusu (2008) filmlerinin içerikleri kimlik, *aidiyet*, *bellek* ve

yolculuk kavramları altında incelenir. Yeşim Ustaoglu'nun kendi sinemasını tanımlayan sözleri, çalışmanın içerisinde yönetmenin bir auteur ve aynı zamanda özne-birey olarak gündelik yaşamdan nasıl etkilendiğini, bu etkileşimin filmlerine yansımalarını, yönetmenin kişisel duruşunun filmlerinin içeriğini nasıl belirlediği ve yönetmenin filmleri ile toplumsal yapı içerisinde nerede durduğu-durmaya çalıştığı ortaya konmaya çalışılır.

Tezin birinci bölümünde, küreselleşme kavramı ve küreselleşme sürecine farklı kuramsal yaklaşımlar incelenir. Küreselleşmenin kültür üzerindeki etkisi ve bu süreçle birlikte ortaya çıkan küresel kültür kavramı, küresel kültürün oluşumunda yerel ve küresel arasındaki ilişki bağlamında ele alınır. Küreselleşmeyle tartışılmalı hale gelen kimlik kavramı, Stuart Hall'un, sürekli değişen, dönüşen, dış güçlerden etkilenen ve farklı biçimlerde eklemlenebilen kimlik tanımından yola çıkılarak değerlendirilir. Kimlik üzerinden ilerleyen ve gelişen çokkültürcülük politikasına değinilir. Küreselleşme, sadece farklı toplumların karşılıklı bağlantılılığını güçlendiren yapısı ile değil toplum içindeki bireylerin gündelik yaşamlarını da etkileyen niteliğe sahip olması sebebiyle çalışmanın ana eksenini oluşturan kavramdır. Küreselleşme süreci ile bireye olan vurgu artmıştır. Bireyselleştirme politikaları ile birlikte özne birey olarak mecra içerisinde tek başına kalmıştır. Küreselleşme ile değişim geçiren özne-birey kavramları toplumsal alanda da etkisini gösterir. Bu nedenle küreselleşme kavramı daha sonra ki bölümlerde inceleyeceğimiz özne, iktidar, muhalefet etme biçimleri ve yönetmen sineması alanındaki yeni politik sinema kavramları üzerinde önemli etkilere sahiptir. Çalışma süresince bu nedenle küreselleşme kavramı sıkça ele alınır.

İkinci bölümde, Michel Foucault'un iktidarı tanımlamak için öncelikle muhalefet alanlarını tanımlamayı seçtiği yol tersten izlenerek, muhalefet etme biçimlerindeki değişim, iktidar kavramı ve bu kavram ile birlikte değişen özne kavramının tanımlanması yoluyla ortaya konur. Öncelikle Foucault'un sunduğu kavramsal çerçevede iktidar kavramının yirminci yüzyıl'daki tanımı ortaya konulur; iktidar biçimlerinin özellikleri, iktidarın özne ile olan ilişkisi, onaltıncı yüzyıldan itibaren devletin yeni bir siyasi iktidar biçimi olarak ortaya çıkışı incelenir. Yeni iktidar biçiminin karşısında ortaya çıkan muhalefet biçimlerinin geldiği noktanın inceleneceği bu bölümde, bir önceki bölümde tartışılan küreselleşmenin, muhalefet etme biçimleri üzerindeki yadsınamaz etkileri tartışılır.

Muhafif sinemanın tanımının yapıldığı üçüncü bölümde, 1990 sonrası Türkiye sineması üzerinde etkisi olan *Yeni Gerçekçilik*, *Yeni Dalga*, *Üçüncü Sinema* ve *Özgür Sinema* akımları ayrıntılı olarak incelenir. Muhafif sinema kapsamında değerlendirilen bu akımlar Türkiye sinemasının, özellikle 1990 sonrası yönetmen sinemasının gelişiminde içerik, estetik, yapım koşulları açısından da önemli etkileri olduğu için seçilmiştir. Yeni Dalga akımı ile birlikte ortaya çıkan Auteur Sinema çalışmanın ana eksenini oluşturan yönetmen sinemasını ve bir özne/birey olarak yönetmenin muhafif duruşunun sinemasına etkisinin tartışıldığı sonraki bölümler için çerçeve sunar.

Dördüncü bölümde Türkiye sinemasının içerisinde yönetmen sinemasının ortaya çıkışı ve gelişimi ayrıntılı olarak değerlendirilir. Türkiye sineması içerisinde *auteur* olarak tanımlanan, politik sinemanın en önemli temsilcisi sayılan Yılmaz Güney'in sineması incelenir. Güney'in 1990 sonrası Türkiye yönetmen sineması

üzerindeki etkilerinin incelendiği bu bölümde, 1990 sonrası yönetmen sinemasının gelişimini etkileyen diğer önemli unsurlar da ele alınır. Bu çerçevede film yapım sürecinde önemli etkileri olan sinemaya yapılan devlet desteği, Eurimages ve uluslararası film festivalleri üzerinde durulur.

Beşinci bölümde 1990 sonrası Türkiye sineması içerisinde politik sinemanın geldiği nokta tartışılır. Tematik olarak temel meselesi aidiyet ve kimlik sorunu olan ve olaylara nesnel ve dışarıdan bir gözle bakan bir temsil anlayışı yerine, öznelliğe, öznel algı ve deneyime vurgu yapan yeni politik sinemanın temel öğeleri ele alınır. Bu öğeler çerçevesinde, son dönem politik filmlerinde ele alınan *kimlik*, *aidiyet*, *yolculuk* ve *bellek* kavramlarına değinilir. Yeni politik sinemanın ulusötesi/aksanlı sinema ile gösterdiği paralelliklere dikkat çekilerek küreselleşme sürecinin politik sinema alanı üzerindeki etkileri incelenir. Son olarak 1990 sonrası Türkiye yönetmen sineması içerisinde kendine özgü sinema dili ile rahatlıkla bir auteur olarak değerlendirebileceğimiz Yeşim Ustaoglu sineması *aidiyet*, *kimlik*, *yolculuk* ve *bellek* kavramlarının altında incelenerek yeni politik sinemanın gelmiş olduğu nokta değerlendirilir.

2. KÜRESELLEŞME, YEREL VE KÜRESEL

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sömürgelerin bağımsızlaşması ile ülkeler arasında küresel mübadelelerde artış ortaya çıkmış; bu durum çağdaş ekonomik küreselleşmenin gelişmesine neden olmuştur. Ekonomik küreselleşme ile başlayan süreç, tüm dünyada ülkelerarası iktisadi, siyasi ve kültürel bir birlik (benzerlik) oluşturulması yönünde gelişmiştir. Bu bağlamda küreselleşme kavramı, son 20 yıl içinde daha yaygın olarak kullanılmaya ve tartışılmaya başlanmıştır. Küreselleşmenin kültür üzerindeki etkisi, toplumlar arasındaki karşılıklı bağlantılılıkların bu süreçle birlikte artması nedeniyle ayrıntılı olarak incelenmelidir.

1. Küreselleşme ve Kültür

Küreselleşme toplumların, ekonomilerin, ülkelerin ve hatta bireylerin ilişkilerinde çok büyük değişimler ve dönüşümler yaşanmasın da neden olur. Bu değişim ve dönüşümlerde teknolojik gelişmelerin -bilgi ve ulaşım alanında- etkisinin azımsanmayacak derecede büyük olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu değişimlerle beraber bazı düşünürler sınırların ortadan kalktığı; zaman-mekân algısındaki değişimler ile mesafelerin önemini yitirdiği gibi savları öne sürer.

Zygmunt Baumann' a göre, küreselleşme aslında hepimizi aynı derecede etkileyen bir süreç değildir. Baumann, David Harvey'in "Zaman/mekân sıkışması" kavramına dikkat çeker. Harvey, zaman-mekân sıkışmasını, "...mekân ve zamanın nesnel niteliklerinde öylesine devrimci değişimler olur ki, dünyayı görüş tarzımızı, bazen çok köklü biçimlerde değiştirmek zorunda kalırız" şeklinde açıklar

(Harvey,2003, akt. Baumann, 2006:8). Baumann, “bu sıkışmanın toplumsal nedenlerine ve sonuçlarına bakıldığında, küreselleşme sürecinin genellikle varsayılan ortak etkilere sahip olmadığı gün gibi ortaya çıkacaktır” der (2006:8). Küreselleşme özünde düzgün işleyen bir süreç değildir. Dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan toplumlar, küreselleşme ile ortaya çıkan toplumsal yapılardaki ve kültürel alanlardaki değişimlerden değişik düzeylerde etkilenirler. Bu nedenle küreselleşmenin tanımı yapılırken ortak bir paydada buluşamadığı gibi küreselleşmenin yarattığı durumlar ve getirecekleri konusunda da çok büyük fikir ayrılıkları oluşur. Küreselleşmenin farklı tanımları olmasının yanında, derecesi, nedeni, kronolojisi, izlediği yol ve politikaların ortaya çıkardığı sonuçları konusunda da farklı görüşler vardır.

Manfred B. Steger’e göre, “Küreselleşmenin hala tartışmalı bir kavram olmasının nedenlerinden biri, özünü hangi toplumsal süreçlerin oluşturduğu konusunda araştırmacılar arasında bir görüş birliğinin olmamasıdır” (2004: 27). Farklı tanımlarının belli ortak paydalarda birleştiğine dikkat çekerek Steger, küreselleşme olgusunun temelindeki dört farklı özelliği sıralar: Küreselleşme kültürel ve coğrafi sınırların ortadan kalkmasına neden olarak yeni toplumsal faaliyetlerin yaratılmasını ve mevcut olanların değişmesini içerirken, toplumsal ilişkilerin ve karşılıklı bağımlılıkların genişlemesinde ve yayılmasında ifadesini bulur. Toplumsal mübadelelerin artışıyla karşılıklı toplumsal ilişkilerin ve bağımlılıkların meydana gelmesi ve yoğunlaşması ivme kazanırken bu yoğunlaşma sadece nesnel, maddi düzeyde ortaya çıkmaz (Steger, 2004: 27). Bu özelliklerden yola çıkarak Steger küreselleşmeyi şu şekilde tanımlar:

Küreselleşme dünya ölçeğindeki toplumsal karşılıklı bağımlılıkları ve mübadeleleri meydana getiren, çoğaltan, yaygınlaştıran ve yoğunlaştıran toplumsal süreçlerin çok boyutlu

kümesini ifade etmektedir. Bu süreçler aynı zamanda, insanların, yerel olanla uzakta olan arasında mevcut bağlantılardaki güçlenmeyi giderek daha çok fark etmelerini kolaylaştırmaktadır (2004: 31).

Roland Robertson'a göre, küreselleşme bir kavram olarak, hem dünyanın küçülmesine, hem de bir bütün olarak dünyadaki bilincin yoğunlaşmasına işaret etmektedir. Frederic Jameson'a göre, küreselleşme, bir dünya pazarı ufkunun yanı sıra, dünyadaki iletişimin muazzam ölçekte genişlemesi duygusunu da ifade eder (akt. Steger, 2004: 28). Gönül İçli, "küreselleşme kavramı bir yandan dünya toplumlarının birbirine benzeme, buna bağlı olarak da tek bir küresel kültürün ortaya çıkma süreci, diğer yandan da toplulukların, toplumların kendi farklılıklarını tanımlama, ifade etme süreci olarak kullanılmaktadır"(2001:163). Küreselleşme kavramının farklı tanımlarının olmasının nedeni, küreselleşmenin toplumlar arasındaki ekonomik ve siyasi ilişkiler üzerinde etkisinin olmasının yanı sıra kültürel ilişkiler üzerinde de önemli etkisinin olmasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Küreselleşme kavramıyla ilgili farklı tanımlar mevcut olduğu gibi, ilgili tanımlara farklı yorumlar da mevcuttur. *Anayol yaklaşımlar* olarak tanımlanan görüşe göre, ekonomik açıdan dünya kaynaklarının daha verimli kullanılmasına olanak verecek ya da siyasal olarak küresel bir demokratikleşme sürecinin ortaya çıkarılmasını sağlayacak olan küreselleşmenin dünya genelinde herkese yararı vardır. Bu görüş için küreselleşme, çağdaşlaşma ve gelişme demektir; önüne geçilemeyecek ve üstelik de geçilmemesi gereken; aksine desteklenmesi gereken bir süreçtir. Küreselleşme sürecinin uluslararası ticareti ve yatırımları yaygınlaştıracığı; hızla büyüme için önemli fırsatlar yaratacağı ve dünya refahına yol açacağı ileri sürülür (Farrel, 1999; akt. Çeken, Ökten ve Ateşoğlu, 2008:81).

Örneğin, anayol yaklaşımların savunucularından olan; “kültürel gecikme” kuramcısı Ogburn; siyasal bilimcilerden Lipset, Pye, Huntington ve Almond; iletişim biliminden Schramm, Lerner ve Rogers gibiler; gelişmiş ülkeler ile az gelişmiş ülkeler arasında “kültürel alışveriş” olduğunu ve gelişmişlerin, gelişmemişlere yardım ettiklerini iddia ederler (Alemdar ve Erdoğan, 2002:449). Ogburn’un “kültürel gecikme” yaklaşımı; kültürel değişim ve az gelişmişlik teorisi; az gelişmiş olan geleneksel olduğu için geri kalmıştır, modernleşmesi için gerekli olan ise “yeniliklerin yayılması”dır. Rogers’ın ortaya attığı “yeniliklerin yayılması” teorisi ise, teknolojik gelişmelerin - Batı kaynaklı - tüm dünyaya yayılmasının - satılmasını, pazarlanmasını- ve değişim için “iştah yaratılması”nın, modernleşmeye giden yolda önemli bir basamak olduğunu söyler (Alemdar ve Erdoğan, 2002:449-457). Özellikle kitle iletişim araçlarındaki teknolojik gelişmelerin “Batı tipi modernleşme ve kalkınma” da “kalkınma ajanı” olarak görev yapabileceğini savunan Anayol görüş kuramcıları için McLuhan’ın “global köy” modeli son derece önemlidir. Marshall McLuhan, medya teknolojilerinin toplumda bireylerin nasıl düşüneceğini, hissedeceğini ve hareket edeceğini etkilediğini söyler. Aynı zamanda medya teknolojilerinin toplumun biçimini ve çalışmasını şekillendirdiğini, belirtir. Teknolojinin toplum üzerindeki etkisini, araç kullanımının niceliksel çokluğuna odaklanan bir yaklaşımla dünyayı “global köye” çevirdiğiyle açıklar (2001: 17-34).

Alemdar ve Erdoğan, McLuhan’ın savunduğu görüşün temelini, Innis’in teknolojinin belirleyiciliğiyle ilgili yapmış olduğu tarihsel materyalist incelemesi oluşturduğunu söyler. Innis, teknolojik yeniliklerin, toplumsal biçimlerde ve

kültürdeki değişikliklerde etkili olduğunu savunmaktadır. İletişim araçlarının toplumsal örgütlenme biçimini çok güçlü Şekilde etkilediğini söyleyen Innis, iletişimin denetiminin hem bilincin, hem de toplumsal örgütlenmenin denetimi demek olduğunu; iletişim aracı ve bu aracı denetleyenlerin toplumda egemenliğe sahip olacağını belirtmekte; iletişim araçlarının belli kültürel özelliklerin egemenliğini sağladığının savunmaktadır (Alemdar ve Erdoğan, 2002: 166–169).

Innis'in görüşlerinin bir uzantısı olarak değerlendirilen Mc Luhan'a göre , “medyanın etkisinin herkeste benzer olacağı ; “*global köyde*” aynı medyayı kullanan herkes aynı biçimde davranacak ve hissedecektir”(Alemdar ve Erdoğan, 2002: 171). Alemdar ve Erdoğan, Mc Luhan'ın teknolojiyi tarihsel koşullardan ve toplumun maddi, ekonomik-siyasal tabanından soyutladığının, bilinci, yabancılaşmayı ve değişimi teknolojinin saptadığının belirttiğini söyler. Fakat bunun toplumsal yapı ve ilişkilerle bağıntılı olabileceği fikrinin yakınından bile geçmediğini belirtirler.(Alemdar ve Erdoğan, 2002:185-187). Mc Luhan'ın söz konusu görüşleri, “kişisel seçim özgürlükleri” olduğunu göz önünde bulundurmaz; var olan teknolojik düzenin savunuculuğunu yapar; “teknoloji ve özellikle teknolojinin işlediği teknolojik yapı “serbest akım ve serbest rekabet, demokrasi” erevesi içine sokularak temize çıkarılır” (Alemdar ve Erdoğan, 2002:186).

Anayol yaklaşımların, Batı merkezli bakış açıları; yine Batı merkezli düşünce tarafından tanımlanan azgelişmişlik, gelişmişlik ve modernleşme kavramlarıyla beslendikleri gözlemlenir. Bu noktada, söz konusu kuramların temellerinin Batı bakış açısından oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu kuramların Batı -merkez/küresel- ile

Doğu -çevre/yerel- arasındaki dengesiz -eşitsiz- yönleri çoğu zaman gözardı edip, görmemektedirler, sürecin her yerde eşit ilerlediğini varsayarlar.

Anayol yaklaşımların bu sorunlu duruşu karşısında duran ve *eleştirel yaklaşımlar* başlığı altında toplayabileceğimiz görüşlere göre ise, küreselleşme, Batı kapitalizminin dünyaya yayılma isteğidir. Eleştirel yaklaşımlar, Batı tipi modernleşme, kalkınma ve gelişme kuramlarının nötrlüğünü reddederler. Mattelart'ın, "Simetrik Olmayan Karşılıklı Bağımlılık"; Schiller'in "Kültür Emperyalizmi"; Boyd-Barret'in "Medya Emperyalizmi"; Smythe'in "Bilinç Endüstrisi" tezi eleştirel yaklaşımlara örnek oluştururlar(Alemdar ve Erdoğan, 2002: 458-469).

Schiller iletişimin, global -küresel- siyasal, ekonomik ve kültürel/ideolojik bağlamlar içinde zararsız ve etkisiz bir güç olduğu yaklaşımını eleştirir (Alemdar ve Erdoğan, 2002: 463). Schiller, Batı'nın azgelişmiş ülkelerle olan ilişkisini, iletişim bağlamında "kültürel emperyalizm" olarak tanımlar ve kültürel emperyalizmi, toplumun modern dünya sistemine getirilmesi süreci; ülkelerin egemen tabakalarının cazibeyle, zorla ve bazen rüşvetle, kendi ülkelerinin sosyal kurumlarını egemen sisteme uygun bir şekilde biçimlendirmesi ve hatta sistemin egemen merkezinin değerleri ve yapılarının teşvik etmesi süreçleriyle niteleyerek, "kültürel çıktı (ürün) olarak nitelenen her şey aynı zamanda ideolojiktir ve sistemin çıkarına hizmet eder" yorumunda bulunur (Schiller,1991,akt. Alemdar ve Erdoğan, 2002:464-465).

John Tomlinson, küreselleşme ile ilgili olarak "karmaşık bağlantılılık" kavramını ortaya atar, bu kavram küreselleşmeyi modern dünyanın ampirik bir

durumu olarak ele alır. Tomlinson'un bu kavram ile anlatmak istediği, küreselleşmenin modern yaşamı karakterize eden, hızla gelişen ve giderek yoğunlaşan karşılıklı bağlar ve bağımlılıklar ağına işaret ettiği (2004: 12). Bağlantılılık durumu küreselleşme ile ilgili her tanımda ya da tartışmada önemli bir yere sahiptir. Anthony Giddens'a göre,

Küreselleşmeyi salt dünya finans düzeni gibi büyük sistemlerle ilgili bir şey olarak görmek yanlıştır. Küreselleşme sadece 'orada' bireyden uzak yerlerde olan şeylerle ilgili değildir, Küreselleşme aynı zamanda 'burada' fenomeni olup yaşamlarımızın mahrem ve kişisel yönlerini de etkiler (Giddens:2000,akt. Ulusay, 2008: 20).

Giddens'ın küreselleşme ile ilgili söyledikleri Tomlinson'un bağlantılılık kavramını destekler niteliktedir. Küreselleşme sadece farklı toplumların birbirleriyle karşılıklı bağlantılılığını ifade etmez, aynı zamanda bir toplumun içindeki bireylerin gündelik yaşamlarını da etkileyerek farklı biçimlerde bağlantılılıklar oluşmasına neden olur.

Tüm tartışmalardan çıkarabileceğimiz sonuç, küreselleşme kavramının siyasal, ekonomik ya da ülkeler arası ilişkiler boyutunda kalmadığıdır. Küreselleşme, hali hazırda, tartışılan bir kavram olma özelliğini korumakla birlikte, küresel bir kültürün ortaya çıkma süreci iken toplumların farklılıklarının da vurgulandığı bir süreç olarak da ortaya çıkar. Roland Robertson, küreselleşmeyi çözümlenmede kültürü kilit nokta olarak kullanır ve küreselleşmeyi "dünyanın tek bir mekân haline gelme süreci" olarak tanımlar. "Bu durumda, küreselleşme kaçınılmaz olarak küresel bir kültürün oluşmasına yol açacaktır. Fakat bu kültür, "aynılaştırıcı" değil, normatif bağlayıcılığı olmayan ama dünyaya ilişkin genel bir söylem üreten bir kültürdür" (Robertson, 1999, akt. Balcı, 2006: 30-31). Balcı' ya göre, Robertson'ın küresel

kültür diye tanımladığı, farklı kültürlerin etkileşiminin sonucudur. Küreselleşme ile dünya tek bir mekân haline gelirken bir taraftan da farklı toplulukları görece eşitlediğini savunan Robertson, küresel ve yerelin eş anlılığını ortaya koymak için küre-yerelleşme kavramını öne sürmüştür (2006: 31). İçli, küre-yerelleşme kavramının, küresel ve yerelin arasındaki ilişkinin, “mekânsal göreliliği de işaret etme avantajından yararlanarak yerelliklerin evrenselleşmesi, evrenselliklerin yerelleşmesinin çok farklı biçimler alabileceğini belirtmektedir” (2001: 167). Küresel ve yerelin arasındaki bu ilişki kültürel alanda önemli bağlantılılıkların olmasına neden olarak kültürel türdeşleşmenin ortaya çıkmasına neden olur.

Hall ve Friedman gibi düşünürler küresel ile yerelin arasındaki ilişkiyi eklemlenme ile açıklamayı tercih ederler. Küresel kitle kültürünün türdeşleştirme tehlikesine dikkat çeken düşünürler, Robertson’ın aksine küresel kültürü olumluamazlar ve merkezin çevreyi etkilediği, egemen bir küresel kültürün yaratıldığını savunurlar. Küresel kültür kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için yerel ve küresel arasındaki ilişkinin ayrıntılı olarak tartışılması gerekmektedir.

2. 1. 1. Yerel ve Küresel Bağlamda Kitle Kültürü

Küreselleşme beraberinde yerel olanın önem kazandığı ama aynı zaman da yerelliklerin oluşturduğu küreselin ortaya çıktığı bir yapıyı getirir. “*Evrenselleşme*” kavramı dünya üzerinde küresel ölçekte bir düzen kurulması; “...dünyayı eskiden olduğundan daha farklı, daha iyi bir hale getirme ve değişimi ve iyileşmeyi küresel, türsel çapta yaygınlaştırma isteğini ilan ediyordu. Buna ilaveten, herkesin ve her yerin hayat koşullarını, böylelikle herkesin hayat şansını benzer kılma, hatta belki de eşitleme niyetini de ilan ediyordu” (Baumann, 2006: 70). Baumann’ın ortaya koyduğu evrenselleşmenin kapsadıkları küreselleşmenin ilk tanımının kapsadıklarıyla benzeşir. Günümüz küreselleşmesinde ise Robertson’a göre; küreselleşme sürecinde, tikelciliğin evrenselleşmesinin ve evrenselciliğin tikelleşmesinin iç içe geçmesini içeren derin, ikili bir sürece tanıklık edilir (1998: 102). Stuart Hall, küresel diye tanımlananın “eklemlenmiş tikellikler” den oluştuğunu savunur. Bu durum da “yerel ve küresel arasında daima bir diyalektik, süre giden bir diyalektik” oluşturur (1998: 88). Hall, eklemlenen tikelliklerin oluşturduğu *küresel*’in, egemen tikelin kendisini konumlandırmasının, doğallaştırmasının ve diğer azınlıklarla ilişkilendirmesinin bir yolu olduğunu savunur (1998: 94). Yerel ile evrenselin iç içe geçtiği günümüz küreselleşmesi belli kültürlerin egemenliğinde gelişen küresel bir kitle kültürü yaratır. Hall, bu küresel kitle kültürü yönlendiren güç kaynağının Batı merkezli olduğunu söyler. Küresel kültür aslında modernleşme ya da Batılılaşma sürecinin devamında ortaya çıkmış bir kavramdır. Küreselleşme ile birlikte kültürler arasındaki etkileşimler önceye nazaran belli bir merkezden daha hızlı ve yoğunlaşmış bir biçimde gerçekleşmeye başlar. Kitle iletişim araçları küreselleşme sürecinin hız kazanmasında önemli bir rol

üstlenir. Hall'a göre, küresel kitle kültürü Batı merkezlidir ve daima İngilizce konuşur (1998: 48).

Küresel kitle kültürü türdeşleştiricidir. Ulf Hannerz, "Türdeşleşme temelde metalaştırılan kültürün merkezden çevreye akışından kaynaklanır, Bundan dolayı da, bu görüşe göre, ortaya çıkmakta olan türdeş dünya kültürü büyük oranda Batı kültürünün bir uyarlaması olacaktır ve yerel kültürün yitip gitmesi kendisini en açık biçimde çevrede hissettirecektir"(1998:140). Janet Wollf'a göre, kültürler farklılıklarını korumaya devam ederler ve farklılıklarını sürdürdükleri yolların büyük bir kısmı çokuluslu sermayenin, kültürel ürünlerin ve medya endüstrilerinin dünya çapında yayılması örneklerinde olduğu gibi, artan küreselleşmenin ürünüdürler (1998:208). Hall'a göre ise, küreselleşmenin bir biçimi; farklılarla beraber yaşamaya devam ederken onları yenmeye, bastırmaya, denetimine almaya ve içine çekmeye de çalışır (1998: 55).

Günümüzde yerel ile evrensel olanın ilişkisinden bahsetmek zorlaşmış görünmektedir, artık küresel ile yerelden bahsedilebilir. İçli'ye göre, "küreselleşme ile yerelleşme süreçlerinin birbirleriyle etkileşimi toplumsal yaşamda kendisini hissettirmektedir. Dolayısıyla küreselleşme evrensellelikle yerelliğin karşıtlığı olarak değil, eş zamanlı ve birlikte bir hareket tarzını nitelemektedir" (2001:163). Küresel, yerel -tikel- olanın eklemelenmesiyle anlamlanan bir süreç olarak karşımıza çıkar. Yerel olan farklılıklarını -ulusal özelliklerini korumak çabasıyla- küresel mecraya çıkardığında artık küresele katkı sağlayan bir nitelik kazanır. Küresel kültür içinde özellikle medya yoluyla yerel kültürlerin kendilerini tanımlama çabaları, eklemelendikleri küreselleşme içinde evrenselleşmekten ziyade türdeşleşme

tehlikesini barındırır. Hall bu türdeşleştirmenin asla kesin olarak tamamlanmadığını ve tamamlanmak için de çabalamadığını belirtir (1998: 49).

Gelişen teknoloji ile birlikte kültürel akışlar daha hızlı ve akıcı bir biçimde gerçekleşir. Hall' a göre,

Küresel kitle kültürü, kültürel üretimin modern araçlarının egemenliğindedir. Dilsel sınırları hızla ve kolayca geçebilen, tüm dillerde anında konuşan görüntünün egemenliğindedir. Popüler hayatın, eğlencenin ve grafik sanatların her türlü müdahalesinin egemenliğindedir. Televizyonun ve sinemanın, görüntünün, görselleşmenin ve de kitle reklâmcılığının sunduğu tarzların egemenliğindedir. Küresel kitle kültürü, tüm bu kitle iletişim biçimlerinde kendini gösterir (1998: 47-48).

Kültürel akışlarla birlikte ortaya çıkan küresel kültür kavramı, kültür kavramına yeniden bakılmasını gerektirir. Tomlinson, kültürün küreselleşme içinde sembolik bir anlam inşası alanını ve küresel siyasi müdahalelerin yapılabildiği bir arenaya dönüşmesinin önemine vurgu yapar; ‘bir kültür’ kavramını öne sürerek anlam inşasını üstü kapalı olarak tikellik ve mekânsal konumla ilişkilendirir (2004: 45- 46). Buna göre kültür kavramı geleneksel bir tanımla belli sınırlılıklara ve tutarlılığa sahip, toplumsal bütünleşmeyi sağlayan bir tanıma sahiptir. Bu noktada Tomlinson, James Clifford’ un ‘gezici kültürler’¹ hakkındaki çalışmasına dikkat çeker. Clifford, “kültürü özünde durağan değil, hareketli olarak düşünür ve “yer değiştirme pratiklerini de... kültürel anlamları oluşturan parçalar” olarak ele alır” (Tomlinson, 2004: 46). Kültürü belli bir mekâna bağlayan kavramsal bağların olmadığını, anlamların seyahat halinde olan insanlar tarafından, kültürler arası akışta ve bağlarda da üretildiğini savunan bu görüşün tarafı olabileceğini savunan

¹ “gezici kültürler” kültürün mekânsal konumdan ayrı olarak ele alınmasına odaklanır. “Kültürle ilgili yaygın birçok varsayımdaki yerelciliği aşındıran geçiş ve etkileşim pratikleri” nden bahseder.(bkz. Clifford,1997, Tomlinson, Küreselleşme ve Kültür, 2004: 46,)

Tomlinson, kültürün içinde “kökler ve güzergâhlar” ın bir arada bulunduğunu ve küresel modernlik ile birlikte her ikisinin de dönüşüme tabii olduklarının göz ardı edilmemesi gerektiğini söyler (2004: 47). Küreselleşme ile birlikte ortaya çıkan mekânlar arasındaki dolaşım hareketliliği kültür kavramının geleneksel tanımının da değişmesine neden olur. Ulf Hannerz bu durumu “kültürün küreselleşmesi” olarak tanımlar:

Toplumsal olarak düzenlenmiş anlam olarak kültür, öncelikle bir karşılıklı etkileşim olgusudur ve yalnızca karşılıklı etkileşimler belirli uzamlarla bağlantılı ise, kültürde bağlantılı olabilir. Kültürü, klasik antropoloji çalışmalarında olduğu gibi, tamamıyla çok fazla yer değiştirmeyen insanlar arasındaki yüz yüze ilişkilerde gerçekleşen bir anlam akışı olarak görmek, kültürleri belirli toprak parçalarına yerleşmiş çoğul kendilikler olarak düşünmek için yeterli bir neden olabilir. Kültür teknolojisi yüz yüze ilişkiler alternatif olabilecek ilişkilere izin verdiğinde ve insanlar giderek şu ya da bu şekilde hareket serbestiliği kazanmaya başladığında kültür daha da karmaşıklaşır. İşte kültürün küreselleşmesiyle birlikte vardığımız nokta da budur (1998:150).

Kültürel akış tek bir kültürün akışı biçiminde olmasa da, Hall’un deyişiyle Batı’nın, Hannerz’in deyişiyle merkezin çevre üzerindeki tahakkümü söz konusudur. Küresel kitle kültürü, farklılıkları özümseyerek onları benimser ve bu farklılıkları kendisini oluşturmak için kullanır. Bu yoğun küresel akışlar, parçalanma ve birleşmelerin meydana gelmesiyle kültürel karışımların ortaya çıkmasına neden olur. Hannerz’ e göre, kültürel akışlar bölünmez bir bütünlüğe sahip değildir ve çevre kültür, merkez kültürden gelen anlamları ve bu anlamların üretildiği simgesel biçimleri, türleri özümserken bir yandan da parçalayarak yeni tarzlarda bir araya getirebilir (1998: 154). Bu durum merkez ve çevre arasında kültürel benzerliklerin doğmasına neden olur (Hannerz, 1998: 154). “Kültürel akış açısından dışarıda, uzak olan çevre, anlamın ve anlamlı yapının aktarıcısından çok alıcısıdır” (Hannerz, 1998:

139). Hannerz, ortamda bir değişiklik olmadığı sürece kültürel akış ilişkisinin merkezin lehine dengesiz olduğuna da dikkat çeker. (1998:139)

Küreselleşme süreciyle birlikte hızlanan kültürlerarası ilişkilerdeki hareketlilik ve yeni biçimler kültür kavramının yeniden tanımlanması gerekliliğini doğurur. Janet Wolff' a göre, "kültürü küresel bir bağlamda ele almak için disiplinler arası bir yaklaşıma" ihtiyaç vardır. "Küreselleşme" teriminin tikel kuramsal içeriği geçici olarak göz ardı edildiğinde, gerçek kimliğin kültürde ve toplumsal ilişkilerde kurulduğu, temsil edildiği biçimlere duyarlı uluslararası bir kültür kuramı oluşturulmalıdır. Ancak küresel bağlamda yeterli bir kültür ve temsil modelinin inşası hiç de kolay görünmemektedir (1998: 208-214). Hannerz'in belirttiği gibi kültürel farklılıklar artık kültürler arasında değil kültürlerin içindedir. Kültürlerin yoğun bir biçimde sürekli karşılaşması hali kültürel karışımları-melezleri ortaya çıkarırken bu durum kimlik tanımlarının da sürekli olarak değişmesine neden olur.

2. 1. 2. Kimlik ve Çokkültürcülük

Küreselleşme, politik, ekonomik ve kültürel açılardan iç içe geçmiş bir "küresel toplum" imasında bulunur. Aslında küreselleşme süreci ile birlikte çok sayıda farklı kimliğin bir arada yaşadığı bir "küresel toplum"la karşı karşıyayızdır. Kültür, etnisite, yerellik gibi farklı temellere dayalı yeni kimlik alanları, küresel ve yerel kavramların çerçevesinde kimlik tanımlarının yeniden değerlendirilmesini gerekli kılar. "1960'larda ve 1970'lerde yaşanan devrim niteliğindeki bazı toplumsal ve düşünsel² gelişmeler, kimlik konusunun politik bir bağlam kazanmasında etkili olmuştur" (Ulusay, 2008: 20). Günümüzde kimlik konusunun politik bağlamı

² 1968 olayları; "kişisel olan politiktir" sözünü sloganlanlaştıran feminizm; post-yapısalcı söylemler ve post-kolonyal eleştiriler vb.

cinsiyet, etnik ve yerel özelliklere dayalı kültürel kimlik politikaları oluşturmaya başlamıştır.

Stuart Hall' a göre, küreselleşme ile 1960'larda ortaya çıkan kimlik sorunu geri dönmüştür. Ancak Hall, geri dönen kimlik sorunun geleneksel kimlik anlayışı olmadığını söyler. Kimliği, “ bir yandan yeni kuramsal söylemler dizisinin kesiştiği, öte yandan tüm yeni kültürel pratikler dizisinin ortaya çıktığı” bir nokta olarak gören Hall, eski kimlik anlayışının kendi başına var olmanın kökeni, eylemin zemini olarak düşünüldüğünü ifade eder (1998: 64). Hall' a göre, bu kimlik anlayışı, bizim içsel ve dışsal, benlik ve öteki, birey ve toplum, özne ve nesne söylemimizin büyük bir bölümünü belirli bir kimlik mantığı içinde temellendirmemizi sağlar (1998: 65). Ancak bu kimlik mantığı yeni kuramsal çalışmalar ve modernleşme ile birlikte az çok sona ermiştir. Örneğin, eskiden olduğu gibi büyük kolektif toplumsal kimliklerin ve büyük sınıf kimliklerinin artık dünyaya ilişkin kavramsallaştırmalarımızda, kültürel ve bireysel ilişkilerde konumumuzu belirleyebileceğimiz birleştirici, yapılandırıcı ya da sağlamlaştırıcı bir güçleri yoktur. Bu nedenle artık geçmişte verdikleri kimlik kodunu bize verememektedirler. İçinde yaşadığımız modern dünya da artan toplumsal çeşitlilik ve çoğulculukla birlikte yetkin bir sınıf kavramı oluşturmak kadar, yetkin bir kimlik kavramı oluşturmak da zorlaşmıştır (Hall, 1998: 68-69). Akbulut, Hall' un kimlik konusunda en az iki düşünme biçimi tanımladığını belirtir:

Kültürel kimliği tek, paylaşılan bir kültür, bir tür ortak ‘tek gerçek benlik’ bağlamında, pek çok diğer, daha yüzeysel ya da daha yapay olarak yüklenmiş ‘benliklerin’ içinde saklı, ortak tarih ve ataları olan insanların ortak noktası olan ‘benlikler’ anlamında tanımlar.” Bu durumda kimlik, sabit değişmez bir öz ve bu öz ün yeniden keşfi olarak tanımlanmış olur. Diğer düşünme biçiminde ise kültürel kimlik, geçmişe demirleyen sabit bir öz değil “

...geçmiş kadar geleceğe de ait olan, sürekli dönüşüme maruz kalan, bizi konumlayan ve kendimiz konumladığımız farklı durumlara verdiğimiz isimlerdir, geçmişin öyküleridir (akt. Akbulut, 2007: 223)

Hall'a göre, küreselleşen bir dünyada, kimliğin birbiriyle asla ilişkisi olmayan iki tarihin birbirine öteki olarak konumlandırılmasıyla oluşturulması kabul edilebilir değildir. Kimlikler sürekli değişip dönüşen, dış güçlerden (siyasal ve ekonomik) etkilenen ve farklı biçimlerde eklenenebilen yapıdadırlar. Kimliğin bu özellikleri içinde barındırması yerelin kimliği küresel karşısındaki mücadelesinde siyasal bir güç olarak kullanmasını zorlaştırır. Çünkü kimliğin içine önceden kaydedilmiş hiçbir siyasal güvence yoktur. Örneğin; bir filmi bir Siyah'ın yapması onun iyi bir film olmasının nedeni olamaz. Hall'a göre, kimlik özgürce yüzülen açık bir alan değildir, çünkü geçmişin gücü onu yönlendirir ve geçmişin izlerini ve bağlantılarını her zaman taşır. Bu nedenle de geçmişi göz önüne almaksızın kültürel politikalar yürütülmesi söz konusu olamaz (1998: 83).

Hall, bir kimlik anlayışını yitirir yitirmez yeni bir anlayışı bulduğumuzu, bunu yaparken özne ve öznellik kavramlarından faydalandığımızı söyler. "Kimlikler asla tamamlanmaz, asla bitirilmezler; öznellik olarak daima inşa halindedirler" (1998: 70). Kimliğin kendini inşa edebilmesi için, ötekinin ne olduğunu tanımlaması gerektiğini; kimliği, aynı görünen, aynı hisseden, kendilerini aynı sayan insanlara bağlayan anlayışın hatalı olduğunu savunur (Hall, 1998: 72). Hall' a göre, kimlik, daima kısmen anlatı, daima kısmen bir tür temsildir. Küreselleşme sürecinin, ulusal oluşum, ulusal ekonomi ve bunların temsil edildiği ulusal kültürel kimlik anlayışlarını baskı altına aldığı söyleyen Hall, "küreselleşmeyle birlikte ulus-devletler çağı geriledikçe, ulusal kimliğin saldırgan ırkçılık tarafından yönlendirilen çok savunmacı ve çok tehlikeli bir biçimine" dönüştüğüne de dikkat çeker (1998: 41-

47). Küreselleşme ile ulus-devletin zayıflaması ve aynı anda hem küresel hem yerel olunması hali, ulusal kültürel kimliklerin egemenliğinin son bulması anlamına gelmiştir. Bir önceki bölümde bahsedilen küresel kitle kültürü ulusal kültürlere, özellikle görsel kitle iletişim araçlarıyla etki eder. Hall, küresel kitle kültürünün, yerellikleri ortadan kaldırmayıp onların aracılığıyla hareket ettiğini, aslında bunun bir tür bağımsızlık oyunu gibi olduğunu söyler. Küresel kitle kültürü, yerel kültürlere kendi özgüllüklerini korudukları imajının çizmektedir. Yerele özgü olanın hiçbir şekilde tahrip edilmediği izlenimi yaratılarak, yerel kültürel öğelere nasıl nüfuz edildiğinin ve yeniden şekillendirilerek tekrar onlara geri verildiğinin üzerine düşünülmesi gerektiğini savunur (Hall, 1998: 49-50).

Sınırların ortadan kalktığı, toplumların ve dolayısıyla kültürlerin birbiriyle hızlı ve karşılıklı bir etkileşim içinde olduğu küreselleşme sürecinde yerelin karşısına çıkan bir başka sorun da “çokkültürcülük” tür. Ayhan Kaya, “çokkültürlülük” ve çokkültürcülük” kavramları arasında belirgin bir fark olduğuna dikkat çeker. “Çokkültürlülük”, bir olgu veya vaka olarak farklı kültürlerin bir aradalığına işaret ederken, “çokkültürcülük” kavramı merkezin ya da yerel siyasi iktidarın uygulamaya koyduğu bir ideoloji olarak karşımıza çıkar (2006: 116). Kaya, çokkültürcülük ideolojisini, Batı’nın var olan “kültürleştirme” sürecinin bir devamı olarak değerlendirirken, bu sürecin etnik azınlıkların varlıklarının sadece folklorik açıdan kabul edilmesine neden olduğuna dikkat çeker. Çokkültürcülük ideolojisinde, etnik azınlıkların maruz kaldıkları toplumsal eşitsizlikleri (sınıfsal farklılıklar, ayrımcılık, dışlanma gibi) kültürel farklılıklara indirgenir ve bu durum toplumsal eşitsizliklerin bu kültürel farklılıklardan kaynaklandığı intibası yaratılmasına yol açar. John Russon, çokkültürcülük ideolojisini yansıtan platformların “öteki” kültürleri bireyin

gözünde daha da “ötekileştirdiğini” ve hatta “egzotik” kıldığını ama aslında bu egzotikleştirmenin bir tür dışlama olduğunu, “ötekinin” (azınlık), ilgi, koruma ve desteğe gereksinim duyan bir varlık olarak gösterilmesi, çoğunluğun azınlık karşısında üstün bir konuma yerleştirilmesinden başka bir şey olmadığını söyler (akt. Kaya, 2006:117). Kaya’ ya göre, çokkültürcülük ideolojisi azınlık kültürlerinin diğer kültürler ile etkileşim içinde olmasını engeller, azınlık kültürlerinin neredeyse hiç değişmeden folklorik birer kültürel miras olarak kalması tehlikesini daha doğrusu sorununu yaratır (2006: 117):

Çokkültürcülük ideolojisi, bireylerin kendilerini özgür bir şekilde ifade ediyor olma hissine kapılmalarını sağlar. Buna karşın, bireylerin politik ve ekonomik düzeyde üretim ve bölüşüm ilişkilerinde bir değişime gitme yönündeki taleplerinin önüne geçer. Diğer bir deyişle, çokkültürcülük ideolojisi insanlara siyasal haklar değil kendilerini kültürel açıdan “özgürce” ifade edebilecekleri alanlar sağlar (Kaya, 2006:119–120).

Kaya’nın sözleri, daha önce bahsettiğimiz Stuart Hall’un küresel kitle kültürünün yerellikleri ortadan kaldırmayan tam tersine onların aracılığıyla hareket eden niteliği hakkında söylediklerini tamamlar. Çokkültürcülük ideolojisi küreselleşme ile birlikte değerlendirildiğinde Hall’un bahsettiği yerelliklerin özgüllüklerini koruduğu yanlısaması bireylerin kendilerini özgürce ifade ettiği yanlısamasında karşılığını bulur. Birey kendini özgürce ifade ettiği bir alana sahip görünürken yerel olan küreselin karşısında kendi değerlerini sunduğu bir alana sahip görünmektedir. Oysaki küresel, her şeyi kapsayan, özümseyen ve denetimi altına alarak kendine tabi kılan bir kültürel politikaya, küresel kitle kültürüne sahiptir. Çokkültürcülük ideolojisi de bu politikanın bir aracı halini almıştır demek bu nokta da çok da yanlış olmaz. Turner’ a göre,

Çokkültürcülük, kültür kavramının etnik kimlik kavramıyla kaynaştığı bir kimlik siyaseti biçimi halini alma eğilimindedir. Antropolojik bir bakış açısıyla bu hamle, en azından daha basit ideolojik biçimlerinde hem kuramsal, hem de pratik tehlikelerle yüklüdür. Kültür fikrini bir etnik grup ya da ırkın özelliği olarak özelleştirme riskini taşır; sınırlılıkları ve karşılıklı ayrılıklarını aşırı vurgulayarak kültürleri ayrı kendilikler olarak şeyeleştirme riskini taşır; cemaat itaatine yönelik baskıcı talepleri potansiyel olarak meşrulaştıran terimler çerçevesinde kültürlerin içsel türdeşliğini aşırı vurgulama riskini taşır (Turner, Bauman,1999:105, akt. Özbudun, 2006: 108).

Turner'ın sözleri daha önce bahsedilen, Hall'un küreselleşme süreci ile birlikte egemen kültürün öteki kültürleri türdeşleştirip kendi içinde eritmesiyle farklılıkların öneminin kalmadığı noktaya ulaşıldığını savunduğu düşüncelerine paralellik gösterir. Küreselleşme süreci ile birlikte yerele ait olan her şey küreselin malzemesi halini almıştır. Küresel bir kitle kültürü oluşturulurken kültürün belli bir etnik grubun ya da bir ırkın bir özelliği gibi ele alınması o kültürü oluşturan tüm tarihsel geçmişin ve çevresel etkilerin yok sayıldığı bir süreçtir. Bu durum kimliklerin tanımlanması noktasında da karşımıza çıkar. Ian Chambers, Batı'nın başlangıcına dönmeye çalıştığını ancak bunu kendi başlangıcına dönerek değil "öteki"nin başlangıcına dönerek yaptığını söyler. Bir yandan saf bir Batı karşıtı değer olarak ele alınan yerel kültür savunulurken diğer yandan Batı kendini özne olarak kurmaya, eleştirel söylemin başlangıcı ve sonu olma halini sürdürmeye devam etmekte, bu farklı/öteki kültürleri "yerlileri" dünyamıza sokarak onları aynı anda biçimlendiren ve dağıtan süreç ve araçları ise (emperyalizm, yeni-sömürgecilik vb.) göz ardı etmektedir (2005: 95). Batı'nın kendini tanımlamak için gönderme yaptığı "öteki" yerelliklerdir. Ancak yerelliklerin sahip olduğu tek bir "öteki" vardır, o da Batı'dır. Batı burada küresel olana da tekabül eder. Tüm bu süreçler birbirini tamamlayan bir yapıdadır. Kimlik birleştirici gücünü yitirirken bir diğer birleştirici güç olan kültür türdeşleşir, kültürün sahip olduğu farklılıklar önemini yitirir. Yerelin

küresel olana karşı bir mücadele yürütebileceği bu iki önemli gücü elinden alınmış durumdadır. Kültür ve kimliğin geçirdiği bu süreci aynı şekilde muhalefet ve direniş biçimleri de geçirmektedir. Hall, bütün dünyayı avucunun içinde tutmak isteyen tek bir korporasyonun birleştiriciliği yerine, toplumsal ve ekonomik örgütlenmenin daha az merkezi ve merkezsizleştirilmiş biçimleri ile karşı karşıya olduğumuzu ifade eder (1998: 51). Küreselleşme sürecinin ortaya çıkardığı bu merkezsizleşme hali muhalefet kavramını da tartışmalı bir hale sokar. Bir sonraki bölümde incelenecek olan iktidar ve muhalefet etme biçimlerindeki değişimler muhalif sinemanın küreselleşme sürecinden nasıl etkilendiğinin değerlendirilmesine yardımcı olacaktır.

3. MUHALEFET ETME BİÇİMLERİNDEKİ DEĞİŞİMLER

İktidar beraberinde karşısında yer alan bir mücadele biçimini de getirir. İktidar, mücadeleye karşı kazanma stratejisi yürütürken, mücadele bir iktidar biçimini dönüştürme ya da tamamen ortadan kaldırma amacına sahiptir. İktidar biçimleri zaman içerisinde büyük değişimler geçirmiş ve bu değişimlerin etkisi toplumsal yapı üzerinde önemli derece de hissedilmiştir. Devlet odaklı iktidar biçiminin onsekizinci yüzyıldan itibaren geçirdiği dönüşüm ile yaşamın iktidarın nesnesi haline alması beraberinde bu yeni iktidar biçimi karşısında yer alan muhalefet biçimlerinde de önemli değişimlerin olmasını getirir. Muhalefet biçimlerindeki değişimlerin net olarak ortaya konması için iktidar kavramının ve bu kavramın geçirdiği değişimin ayrıntılı olarak incelenmesi gereklidir.

3. 1. İktidar ve Özne

İktidar kavramı, çoğunlukla siyasi iktidarı ya da devleti çağrıştırır. Ancak iktidar kavramını tamamen siyasi bir çerçevede dâhilinde değerlendirmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. İktidar karmaşık ilişkilerden oluşan bir yapıya sahiptir. İktidar biçimleri tarihsel süreçler içinde değişimler göstermiştir. “İktidar, bireyler arasındaki bir tür ilişkidir ama aynı zamanda bazılarının başkaları üzerindeki eylem kipidir ve her yerdedir” (Foucault, 2005: 72-73).

Foucault'a göre, iktidar uzun süredir yasa ve yasaklama olarak algılanmaktadır. Bu algının temelinde feodal iktidarlardan, monarşik iktidarlara geçilirken hukukun bir iktidar aracı olarak kullanılmasının yattığını söyleyen Foucault, Avrupa'da devlet anlayışının oluşturulması sürecinde de hukukun her

zaman kullanıldığına dikkat çekerek “batı’nın hukuktan, yasa sisteminden başka bir iktidar temsiliyeti, formülasyonu ve analiz sistemi olmadı” der (2005:144). Foucault, iktidar analizi yapılması için iktidarın sadece devlet odaklı olduğu yönündeki anlayıştan uzaklaşılması gerektiğini savunur. İktidarı pozitif mekanizmaları içinde analiz etmek isteyen Foucault, Marx’ın “Kapital” adlı yapıtından faydalanarak bazı unsurları belirler ve sıralar. Buna göre; ilk olarak bir iktidardan değil, birden çok - atölyede patronun fiili iktidarı ya da köleci tipte bir mülkiyette farklı iktidar vardır- iktidardan bahsedilmelidir. Bu iktidar biçimlerinin kendine özgü işleyiş yöntemleri vardır ve bunların tarihsel ve coğrafi spesifiklerini de belirlemek gereklidir. “Toplum, farklı iktidarlardan bir takımadadır”(Foucault, 2005: 145). İkinci olarak, iktidarlar, merkezi iktidarın bir türevi olarak algılanmamalıdır. Devlet birliği, aslında ilk başta gelen bölgesel ve özgül iktidarların (atölye, ordu, kölelik vb.) oluşturduğu ikincil bir iktidardır. Üçüncü olarak, yerel ve bölgesel iktidarların, birincil görevi yasaklamak, yapmamalısın demek değildir. Bu yerel ve bölgesel iktidarların asli görevi, gerçekte, bir verimliliğin, bir yeteneğin, bir ürünün üreticileri olmaktır. Son olarak, iktidar mekanizmalarını, bu iktidar yöntemlerini, keşfedilmiş, yetkinleştirilmiş, sürekli gelişen ve değişen yöntemler olarak kabul etmek gereklidir. Foucault bunu, hakiki iktidar veya her biri kendi özgül tarihine sahip olan iktidarlar teknolojisi olarak tanımlar. Burada söz konusu olan, iktidarın yeniden üretilmesidir.

Sanayi devrimi ile gerçekleşen teknolojik gelişmeler, on sekizinci yüzyıl dünyasında iktidar biçimlerinde de değişimlerin olmasına neden olmuştur. Foucault’a göre, iktidar teknolojisinde iki büyük devrim oldu: Disiplinin keşfi ve düzenlemenin

keşfi, bir anatomo-siyasetin³ ve biyo-siyasetin mükemmelleştirilmesidir (2005: 152). Foucault' un biyo-iktidar olarak adlandırdığı yeni iktidar biçimi, disiplini bireyselleştirme tekniği olarak kullanır. Örneğin eğitim iktidar teknolojilerinden biri halini almıştır, öğretmen sınıftaki herkesi denetleyen bir konumda oturur ve askeri disiplin yapısına benzer bir yapıda herkesin bedensel varlığını gözetler. On sekizinci yüzyılda keşfedilen en önemli şey, iktidarın nüfus üzerinde uygulanmasıdır. Foucault'un "Nüfusun biyo-politiği" diye adlandırdığı bu biçimle birlikte yaşam bir iktidar nesnesi haline gelir. Foucault, iktidarın daha önce tebaayla ya da onların sahip oldukları mallarla, zenginlikler ile ilgilendiğini söyler, ancak yaşamın iktidarın nesnesi haline gelmesiyle insan bedeninin de iktidarın ilgi alanına girdiğini belirtir. İktidar materyalistleşmiştir(Foucault, 2005:152-153). "Foucault'a göre biyo-iktidar, kapitalizmin, bedenlerin, üretim süreçlerinin içine şırınga edilişi ve nüfus olgusunun, iktisadi süreçlere göre ayarlanması olmaksızın mümkün olamazdı. Biyo-iktidarın amacının iki bileşeni vardır: insanın bedeni ve nüfus iktisadı olarak biyo-kapitalizm" (Canpolat, 2005:102).

Biyo-iktidarın getirdiği bir başka değişiklik, eski iktidar biçimlerinden farklı olarak yasaların yerine normların önem kazanmasıdır. Biyo-iktidar bireylerin normlara uymasını ister ve bir normalizasyon sürecinin doğmasına neden olur. "Normalizasyon toplumunda birey ve özneliği; bilimsel disiplinci mekanizmalar tarafından, oluşturulmuş ve biçimlendirilmiş bir bilgi nesnesi ve öznesi olarak ortaya çıkar" (Canpolat, 2005: 103).

³ Bireylerin bedenlerini, davranışlarını bile hedefleyen bir teknoloji olan ve iktidarın bireyselleştirici teknolojisi diye adlandırılan, genel hatlarıyla, bir tür siyasi anatomidir, bireyleri anatomikleştirmeyi hedefleyen bir anatomidir (bkz.Foucault, Özne ve İktidar,2005,Ayrıntı Yayınları s: 151).

Tüm bu bilgiler ışığında Foucault iktidar ilişkilerini beş noktada analiz eder; iktidar, “başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunmaya olanak tanıyan bir farklılaştırma sistemi” dir. Yani egemen grup, ekonomik, etnik, kültürel, dilsel vb. konularda üstün konumdadır. İkinci olarak iktidarın “peşinde koştuğu amaç tipleri” vardır. Yani iktidar varolan ayrıcalıkları muhafaza etmek ister. İktidar, ilişkilerini uygulamak için çeşitli araçlar kullanır, silah tehdidiyle, ekonomik eşitsizlikler aracılığıyla vb. “Kurumsallaşma biçimleri” de iktidarın analizi için önemli bir noktadır. Her iktidar kendi devamlılığını sürdürebilmek için gelenekler, aile yapıları, okul vb. gibi kurumsallaşma biçimlerini kullanır. Son olarak iktidarların “rasyonalizasyon dereceleri” ne göre incelenebilir. İktidarın, devamlılığını sağlamak için kullandığı araçların etkinliği ve sonuçlarının kesinliği, direnişin muhtemel bedeline göre değerlendirilir (Foucault, 2005: 78-79). Tüm bu saydıklarımız, iktidarın kendisi sürekli geliştirdiğinin, dönüştürdüğünün, örgütlenerak belli bir duruma göre ayarlanmış süreçlerle donatıldığının göstergesidir.

İktidar rıza gösterme üzerine kurulu değildir; insanlar özgürlüklerinden, haklarından vazgeçerek var olan yapıya tabii olmazlar. İktidar ilişkisinde önemli iki etken vardır; üzerinde iktidar uygulananın sonuna kadar eylemin öznesi konumunu koruması gerekir ve bu iktidar ilişkisine karşı bir tepki, sonuç ve muhtemel buluşlar alanı açılabilirdir (Focault, 2005: 73). İktidara karşı bir tepki -muhalefet- alanının oluşması çok önemlidir. “İktidar ilişkisinin özünde yatan ve onun devamlı kışkırtan etken, istencin boyun eğmeyişi ile özgürlüğün inadıdır” (Focault, 2005: 76). İktidar ilişkisi ile mücadele arasında her zaman bir çekim gücü vardır. İktidar, mücadeleye karşı kazanma stratejisi yürütürken, mücadele bir iktidar ilişkisine dönüşme rüyasına sahiptir.

Foucault, iktidar ve özne arasındaki ilişkiyi değerlendirerek politik bir öznellik kuramı ortaya koyar. Foucault' ya göre özne bir inşadır ve öznellik bütün toplumlarda, her yerde mevcut olan yaygın iktidar ve itaat ilişkileri ile oluşturulur. Foucault'un bu politik öznellik kuramında Althusser'in "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları" adlı eserinde ortaya koyduğu "çağrılan özne" kavramının etkisi görünür. Althusser, "her ideoloji ancak bir özne aracılığı ile ve özneler için varolabilir" der (2008: 400). Althusser'e göre ideoloji, bireyler arasında özneler "istihdam eder" ya da bireyleri öznelere "dönüştürür". Bu ideolojinin işleyiş biçimidir ve ideoloji bunu seslenme eylemi ile gerçekleştirir. Bu seslenme eylemini polisin sokaktaki herhangi birine seslenmesine benzeten Althusser, seslenilen bireyin geriye dönüşüyle birlikte özne olduğunu söyler. İdeoloji bireylere özne olarak seslenir, özne kendi isteklerine ve arzularına göre gelişmez, kendisine ihtiyaç duyan sistem için var olur ve sistemin ona seslendiği toplumsal aygıtları (aile, din, okul, polis vb) tarafından oluşturulur(2008,411). İdeoloji özneye özgür birey olarak seslenir. Böylece özne kendi tabiiyetine ait olduğuna inandığı, oysaki sistemin ona dayattığı tüm eylem ve hareketleri özgürce kabul eder ve yerine getirir. "Tabiiyet altına alınmaları ve yoluyla ve tabiiyet altına alınmaları için vardır ancak özneler. Bunun içindir 'kendiliklerinden yürümelere' " (Althusser, 2008: 412). Althusser'in yapmış olduğu özne tanımı Foucault'un özne tanımına kaynaklık eder.

Foucault için özne, öncelikle, bilimin bileceği, kurumların düzenleyeceği, uzmanların onaylayacağı sabit ve istikrarlı bir kişiliğe sahip olduğumuz yanılısamasıyla bizi tuzağına düşüren, kendimize dönmemizi sağlayan, iktidarın çalışma odasıdır (Mansfield, 2006: 22).

Foucault' nun ilk dönem çalışmalarında “özne” söylemsel bir kurmaca olarak gösterilirken, son dönem çalışmalarında özne, bireyin kimliğinin, isteklerinin ve tininin biçimlendirdiği ve oluşturulduğu politik teknolojilerin bir etkisi olarak yorumlanır (Turan, 2007: 287).

Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. *Özne* sözcüğünün iki anlamı vardır: denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin etmektedir (Foucault, 2005: 63).

Foucault'ya göre, birey iktidarın bir etkisi, malzemesi ve aynı zamanda taşıyıcısıdır. Foucault, Rousseau'nun özgür ve özerk bireyini çağdaş özne için bir alternatiften çok, iktidarın kendisini gizlediği ve böylece etkili bir biçimde işlediği modele bir örnek olarak değerlendirir (Mansfield, 2006: 74). Birey iktidarın karşısında değildir. Tam tersine birey iktidar tarafından ortaya çıkarılan bir kavramdır. Foucault, 16. yüzyılda ortaya çıkan yeni bir siyasi iktidar biçimi olan devletin hem bireyselleştirici hem de bütünselleştirici bir iktidar biçimi olduğuna dikkat çeker. Foucault, “Modern devlet”i bireylerin üstünde, onların ne olduğunu, hatta varlıklarını görmezden gelerek gelişmiş bir şey olarak değil; tam tersine bireylerin tek bir koşulla dâhil edilebileceği çok gelişkin bir yapı olarak görülmesi gerektiğini söyler (2005: 66).

Günümüzün siyasi etik, toplumsal ve felsefi sorunu, bireyi devletten ve devletin kurumlarından kurtarmaya çalışmak değil; kendimizi hem devletten hem de devletle ilintili olan bireyselleştirme türünden kurtarmaktır. Yüzyıllardan beri zorla dayatılan bu tür bireyselliği reddederek yeni öznellik biçimlerine geçerlilik kazandırmak durumundayız (Foucault, 2005: 68).

Sonuç olarak iktidar biçimleri sürekli değişim gösterir. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan, Foucault'un biyo-iktidar olarak tanımladığı yeni iktidar biçimi ile hayatın iktidarın nesnesi olması; bireyselleştirme ve öznellik kavramlarının tartışılması gerekliliğini doğurur. Foucault' ya göre, öznellik iktidarın bir ürünüdür. İktidarın karşısında yer alabilmek için iktidarın bizlere dayattığı bireyselleştirme ve öznellik biçimlerini reddetmemiz gereklidir. Bir önceki bölümde tartıştığımız küreselleşme süreci ile birlikte iktidar kavramı da farklı bir boyut kazanır. Küreselleşme, ulus devletlerin gücünü ve önemini yitirmesine neden olurken "merkezsizleşme" olgusunu da karşımıza çıkarır. Foucault'nun iktidarın analizini yaparken sıraladığı hususlar bu noktada son derece önemlidir. Küreselleşme sürecinin varlığını devam ettirmek için kullandığı (farklılıkların korunması, amaç tiplerinin peşinden gitmesi ve ekonomik ya da siyasal gücün kullanımı vb.) yöntemler iktidarın kullandıkları ile büyük bir paralellik gösterir.

İktidar her zaman kendisinin karşısında duran bir direniş biçimini de doğurur. Bu direniş biçimi iktidarın varlığını tamamlayan bir itici güçtür. Bu bölümde ele aldığımız iktidar ve özne kavramları, iktidarın muhalefet etme biçimleri üzerindeki etkisi ve muhalefet eden öznenin konumunu değerlendirebilmek için önemlidir. Bir sonraki bölümde muhalefet etme biçimleri ile bunların geçirdikleri değişimleri ele alırken, küreselleşme sürecinin muhalefet etme biçimleri üzerindeki etkisini de ortaya koymaya çalışılacaktır.

3. 2. Muhalefet Etme Biçimleri

İktidar her zaman karşısında yer alan muhalefet biçimini de beraberinde getirir. Muhalefet farklı biçimlerde iktidarın karşısında yer alarak var olan sistemi ya da düzeni değiştirme amacı güder. Muhalefet etme biçimleri dönemin ve karşısında yer aldıkları iktidar biçiminin değişimine paralel olarak ilerleyen bir biçimde değişim gösterirler.

İktidar ilişkileri kaçınılmaz olarak direnişe yol açar, her an direniş çağrısı yapar, direnişe imkân tanır ve direniş imkânı olduğu için, gerçek direniş olduğu için, tahakküm uygulayanın iktidarı çok daha fazla güçle, direniş ne kadar büyükse o kadar daha fazla kurnazlıkla tutunmaya çalışır (Foucault, 2003:177).

Foucault, genel olarak üç tip mücadelenin var olduğundan söz eder: tahakküm biçimlerine (etnik, toplumsal ve dinsel), bireyleri ürettikleri ürünlerden ayıran sömürü biçimlerine, bireyi kendisine bağlayan ve bu şekilde tabi kılan duruma karşı yürütülen mücadelelerdir. Bu mücadele biçimlerine birbirlerinden tamamen yalıtılmış ya da iç içe geçmiş olarak da rastlamak mümkündür (2005: 63). On dokuzuncu yüzyılda kolonileşmeye karşı yürütülen mücadeleler ön planda iken, günümüzde kolonileşme ve tahakküm biçimlerine karşı mücadeleler yok denecek düzeydedir. Foucault bu duruma dikkat çeker ve günümüzde tabi kılma biçimlerine –öznelliğin boyun eğdirilmesine- karşı mücadelelerin yoğunluk kazanmasının gerekliliğini savunur.

Foucault, iktidar ilişkilerinin içeriğini kavramak için, o iktidara karşı direniş biçimlerini ve bu ilişkileri ayrıştırmaya yönelik girişimleri araştırmanın gerekliliğini savunur. Bu noktada bir dizi muhalefet odağını (erkeklerin kadınlar, psikiyatrin akıl hastaları, yönetimin insanların yaşama biçimleri üzerindeki iktidarına muhalefet) ele alarak, bu muhalefet biçimlerinin ortak noktalarını tanımlar: Bunlar “sınraşırı”

mücadelelerdir, yani tek bir ülke ile sınırlı değildirler. Farklı ülkelerde farklı oranlarda gelişebilirler. Bu mücadelelerin amacı, oldukları haliyle iktidar etkileridir. Yani denetlenemeyen bir iktidara sahip oldukları için eleştirilirler. Bu mücadeleler, “doğrudan” mücadelelerdir. Kendilerine en yakın iktidar mercilerini eleştirirler. Bireyin konumunu sorgulayarak, farklı olma hakkına sahip çıkar ve bireyleri birey yapan her şeyi vurgularlar. Diğer taraftan bireyi parçalayan, cemaat yaşamını bölen ve kısıtlayarak kendi kimliğine bağlayan her şeye saldırırlar. Bu mücadeleler tamamen “birey” den yana ya da “birey” e karşı olmayıp; daha çok “bireyselleşmenin yönetilmesi” ne karşı yürütülen mücadelelerdir. Bilgi, beceri ve niteliğe bağlı olan iktidar etkilerine karşı bir muhalefet, yani bilginin ayrıcalıklarına karşı yürütülen bu mücadelelerin sorguladığı, bilginin dolaşma ve işlev görme biçimi, bilginin iktidarla ilişkileridir. Bütün bu mücadeleler aynı soru ekseninde dururlar: Biz kimiz? Bunlar, bizim bireysel olarak kim olduğumuzu göz ardı eden soyutlamaların, ekonomik ve ideolojik devlet şiddetinin reddedilmesi ve yine insanların kim olduğunu belirleyen bilimsel ya da idari engizisyonun reddedilmesidir. “Özetle, bu mücadelelerin esas amacı “ şu ya da bu” iktidar kurumuna, gruba, elit kesime ya da sınıfa saldırmaktan çok, bir tekniğe, bir iktidar biçimine saldırmaktadır” (Foucault, 2005: 63).

Foucault’ya göre, toplumda binlerce iktidar ilişkisi vardır, bunun sonucunda güç ilişkileri yani birçok mikro-mücadeleler oluşur. Bu küçük iktidar ilişkileri tahakküm sahibi sınıflar ya da devlet tarafından yöneltilir ve teşvik edilirler. Bu noktada Althusser’in devletin ideolojik aygıtları olarak tanımladığı okul, aile, din gibi yapıların birer küçük iktidar biçimi olduğunu söylemek mümkündür. Foucault’a göre ebeveynlerini kızdırmak için burnunu karıştıran çocuk bile mücadelenin bir

parçasıdır (2003:177). Mücadele sürekli vardır ve bu mücadele çok biçimli ve parçalıdır.

Mücadele, ister belli bir iktidara ya da hâkim yapıya karşı olsun, her zaman bir şeyleri değiştirme amacı içerir. “Sosyal hareketler” içinde incelenen ve 1930’lu yıllardan itibaren yükselen işçi hareketleri “sosyal hareketler teorilerinin” gelişmesine neden olmuştur. Marksist yaklaşıma göre sosyal hareketlerin tek bir amacı vardır: bu da işçi sınıfının burjuvaziye karşı egemenliğini kurmasıdır. Gülçin Erdi Lelandais, “sosyal hareketin temelinde toplumu dönüştürme ve mevcut egemen değerlere alternatif oluşturma isteği” bulunduğunu söyler (2009: 64). 1960’lı yıllara kadar Marksist teorinin etkisinde gelişen sosyal hareketler sosyolojisi, 1968 öğrenci hareketleri ve eylemlerle birlikte bir dönüm noktası yaşamış, sosyal hareketlerin analizinde Marksist teorilerin etkisi zayıflamıştır. Marksist teorilerin etkisinin zayıflamasıyla birlikte, “Sosyal hareketlerin toplumu dönüştürme ve yeni bir düzen kurma rolleri ve amaçları sona ermiştir” (Erdi Lelandais, 2009: 65). İşçi hareketleri sosyal hareketler sosyolojisindeki merkezi rolünü kaybeder ve yerini “yeni sosyal hareketler” alır. Erdi Lelandais, yeni sosyal hareketleri tanımlar; “Yeni sosyal hareketler, endüstriyel toplumdan post-endüstriyel topluma geçişle birlikte ortaya çıkan ve genel olarak kültürel ve kimliksel özellikler taşıyan sosyal hareketlere verilen addır” (2009: 65). Kaynakların seferberliği teorisinin temelini oluşturan “Mancur Olson’a göre, bireyler kendilerine göre avantajlı olarak gördükleri takdirde bir sosyal hareket oluşturmayı kabul ederler”, yani sosyal hareketlerin amacı, dönüşüm sağlamaktan ziyade bireylerin savunduğu konu üzerinde en kısa zamanda avantaj elde etmeyi hedeflemesi haline dönüşür (Erdi Lelandais, 2009: 66). Erdi Lelandais, bu açılımından yola çıkarak sosyal hareketlerin tanımını yapar; “ sosyal

hareketi, belirli bir amaç doğrultusunda ve bu amaca ulaşmak hedefiyle bireylerin kolektif olarak ve rasyonel biçimde organize ettikleri eylem olarak tanımlamamız mümkündür” (2009: 66) . Ted Gurr’un geliştirdiği göreceli yoksunluk teorisine göre ise; “sosyal hareketler, toplumda çeşitli konularda (insan hakları, anayasal haklar, eğitim vb.) yoksunluk yaşayan kesimlerin, bu yoksunluğun belli bir seviyeye ulaşmasıyla oluşturdukları kolektif eylemlerdir” (Erdi Lelandais, 2009: 67).

Yeni sosyal hareketleri, 1960’lı yıllardan itibaren yoğun bir biçimde ortaya çıkan öğrenci, kadın, çevre hareketleri ve savaş ile ırkçılığa karşı hareketler olarak tanımlamak mümkündür. Yeni sosyal hareketler, işçi hareketlerinden hem ortaya çıkış biçimleri hem de örgütlenme biçimleriyle ayrılırlar. Öncelikle yeni sosyal hareketlerin genel olarak tepki gösterdikleri konu, belirli bir sosyal grubun çıkarının ötesinde ahlakîyet ilkesine bağlı olarak ortaya çıkar. Bu hareketler devletten ziyade sivil topluma yönelik hareketlerdir, kamuoyunu etkilemeye çalışırlar. İkinci olarak, sosyo-ekonomik taleplerden ziyade sembolik eylemlere katılmaya ve de kültürel, kimliksel ve yaşam tarzlarıyla ilgili konulara daha çok ilgi gösterirler. Amaçları devleti ele geçirmek ya da ona karşı durmak değildir. Devlete karşı özerk alanlar oluşturup, devletin etkisine karşı özel toplumculuk biçimlerinin bağımsızlığı konusunda ısrar ederler. Yeni sosyal hareketler, eylem, tepki ve taleplerini duyurmada yegâne araç olarak medyaya bağımlıdırlar (Erdi Lelandais, 2009: 68–69).

Tüm bu bilgiler ışığında yeni sosyal hareketler teorisinin geliştirilmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır. Paris Sosyal Bilimler Yüksek Okulu etrafında başını Alain Touraine’in çektiği “yeni sosyal hareketler teorisi” nin dayanağı şudur:

Avrupa toplumları endüstrileşme sonrası toplum arasında bir geçiş aşamasındadır ve bu aşama içerisinde işçi hareketleri 20. yy başında sahip olduğu merkezi rolünü toplum içinde yavaş yavaş kaybetmekte ve yerini, sınıfsal ideolojiler etrafında şekillenmeyen, daha kültürel içerikli sosyal hareketlere bırakmaktadır. Günümüzdeki sosyal hareketler işçi hareketlerinin sahip olduğu kitleye ve harekete geçirici mitlere göre oldukça dağınık ve heterojen bir yapıya sahiptir ve işçi hareketindeki sabit merkezi çekirdek bu hareketlerde yoktur (Erdi Lelandais, 2009: 69).

Alain Touraine, sosyal hareketler sosyolojisinin amacının, işçi hareketinin merkezi sosyal hareket rolünün yerini günümüz post-endüstriyel toplumda hangi sosyal hareket tarafından yürütüleceği sorusuna cevap vermek olacağını söyler. Alain Touraine'e göre, sosyal hareket, bir toplumun tarihselliğinin sosyal kontrolü için rakiplerine karşı mücadele veren bir sosyal aktörün oluşturduğu ortak tutumdur. Bu tanımda toplumun mevcut temellerini değiştirme amacının izleri görünür. Touraine ve ekolüne göre, bir kolektif eylemin, sosyal hareket tanımlamasına sahip olabilmesi için ortaya çıktığı toplumu dönüştürme projesine sahip olması gereklidir (Erdi Lelandais, 2009: 70). Barış Çoban'a göre,

Yeni toplumsal hareketler sınıf mücadelesinin geriye düştüğü, yenildiği dönemlerde güçlenen, sınıf hareketinin bıraktığı boşluğu geçici olarak dolduran hareketlerdir, geçicidirler, çünkü merkezileştirdikleri sorunu sistem sınırları içerisinde çözmeyi amaçlarlar ve giderek sistem-içi bir biçim olarak sönmümlenirler (2009: 25).

Bu hareketler günümüz muhalefesinde bir hareketlenme yaşanmasını sağlamış olsalar da, “yaşanan toplumsal sorunun bir parçasını genellik gibi tanımlama ve sunma yanılması ile maluldürler ve sorunların tanımlanması ile çözümüne dair tutarlı bir ideolojileri veya tutumları yoktur” (Çoban, 2009: 27). Çoban, yeni toplumsal hareketlerin, işçi sınıfına ulaşamadığı sürece marjinal ve etkisiz kalmaktan kurtulamayacağını, bunun nedeninin de işçi sınıfının toplumsal düzenin en önemli ögesi olmasından kaynaklandığını söyler. Yeni toplumsal hareketlerin hemen hemen

tüm yaşam alanında etkili ve etkin olmasının anlamlı olduğuna dikkat çeken Çoban, politikanın toplumsal sınıflardan koparılması ile sınıf ideolojisinin ortadan kalktığını ve bu kopuş ile “reel sosyalizmin çözülüşü sürecinde sınıf ideolojisi karşısında konumlandırılmaya çalışılan”, yeni toplumsal hareketlerin birçok durumda küresel iktidar tarafından desteklendiğine dikkat çeker (2009: 29–30).

Gülçin Erdi Lelandais’in belirttiği gibi, küreselleşme olgusu uluslararası politikaların oluşturulması ve ülkeler arası ilişkilerin yürütülmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Ulusötesi sorunlar ve buna bağlı olarak ulusötesi politikalar artmakta ve hükümet dışı aktörler de bu değişime ayak uydurmaktadırlar. Tüm dünya ülkelerinde benzer sorunlar (sosyal haklar, çevre ve ekonomik gelişim) benzer etkiler yaratmaya başlar. Örneğin, ekonomik bir krizin yaşanması ile dünyanın birçok ülkesinde işçi çıkarmaları aynı anda başlayabilmektedir. Bu noktada ulusötesi alanda yürütülen politikalara ulusötesi arenada cevap verme zaruretine giren sosyal hareketler ortaklaşa hareket etmeye başlarlar. Bu durum eylemlerin örgütlenmesinden, yapılış tarzına, zamanına ve eylem konularına kadar benzeşme sonucunu da beraberinde getirir. “Gerek kimlik mücadelesi odaklı gerek küresel sorunlarla bağlantılı hareketler olsun bugün vardığımız sonuç sosyal aktörlerin gittikçe sosyal hareketler sosyolojisinin paradigmasından uzaklaştıklarıdır”(Erdi Lelandais, 2009: 78).

Günümüz sosyal hareketler, geçtiğimiz yüzyılda gözlemlediğimiz sosyal hareketlere oranla belirgin bir değişim süreci içinde bulunmaktadır. Bu değişim süreci küreselleşme ve onun etkilerinden beslenmekle beraber uluslararası arenada önem kazanan çeşitli sorunların küresel düzlemde çözülmesinin bir gereklilik olarak algılanması ve toplumsal risk faktörünün ulusal düzlemde ulusötesi düzleme kayması da bu süreçte önemli bir rol oynamaktadır (Erdi Lelandais, 2009: 84).

Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi iktidar sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisindedir. İktidarın bu yapısı karşısında muhalefetin de sürekli olarak değişmesi ve dönüşmesi gereklidir. Muhalefet bu değişimi gerçekleştirmiştir. Ancak bu değişimde son yıllarda her alanda etkisi yoğun bir biçimde hissettiren küreselleşmenin etkisi yadsınamayacak boyuttadır. Ne yazık ki küreselleşme sürecinin muhalefet etme alanları üzerindeki olumsuz etkisi muhalefet etme biçimlerini üzerinde de varlığını gösterir. Öncelikle iktidar tek bir merkezden ibaret değildir artık. Toplum birçok iktidar merkezinden oluşmaktadır. Öte yandan küreselleşme ile birlikte bir merkezsizleşme hali de söz konusudur. Muhalefetin karşısında duracağı ve direniş göstereceği iktidar o kadar belirsiz niteliklere sahiptir ki bu durum ona karşı doğru muhalif yaklaşımın hangisi olduğunu tartışmalı bir hale getirir. Muhalif odakların etrafında toplanacağı ve gücünü alacağı kolektif bir topluluktan ve kolektif bir kimlik anlayışından söz etmek de mümkün görünmemektedir. Bu noktada küreselleşme ve iktidarın temsili olma halini devam ettiren devlet'in bireyi tek başına bıraktığı bu arenada bireysel bir muhalefetten öteye gidemeyen ve gitmesi istenmeyen bir muhalefet biçimi ile karşı karşıya kalmaktayız.

Çoban,

Toplumlar içerisinde yaşadıkları sisteme karşı muhalefetlerini toplumsal kültür ürünleri ile yansıtırlar, toplumsal kültür ürünleri ile yansıtırlar, toplumsal imgelem var olanın dışında başka bir yaşamın mümkün olduğunu yansıtan kültürel anlatıları ile iktidarın gerçekliğine karşı toplumsal düşü ortaya koyarlar (Çoban,2009: 13).

Kültürün önemli bir ögesi olan sinema kuramsal gelişim sürecinde farklı muhalif odaklara sahip olmuştur. Toplumsal muhalefetin içinde farklı coğrafyalarda farklı toplumlar içinde sisteme karşı bir duruş göstermiştir. Küresel kitle kültürü kapsamında da önemli bir yere sahip olan sinemanın küreselleşme sürecinden

etkilenmiş olduğunu elbette ki yadsıyamayız. Bu durum muhalif sinemanın da bu sũreçten etkilendiği gerçeğini bizlere gũsterir.

4. TÜRKİYE SİNEMASINI ETKİLEYEN MUHALİF SİNEMA AKIMLARI

Toplumsal bilincin geliştirilmesinde önemli bir güç olarak karşımıza çıkan sinema, toplumsal muhalefetin oluşturulmasında da önemli bir role sahiptir. Sinemanın toplum üzerindeki gücü Sovyet Devrimiyle (1917) birlikte öne çıkmıştır. Sinemanın eğitim ve propaganda gücünü anlayan ve sinemaya sanat niteliğini tanıyan ilk devlet başkanı olan Lenin, Devlet Sinema okulunu kurarak sinemayı devletin -iktidarın- bir aracı haline dönüştürür. Bu araç ticari, estetik ve politik olarak Sovyet ideolojisinin ortaya konması için ideal bir araç olarak tanımlanır (Günaydın, 1997: 38). Sinemanın kazandığı bu yeni işlev II. Dünya Savaşı sırasında Almanya'daki Nazi İktidarı ve İtalya'daki faşist Mussolini İktidarı tarafından da kullanılır. Bu iki devlette de devlet kurumu olan ve kendi ideolojilerini yayan, destekleyen filmlerin yapılması amacıyla sinema okulları açılır. Sinema artık sadece bir sanat değil bir propaganda aracıdır.

Michacel Ryan ve Douglas Kellner'e göre, bir metnin ilerici niteliği, özgül bir bağlamda görevini ne ölçüde yerine getirdiğine bağlı olarak değerlendirilmelidir. Bir metnin ilerici sayılması zaman ve koşullara göre değiştiği gibi, belirli bir dönemde ya da bağlamda işe yarayan şey bir başkasında etkisiz kalabilir (1997: 411). Ryan ve Kellner, ilerici metin kavramının değişebilir olmasına rağmen belirlenimsiz olmadığını söyler:

Belirli biçimlerin belirli kullanımları ideolojiktir (toplumsal sorunların çözümü olarak şiddeti idealize eden seyirlikler gibi) der. "Bu bağlamda ideal olanın modernizm

ve klasik realizmin en iyi yönlerini birleştiren-dünyaya eleştirel bakışı harekete geçiren, hazzı eşitlikçi ve eşduyumsal toplumsal yordamlarla ilişkilendiren, anlatı çözülümü militer ve şövenist temalardan arındırılmış adalet ideallerine bağlayan- biçimlerin bir karışımı olacağı ileri sürülebilir”(1997:411).

Ryan ve Kellner’in ilerici metin tanımından yola çıkılarak muhalif sinemanın kapsadıkları belirlenebilir. Muhalif sinema, egemen iktidara karşı bir duruştur. İktidarın yarattığı egemen ideolojinin karşısında bir duruşu benimserken, iktidarın toplum içinde yarattığı eşitsiz ortamın (ötekileştirilen etnik, kültürel, sınıfsal kimlikler vb.) eleştirisinin yapıldığı, toplumun bilinçlendirilmesi ve farkındalığının artırılmasını hedefleyen bir yapıya sahiptir.

Zeynep Özarslan, egemen ve muhalif ideolojilerin toplumsal bilinç ve bellek üzerinde işlevlerini çözümlerken tarihin temsil edilmesini incelemesinin gerekliliğini savunur. Özarslan’a göre, İktidarın yaşanan anı meşrulaştırabilmesi için geçmişini unutmaması ve unutturmasının gerekmektedir. Muhalefetin de o ana kadar yanlış temsil edilmiş ya da üstü örtülmüş olan tarihi yeniden ele geçirmesi bu nokta da şart olur. Muhalefetin iktidarın karşısına çıkaracağı düşman “bellek” tir (Özarslan, 2006: 53-54).

Muhalif sinemacılar izleyiciye kendisine katılması için, ortak bir kültür, gelenek ve tarih yaratmak için seslenir. Benzer duygu ve düşüncede olan insanların bir araya gelmesinin, dayanışmasının birtakım toplumsal gerçekleri dönüştürebilmek ve toplumsal bilinç ve bellek üzerinde iz bırakmak için olumsal olduğunu anlatır (Özarslan, 2006:116).

Egemen ideoloji karşısında yer alan sinemanın pek çok farklı biçimde sınıflandırılmasının yanı sıra politik sinema, militan sinema, devrimci sinema, propaganda sineması gibi farklı adlandırmalara da sahiptir.

Muhafif sinema dünya sineması içinde farklı nitelikleri göz önüne alınarak sınıflandırılır. Cahiers du Cinema dergisi editörleri Comolli ve Narboni, 1969 yılında yazdıkları “Sinema/ İdeoloji/ Eleştiri başlıklı makalelerinde sinemasal üretimleri yedi kategoriye ayırırlar. Film ve egemen ideoloji arasındaki ilişkiye dayanarak oluşturdukları bu kategoriler; egemen ideoloji tarafından belirlenen filmler, hem içerik hem biçim düzeyinde egemen ideolojiye saldıran filmler, içerik olarak politik olmayan ancak biçimsel olarak eleştirel duruşu olan filmler, egemen ideolojiye aitmiş gibi görünen ancak izleme eylemi esnasında içsel bir eleştiri barındırdığı anlaşılabilir filmler, içerik olarak politik filmler, politik ve toplumsal olaylara eleştirel bir bakış getiren ancak sinemanın egemen ideolojik anlatım biçimlerine karşıda durmayan bu nedenle politik olmayan filmlerle aralarında bir ayrımın tam olarak konamadığı filmler, geleneksel temsilleri sorgulayan ve bunları doğaçlama olarak çağdaş olayları sorgulayarak ortaya koyan filmler olarak sıralanır (Özarlan, 2006:118). Bu kategoriler içinde içerik ve biçimsel olarak eleştirel özellikleri öne çıkan filmler egemen ideoloji karşısında duruşları net olan ve olmayanlar olarak ayrılmış böylelikle muhafif filmler bu bütün içinde bir sınıflandırmaya tabii tutulmuştur.

Özarlan, muhafif sinemaları beş kategoride sınıflandırır. Bu gruplar, toplumsal dönüşüm dönemlerinde ortaya çıkan filmler, coğrafik anlamda ana akım sinemaya muhafif filmler, bağımsız sinema, kimlik açısından muhafif filmler, politik muhafif filmlerdir (2006:120).

Muhafif sinemalar içerik, biçim, ana akım sinemaya göre konumu (üretim ve gösterim koşulları, içeriği ya da biçimsel niteliği), toplumsal konulara getirdiği

eleştirel bakış gibi belirli noktalar üzerinden sınıflandırılmaya ve bu yolla tanımlamaya çalışılır. 1990 sonrası Türkiye Sinemasında muhalif sinema konusunu incelediği çalışmada, dünya sineması içinde muhalif sinema olarak tanımlanan *Yeni Gerçekçilik*, *Yeni Dalga*, *Üçüncü Sinema* ve *Özgür Sinema* akımlarını ayrıntılı olarak değerlendirilir. Bu akımları daha önceki çalışmalarda oldu gibi belli başlıklar altında sınıflandırılmaması bilinçli bir tercihtir. Türkiye Sineması hiçbir döneminde belli bir akımın içinde değerlendirilebilecek özelliklere sahip olmamıştır. Yeni gerçekçilik akımı Türkiye Sinemasında kuramsal anlamda ilk tartışmalarının yürütülmeye ve sinemanın bir sanat olarak değerlendirilmeye başlandığı toplumsal gerçekçilik dönemi üzerindeki etkileri açısından ilk olarak ele alınan muhalif sinema akımıdır. Yeni Dalga akımı içerik olarak olduğu kadar biçimsel olarak da politik duruşa sahip filmlerin üretildiği ve Türkiye sineması içinde çalışmanın eksenini oluşturan yönetmen sinemasına kaynaklık oluşturan “auteur kuramı” nı geliştiren akım olduğu için ele alınır. Üçüncü Sinema biçim, içerik, üretim koşulları ve izleme eylemi konusundaki muhalif duruşu sebebiyle önemlidir. Üçüncü Sinema ayrıca Türkiye Sinemasının Dünya Sineması içindeki konumunun belirlenmesi açısından önemli bir etken olarak ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınır. Özgür Sinema akımı gerçekçi yaklaşımı benimseyerek ürettikleri filmler ile son dönem muhalif sinema üzerinde önemli etkilere sahip olduğu düşünüldüğü için çalışmaya dâhil edilmiştir.

1990 sonrası Türkiye Sinemasında muhalif sinemanın durumunu tartışıldığı bu çalışmada incelenecek olan bu akımlar önemli etkilere sahiptir. Ancak Türkiye Sineması içinde muhalif sinemayı değerlendirmemiz sadece bu akımlar üzerinden olmayacaktır. Değişen yapım ve dağıtım koşulları ile birlikte bu filmlerin küresel arenada ki konumlanışları da göz önünde bulundurulmalıdır.

4. 1. Yeni Gerçekçilik Akımı

Yeni gerçekçilik akımı II. Dünya Savaşı' nın ve İtalyan toplumu üzerinde etkisi büyük olan faşist yönetimin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Akımın ortaya çıkması için gerekli zemini hazırlayan süreç Mussolini iktidarının sinemanın gücünü fark ederek, sinema endüstrisini denetimi altına almak ve İtalyan sinemasını geliştirmek için bir dizi önlemler almasıyla hızlandı. Hükümet tarafından kurulan büyük film stüdyosu ve sinema okulu savaş sonrası İtalya'sında sinemada bir hareketlilik yaşanmasını sağladı. Sinema okuluna devam eden genç sinemacılar hükümetin ideolojisine karşı oldukları için film yapmamayı tercih ettiler ya da hükümet tarafından desteklenmediler. Mussolini hükümetinin beklediği başarı İtalyan sinemasında bu dönem içerisinde elde edilemedi. Genç sinemacılar film yapım aşamasından uzak kaldıkları bu süreci sinema kuramları ve eleştirisi yönünde kendilerini geliştirerek, "*Corrento*" adlı bir dergi yayınlamaya başladılar. Mussolini hükümetinin Nazi işgali ile devrilmesinin ardından İtalya'nın içine girdiği olumsuz koşullara rağmen yeni sinema hareketi ilk ürünlerini vermeye başladı (Çelikcan, 1997:150).

Sinemanın, toplumsal yaşamın sorunlarını ve farklı yönlerini göstermesi gerektiğini savunan akımın ilk örneği Roberto Rossellini' nin "*Roma Açık Şehir*" (Roma, Citta Aperta, 1945) adlı filmi oldu. "Roma Açık Şehir" filmi ile Nazi işgali altında dokuz ay boyunca acı çeken Roma halkının dramını vermek isteyen Rossellini, filmi gerçek mekânlarda gerçek kişiler ile çekerek, bu dramın belgesi niteliğini kazanan bir film yaratır (Teksoy, 2005: 273). Rossellini, görsel anlatımının temelini profesyonel oyuncularını ve gerçek mekânları kullanarak oluşturur. Bu nokta

da daha önce gerçek mekânları ve profesyonel olmayan oyuncularını kullanan Sovyet sinemasından büyük bir farklılık göstermiş olur.

Rossellini' nin bir sonraki filmi olan Hemşeri' de (1946) hiç profesyonel oyuncu yer almaz. Film savaş sonrasında yaşanan açlığı, ölümü ve yağlamayı lanetler. Film seyirciyi seyirci olmaktan çıkarıp, olaylara katılması yönünde aktifleştirir (Teksoy, 2005: 273) .

Yeni Gerçekçilik akımı sinema kuramlarının iki temel geleneği olan biçimci ve gerçekçi kuramlar gibi sinema-gerçek ilişkisini temel bir sorun olarak görür (Çelikcan, 1997:156). Rudolf Arnheim' in öncüsü olduğu biçimci kuram, sinemanın gerçeklikten uzaklaştığı ölçüde sanat olabileceğini savunurken; gerçekçi kuram da ise, sinema gerçeğin sanatı olarak tanımlanır ve sinemanın gerçeğe yaklaştıkça sanat olabileceği savunulur. Gerçekçi kuramın savunucularından Andre Bazin, sinemada gerçekliğin doğal olarak kaydedilebildiğini savunur ve sinemanın gerçekliğe yaklaşmasını sağlayan tüm teknolojik gelişmeleri destekler (Çelikcan, 1997: 156). İleri ki yıllarda Fransa da ortaya çıkacak olan Yeni Dalga akımını etkileyen Andre Bazin' in gerçekçi kuramın savunucusu olması, bu akımın yeni gerçekçilik akımı ile belli paralelliklere sahip olmasını da etkiler.

Sinemanın gerçekliği yansıtan bir araç olarak görülmesi, doğal olarak sinema/politika ilişkisini de gündeme getirmektedir. Gerçekçi kuramın öncülerinden Bazin ve Kraucauer bu ilişkiyi yadsımamakta ve sinemanın politikayı içine aldığı kabul etmekte ancak sinemanın politika tarafından belirlenmediğini savunmaktadırlar (Çelikcan,1997:157)

Yeni gerçekçilik akımı, gerçekçi sinema anlayışına farklı boyutlar kazandırmıştır. “Zavattini’ ye göre, yenigerçekçi akımın ilkeleri şunlardı: her şeyi görüldüğü gibi değil, olduğu gibi göstermek; kurmaca yerine gerçeği kullanmak; istisna olanı değil, genel olanı kullanmak; insanın romantik düşleri ile ilişkilerinden çok, içinde yaşadığı toplumla ilişkilerini göstermek” (Çelikcan, 1997: 157). Zavattini’ nin sıraladığı bu ilkelerden bazıları – örneğin şeyleri olduğu gibi göstermek görüldüğü gibi değil- gerçekçi sinema anlayışına karşı bir eleştiri ve tepki niteliği taşımaktadır.

Yeni gerçekçi sinema, gerçekliğe eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşarak sinema- politika ilişkisini de gerçekçi sinemadan farklı olarak tanımlamaktadır. Gerçekçi akımın sinemaya yüklediği ‘dünyayı ideolojik olmayan bir anlayışla kavramak’ işlevinin, yeni gerçekçi akımda ‘dünyayı ideolojik bir anlayışla değiştirmek’ işlevine dönüştüğünü söyleyebiliriz. Yeni gerçekçilik sinema ile politika arasında sıkı bir bağ kurmuştur. Nitekim yeni gerçekçi akım içinde politik bir sinema olarak adlandırılan bir anlayışın ortaya çıktığını görüyoruz (Çelikcan,1997:157–158).

Zavattini, filmlerin toplumsal gerçekleri ortaya çıkarması gerektiğini, bunun içinde yönetmenin öyküyü değil gerçekliği vurgulaması gerektiğini savunur. Bu fikrin etkisiyle yeni gerçekçi filmlerde geleneksel öykü anlatma kalıplarının dışında, gerçek hayattan kesitleri içinde barındıran açık uçlu bir öykü anlatma düzeni ortaya çıkmıştır. Yeni gerçekçilik akımı bu yolla biçemsiz bir biçeme sahip olmuştur (Çelikcan, 1997: 158).

Yeni gerçekçilik, gerçekliğe eleştirel bir bakış açısı getirmiş ve görünen gerçekliğin ardındakini ortaya çıkararak gerçekliğe ulaşabileceğini savunmuştur. Bunun için de gerçekçi sinemadan farklı olarak yönetmen kameranın gördüğü gerçeklik ile sınırlı değildir; kameranın gördüğünü sinemanın diğer araçlarıyla işleyerek görünenin ardındakine ulaşmanın yollarını zorlar (Çelikcan, 1997: 158).

Yeni gerçekçilik akımı yönetmenin yaratıcılığını zorlar ve zenginleştirir. Akımın bu özelliğinin ileriki yıllarda yeni dalga akımı ile birlikte ortaya çıkacak olan auteur kuramını da etkilediğini söylemek çok da yanlış olmaz. Yeni gerçekçilik akımı kuramsal temeli ve geliştirdiği anlatım biçimi ile çağdaş sinema anlatısının gelişmesine çok büyük katkılar sağlamıştır (Çelikcan, 1997: 160).

4. 2. Yeni Dalga Akımı

Muhafif sinema akımlarından bir diğeri Yeni Dalga akımıdır. II. Dünya savaşı sonrası Avrupa’ında Fransa’nın içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal durum Yeni Dalga akımını başlatan önemli bir etkidir. Sömürgelerin bağımsızlığını istemesi, Fransız solunun bağımsızlık hareketlerini desteklemesi ve yönetime general de Gaulle’in gelmesi ile Fransa da yeni özgürlükçü hareketlerin başladığı bir ortam oluşmuştur. Fransız sinemasının toparlanması için “Ulusal Sinema Merkezini” kuran yeni yönetim, çekilecek filmler için “Film Yardım Yasası” nı çıkarır. Bu yasa Yeni Dalgacıların ilk filmlerini çekmelerine önemli bir katkı sağlar. Ama Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasını sağlayan asıl neden, 1951’de Andre Bazin tarafından yayınlanmaya başlanan “Le Cahiers du Cinema” dergisidir (Coşkun, 2003: 169). Yeni Dalgacılar için önemli bir hazırlık dönemini başlatan dergi de, ileride Fransız sinemasını ele geçirecek olan; François Truffaut, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Eric Rohmer gibi genç sinema tutkunları sinema sanatının sorunları üzerine yazılar yazarlar. Aynı dönemde Paris’te yayınlanan “Arts” dergisinde sinema yazıları yazan bir başka grup daha oluşur. Alan Resnais, George Franjau, Agnes Varda ve Jean Rouch gibi sinemacılardan oluşan bu grup ile Le Cahiers du Cinema dergisinde yazan grup, Fransız sinemasının içine düştüğü bunalımdan nasıl çıkacağına dair yeni formüller sunan makaleler yayınlar (Gökçe, 1997: 163). Aynı zamanda Paris’teki

Cinematheque' in kurulmasıyla bu genç eleştirmenler kendilerinden önceki yönetmenleri tanımaya başlar. Roberto Rosellini ve Luchiono Visconti gibi Yeni Gerçekçilik akımının önemli yönetmenleri onları etkiler.

“Yeni dalgacıların kuramsal görüşlerinin gelişimine önemli katkısı olan Andre Bazin nesnel gerçeklik kavramının üstünde durur”, sinemayı gerçekliğe yaklaştıran tüm gelişmeleri onaylar (Gökçe, 1997: 164). Bazin, gerçeğin sanat olmadığını, ancak gerçekçi bir sanattan bahsedilebileceğini söyler; Gerçekçi sanat, gerçeğin tamamlayıcısı olan bir estetik yaratabilen sanattır diyen Bazin, sinema da ancak gerçeğin gösterilmesinin söz konusu olduğunu söyler; İtalyan Yeni Gerçekçileri'ni ve Orson Welles' i bu düşüncesine örnek gösterir (Gökçe, 1997: 164).

Andre Bazin'in etkisindeki Yeni Dalgacılar düşük maliyetli filmler çekebilmek için Yeni Gerçekçilik akımını kendilerine örnek alırlar. Maliyeti düşürme kaygıları elde taşınan kamera hareketli mikrofon gibi yeni teknikler bulmalarına ve çekim yöntemlerine değiştirmelerine sebep olmuştur. Yeni Gerçekçilik akımını kendilerine örnek alsalar da Fransız sineması, özellikle Jean Renoir ve Jean-Pierre Melville Yeni Dalgacılara esin kaynağı olmuştur. Renoir ve Melville gibi yönetmenlerin filmlerinde kişiselliklerini koruma gayreti François Truffaut'un ilgisini çeker ve Alexander Astruc'un camera –stylo düşüncesini tekrar ele alır. Sinemanın giderek bir anlatım aracı olduğunu söyleyen Astruc, yönetmenin, “düşünce ve duygularını daha özgür biçimde, roman yazarının kalem kullanması gibi kamerayı kalem yerine kullanarak anlatabileceği bir sinema özleminden bahseder” (Gökçe, 1997: 165). Astruc'un sinemaya ve yönetmene sunduğu bu biriciklik fikri

Truffaut'un ' Une Certaine Tendence du Cinema Français' (Fransız Sinemasında Belli Bir Eğilim) adlı makalesine kaynaklık eder. Makalesinde Truffaut, yonetmenin sinemayı kişisel mecrası olarak kullanabilmesi gerektiğini savunur ve filmlerinin her bolumunu (senaryo ve diyaloglar gibi) kendi üreten ya da katkıda bulunan bir yonetmen prototipi önerir. Truffaut' un bu makalesi ile "auteur sinema" kavramı gündeme taşınmış olur ve Yeni Dalga akımının en belirgin özelliklerinden birini kazanmasını sağlar. "Andre Bazin, bir yazısında bu anlayışı "la politique des auteurs" (yaratıcı yonetmenler politikası) olarak tanımlayınca akımın temel ilkesi belirlenmiş oldu" (Teksoy, 2005: 400). Truffaut, senaryonun, konuşmaların ve türlerin önem kazandığı Fransız sinemasının "kaliteye" verdiği aşırı önemi eleştirirken, bu sinemanın ticari açıdan verimli olmasına karşılık seyirciyi uyurturduğunu ne sürdü (Teksoy, 2005: 399).

Bir sonraki bolumde ayrıntılı incelencek olan "auteur sinema" ve "auteur kuramı" sadece Yeni Dalga akımı için önemli değildir. Auteur kavramı aslında kuramsal bir çerçevede tartışılmadan önce de sinema tarihi içerisinde karşılığını bulmuştur. Hitchcock, Chaplin, Renoir ve Bunuel gibi bazı yonetmenler auteur kuramının ortaya çıkmasının ardından "auteur" olarak nitelendirilmişlerdir.

Yeni Dalgacılar, başlangıçtan itibaren auteur sinemasına olan inançlarından dolayı aşırı bir kişisellik çabası gösterdiler. Bu nedenle Yeni Dalga' da ne kadar sinemacı varsa, o kadar değişik sinema anlayışı ve o kadar değişik sinema yapıtı ortaya ıktı. Konularını genellikle yaşadıkları çevreden ve gençlerin günlük yaşantısından alan Yeni Dalgacılar, anlattıkları konunun ardındaki toplum sorunlarını irdelemek yoluna gitmemişlerdir (Gökçe, 1997:168).

Yeni Dalgacılar öncelikli olarak yazınsal ortamda sinemaya dair çalışmalarda bulunmuşlardır. Kamera arkasına geçmek için uzun süre bekleyen genç eleştirmenler 1956 yılında Roger Vadim'in çekmiş olduğu "Ve Tanrı Kadını Yarattı" adlı filmin başarısıyla birlikte kendi uzun metraj filmlerini çekmek için ümitlenmişlerdir. Chaiers du Cinema eleştirmenlerin ilk filmi çeken Claude Chabrol olmuştur. 1958 yılında çekilen "Yakışıklı Serge" filmi Yeni Dalgacılara yeni bir yol açmış olur.

Yeni sinema anlayışının kapısını açan, öykü bütünlüğünü ve doğrusal zamanı önemsemeyen, ileri geri sıçramalar ile seyirciyi şaşırtan aynı zamanda eksiklikleri seyirciye tamamlatan bu yeni sinemanın gelişimine Yeni Dalga akımı yönetmenleri içinde en çok etkisi olan yönetmen Jean-Luc Godard' dır. 1959 yılında Jean-Luc Godard "Serseri Âşıklar" adlı ilk uzun metraj filmini çeker. Yeni Dalga akımının prototipi sayılabilecek bu filmi "Hollywood B filmlerine bir teşekkür olarak düşünür. Ancak karşı olduğu Amerikan sineması klasik anlatı tekniğini kullanmaz ve polisiye film iskeleti üzerine tamamen doğaçlama bir film çeker" (Gökçe, 1997:170). Godard, "Serseri Âşıklar" filmi ile beylik bir öyküden yola çıkarak, o zamana kadar sinemada yapılmış olana karşı sinemayı yeniden, ama değişik bir yolla kurmaya çalıştığını söylemiştir (Makal, 1996:110). Godard kendinden önceki burjuva sinema geleneğinden yararlanarak, yeni bir dil ve sistem kurmuştur. Sinemada yeni bir anlayışın başlatıcısı olan "Serseri Âşıklar" filmiyle Godard, burjuva ahlakının ve kapitalist toplumun benimsediği ilkeleri tartışmaya açmıştır (Teksoy, 2005:406). Seyirciyi film seyrettiğinin farkına varmaya zorlayan, yabancılaştırıcı ve özdeşleşmeyi ortadan kaldıracı bir etki yaratmak isteyen Godard' ın, karakterleri bazen kameraya dönerek izleyiciye seslenir. Godard, izleyicinin eleştirel olmasını,

aktif ve entelektüel katılımında bulunmasını ister (Gökçe, 1997: 173). Filmi çekerken amacı, bir öyküyü anlatmaktansa, bir öyküyü çıkış noktası yaparak düşüncesini seyirciye aktarmak olan Godard için sinemada düşüncelerini aktarmak kadar geleneksel sanat kalıplarını yıkmakta önemlidir. Godard, “Serseri Âşıklar” filminde sinema dilinin yerleşik kurallarına ve düzgün bir kurguya karşı bir duruş benimser (Teksoy, 2005:407). Bu karşı duruşu, Yeni Dalgacıların aksine Godard’ın sinemanın gerçekliğin yeniden sunumu olduğu fikrine katılmaması şeklinde devam eder. Godard, filmin gerçekliğinin, izleyicinin filmde algıladığı olduğunu söyler (Coşkun, 2003:175).

Godard’ın 1960 yılında çektiği “Küçük Asker” filmi, Cezayir sorununa değinen ilk Fransız filmidir. Her ne kadar bu filmde, Cezayir sorununun gençler de yol açtığı siyasal ve ideolojik bunalımı işlese de amacı siyasal bir film yapmak değil, kendi düşüncelerini tartışmaya açmaktır (Teksoy, 2005: 407). Godard’ın bir sonraki filmi olan “Hayatını Yaşamak” (Vivre Sa Vie, 1962) uzun planları ve tamamlanması seyirciye bırakılan eksiklikleri ile yönetmene özgü anlatımın en önemli örneklerinden biridir (Teksoy, 2005:407). Godard’ın 1967 yılında çektiği “Çinli Kız” adlı filmi, bir hücre evinde eyleme hazırlanan Maocu öğrencileri konu almaktadır. Filmin siyasal içeriği, Godard’ın sözcükleri görüntülemeyi amaçlarcasına yürüttüğü çekimlerinin gölgesinde kalır. 1968 ortamını yarattığı karmaşa durumundan etkilenen Godard , “sanatsal kaygılarını bir yana itip, kimliğini filmin ortak çabası içinde eriterek filmi devrimci bir silah olarak kullanmayı amaçladı” (Teksoy, 2005:408). Bu dönem birkaç film çeken yönetmenin filmleri fazla ilgi görmez.

Yeni Dalga akımının en önemli yönetmeni sayılan ve kendisinden sonraki sinema anlayışında derin izler bırakan Godard'ın filmlerinde asıl amacının kendi düşüncelerini seyirciye aktarmak, tartışmaya açmak olduğunu görüyoruz. Yönetmenin sinemayı kendi mecrası olarak kullanması hali, yönetmenin bir özne olarak ürettikleri üzerindeki etkisinin en açık biçimde görüldüğü Godard sinemasında karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin bir birey olarak düşüncelerini filmleri yoluyla aktarması sürecinde, filmlerindeki biçimsel farklılıkları ile hâkim sinema dili anlayışına karşı muhalif bir duruş sergileyebileceği gibi düşüncelerinin hâkim iktidara ya da güce karşı nitelikte olması da onu muhalif noktaya getirebilmektedir. Yönetmenin filminin muhalif bir nitelik kazanması için siyasi bir amaçla yapmış olması da gerekmemektedir. Bazin'in yönetmenin bir birey olarak ele alınmasına karşı olan sözleri, yönetmen kadar filmin ve filmin üretildiği dönemin o filmin muhalifliğine etkisinin yadsınamayacak kadar önemli olduğunu gösterir. Rekin Teksoy' a göre, Yeni dalga'nın en önemli özelliği siyasal ve toplumsal konulardan uzak durması, Yeni gerçekçiliğin tersine, "apolitik" bir sinema olmasıdır (Teksoy, 2005: 400). Yeni Dalga akımının savunucu olan yönetmenlerin birçok filminin konusu politik ve muhalif olmasa da, akımın önde gelen yönetmenlerinin klasik sinema anlatısına karşı geliştirdikleri biçimsel yenilikler ve seyirciyi aktif hale getirme çabaları bir karşı duruş olarak muhalif sinemayı besleyen niteliktedir. Yeni Dalga akımı ile ortaya çıkan "auteur kuramı" yönetmenin duruşunun sinema sanatı üzerindeki etkisinin düşünülmesi ve tartışılmasına olanak sağlayarak da muhalif sinemaya katkı sağlamıştır. Bu noktada yönetmen sineması kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için auteur kuramının ayrıntılı olarak incelenmesi faydalı olacaktır.

4. 2. 1. Auteur Kuramı, Auteur Sineması

Alexander Astruc, 1948 yılında “*camera – stylo*” (kalem-kamera) düşüncesini ortaya atar. Sinemanın diğer sanatlar gibi - özellikle resim ve roman- bir anlatım aracı olduğunu söyleyen Astruc, yönetmenin duygu ve düşüncelerini özgürce, kamerayı yazarın kullandığı kalem gibi kullanarak anlatabileceğinden bahseder. “Alexandre Astruc’a göre sinema geleneksel öykü anlatımının sınırlılıklarında kurtulmalı, edebiyat gibi bağımsız bir sanat olmalıdır” (Gökçe, 1997: 165).

Astruc’un, filmin, yazarın romanı tek başına yaratması gibi tek bir kişi tarafından yaratılması fikri Truffaut’u etkiler ve Le Cahiers du Cinema’ da yayınlanan (1954) “Fransız Sinemasının Belli Bir Eğilimi” (Une Certaine Tendance du Cinema Français) isimli makalesini yazmasına neden olur. Truffaut bu makalesinde yönetmenlerin senaryodan ve diyaloglardan sorumlu olması gerektiğini söyler ve sinemayı kendi kişisel mecraları olarak kullanmayanları eleştirirken, kendi filmlerini yapacak materyali kendi seçebilecek güçte bir yönetmen prototipi önerir (Gökçe, 1997: 166).

1950’lerde Cahiers du cinema’ da yazarlar Auteur sözcüğünü filmi yaratan yönetmen için kullanırlar ve senaryo yazarı-yönetmen ayrımını yadsıyarak, auterumetteur en scene ayrımını getirirler. Onlara göre auteur kendi düşünce ve duygularını anlatır, metteur-en-scene ise başkasının tasarladığını görselleştirir. Metteur –en-scene çok yetenekli ve usta olabilir, ama filme kişiliğini yansıtamaz, yansıttığı yalnızca yeteneği ve ustalığıdır. Auteur ise gerçekleştirdiği mizansen ile filme kişiliğini yansıtır ve birey olarak kendisini filme koyar. Yarattığı biçem özellikleriyle de öbür auteur’lerden ayrılır (Gökçe, 1997:166).

Andrew Saris auteur yaklaşımını destekler ve *la politique des auteurs*'ü kuram haline getirir. La politique des auteurs' ün kuram haline getirilmesi daha çok ilgi çekmesini sağlar. Saris, Auteur kuramını inceleyen 1962 yılında yazdığı "Notes on the Auteur Theory" adlı çalışmasında, üç değer ölçüsü belirtir: öncelikli olarak yönetmenin teknik açıdan yeterli olup olmadığını araştırmak gerekir. Çünkü film kötü yönetildiyse, filmin eleştirel açıdan değeri yoktur. İkinci olarak, yönetmenin görülebilir, seçilebilir kişiliği olup olmadığını araştırmak gerekir. Yönetmen, ürettiği filmde, onun imzası olabilecek biçim özelliklerini sergileyebiliyor mu bakmak gerekir(Büker, 2008: 313). Üçüncü olarak filmin "iç anlamı" olup olmadığının araştırılması gerekir. Saris iç anlamın ruhun coşkusu olduğunu söyler (Esen, 2003: 14). Saris bu üç değer ölçüsünün iç içe geçmiş halkalar olduğunu söyler ve bu üç halkayı geçen yönetmenin auteur olmayı başardığını belirtir. Saris'in auteur olduğunu düşündüğü yönetmenler; Hitchcock, Renoir, Chaplin, Ford, Welles, Murnau, Bunuel ve Rossellini' dir

Büker'e göre, Saris bu ölçütler ile kültürel değeri bireyden yola çıkarak ölçer ki bu Andre Bazin'in hiç istemediği bir sonucu doğurur. Büker, Bazin'in bireyler üzerinden kült yaratılmasına karşı çıktığını, auteur kuram yanlılarını listeler oluşturmak ve bu listeler yoluyla sinemanın Shakespeareleri bulmaya çalışılmakla eleştirdiğini söyler. Bazin' e göre, yazarın geçirdiği aşamalar çok önemlidir, ama sinemada diğer sanat dallarında olduğu gibi bu aşamaları gözlemlemek zordur. Çünkü sinema da değişkenler çok sayıdadır ve bu değişkenler bir filmde ötekine farklılık gösterir (Büker, 2008: 314). Bu durum auteur'leri belirlemeyi zorlaştırır. Bazin' e göre sinema bireye dayanmaz, auteur'un kendine özgü bir yeteneği olduğunu yadsımaz, ancak filmin kültürel bir nesne olarak sinema tarihinde yeri

vardır. Bazin auteur yanlılarının, bir yönetmenin filmlerini birbiriyle karşılaştırarak, birinin diğerinde daha üstün olduğunun söylenmesinin, bu yönetmenlerin tüm filmlerinde aynı biçem ve anlam özellikleri olduğu izlenimin yaratmasından korkar. Bunun yanında Bazin, auteur yaklaşımın kişisel nitelikleri değerlendirmede yararlı olduğunu söyler. Auteur kötü malzemedен iyi bir film üretebilirken, kimi yönetmenler ise kötü bir senaryodan kötü, iyi bir senaryodan iyi bir film üretebilir (Büker,2008:314-315).

Saris, 1990 yılında yayınladığı “Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin’de Yaşıyor” adlı makalesinde, Bazin’ in o dönem ki auteur kuram ile bireyler üzerinde kült yaratıldığı yönündeki eleştirilerine katıldığını, kendisinin auteur ’ü çok fazla yücelterek hata yaptığını söyler. Auteur kuram geçmişi anlamaya çalışır, geleceği şekillendirmeye çalışmaz (2008:330).

Yapısalcı bir yaklaşıma sahip olan Peter Wollen’e göre, auteur kuramı oldukça düzensiz gelişmiştir; programlı manifestolar ya da kolektif bildirimler yayımlamaya yönelik çalışmalar yapılmamıştır. Bunun sonucu olarak auteur kuramı oldukça geniş anlamlarda yorumlanabilir ve uyarlanabilir bir hale gelerek; farklı eleştirmenlerin ortak yaklaşımlardan yola çıktığı gevşek bir bağlamla farklı yöntemler geliştirmesine neden olmuştur (Wollen, 2004: 68–69). Auteur kuram bu yapısına rağmen birçok farklı coğrafya da etkilerini göstermiştir.

Wollen, auteur yaklaşımına, yapıyı göz ardı ettiği için karşı çıkar. Çünkü yapıda, yönetmenin amaçlamadığı, bilinçli olarak koymadığı anlamlarda olabilir. Wollen’a göre yönetmen yapıtların üstünde tam bir denetim gücüne sahip değildir;

bu da auteur kuramının neden bir deşifre etmek demek olduğunu açıklar. Wollen, Geoffrey Nowell-Smith' in Auteur kuramına bugün bilinen biçimini verdiğini söyler.

Kuramın gelişim sırasında beliren can damarlarından biri şudur; bir yazarın yapıtının tamamlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirenin amacı konunun ve konuyu ele alışın yüzeysel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen...bir yazarın yapıtına özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar (Novell- Smith, akt. Wollen, 2004: 72).

Wollen' a göre, auteur kuramının göstermiş olduğu şudur; yönetmen yalnızca daha önce var olan bir metni yorumlama durumunda değildir; metteur en scene değildir ve öyle olması da gerekmez. Senaryodaki bölümler auteur zihnine (bilincine) yerleşip auteurun kendi yapıtlarının özelliğini taşıyan motif ve temalarla etkileşim içine girer. Aracı konumundaki metin, yönetmen tarafından yepyeni bir metin olarak izleyicilere sunulur. Ancak auteur' un yeni bir metin üretmiş olduğu Wollen'a göre fark edilmez (2004:102). Wollen, auteur kuramın bizi bir dizin soru ve olasılıkla baş başa bıraktığını ve yorumsal, biçimsel ve kodlanmış kiplerden çok, derecelendirilmiş bir kurama ihtiyaç duyulduğunu söyler. Wollen'a göre yönetmenin kişiliği biçem ve görüntü düzenlemesinden değil temaya özgü motiflerden kaynaklanmaktadır. Wollen, yönetmenin auteur olabilmesi için karşıtlıkları oluştururken değişik ilişkiler oluşturabilmesi gerektiğini savunur (2004:102).

Metz de bu doğrultuda ilerler. Sinemanın bütün bir yapı, filmlerin de cümleler olduğunu düşünür. Ona göre, film dilinin kuralları ortaya çıkarılarak sinema göstergebiliminin çerçevesi çizilir. Yönetmen tek başına özgür yaratıcı bir ruh değildir ve film de çeşitli öğelere sahip bir metindir (Hayward, akt. Çelik,2009: 52).

Saris, 1990 yılında yayınladığı makalesinde göstergebilimcilerin auteurcüler tarafından keşfedilen filmleri yeniden kullanmalarına karşı çıkarken, toplumsal bağlamlara vurgu yapan göstergebilimle sorunu olmadığını söyler. Saris, filmin konusunun, mesajının yazarın kişiliği olmadan hiçbir önemi olmadığını ve auteur kuramının birçok ülkede kişisel tercihlerin ortak bir ifadesi olarak değişmeye ve gelişmeye devam ettiğini söyler(Saris, 2008: 323).

Büker'e göre, auteur zamandan ve uzamdan bağımsız bir kişi değildir. Fereydoun Hoveyda'nın dediğini yinelemek gerekiyor: "La politique des auteurs gününü doldurdu: O yeni eleştiriye giden yolda sadece bir aşamaydı" (1961)" (2008:315). Auteur kuramı yaratıcı ve farklı olan bir yönetmenin herhangi bir konuyu ele alış biçimiyle diğer yönetmenlerden nasıl farklılaşabileceğini ortaya koymuştur. Hollywood sineması içinde bile bir yönetmen, kendi kişisel duruşunun sinemasına yansısıyla, günümüzde küreselleşme sürecinin büyük etkisiyle hızla benzer ile standartlaşan sinema sanatının örneklerinin içinde filminin öne çıkmasını sağlayabilecektir. Auteur kuramı yönetmenlere bu olanağı sunar.

4. 3. Üçüncü Sinema

Üçüncü sinema kavramı 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Üçüncü sinema terimi, ilk olarak Fernando Solanas ve Octavio Gettino'nun ünlü "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" manifestolarında kullanılır. Aynı yıl içinde Kübalı Julio Garcia Espinosa tarafından "Mükemmellikten Uzak Bir Sinema İçin" adlı bir diğer manifesto yayınlanır. Solanas ve Gettino manifestolarında, Sinemanın dönemin en değerli kitle iletişim aracı olduğunu belirterek, bu önemli iletişim aracının emperyalist güçler tarafından, kendi ideolojik ve ekonomik çıkarlarını korumak

amacıyla kullanıldığını söylerler, buna karşı bir güç olarak Üçüncü Dünya uluslarının da devrimci bir bilim, kültür ve sineması olması gerektiğini savunurlar.

Kültür, sanat, bilim ve sinema her zaman birbirine zıt sınıf çıkarlarına yanıt verir. Yeni-sömürgeci durumda, iki kültür, sanat, bilim ve sinema anlayışı birbiriyle rekabet eder: Egemenlerin anlayışı ve ulusun anlayışı (Solanas ve Gettino,2004:154).

Solanas ve Gettino bu rekabetin “bizim kültürümüz” ve “onların kültürü”, “bizim sinemamız” ve “onların sineması” kavramlarını ortaya çıkaracağını ; ‘Bizim kültürümüz’ kavramının itici bir güç olma özelliği taşıdığı için, özgürlük gerçekleşene dek varlığını sürdüreceğini söylerler.

Solanas ve Gettino Üçüncü Sinema kavramını tanımlarken, Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema terimlerini kullanırlar. Birinci sinema olarak tanımladıkları Hollywood sineması, Solanas ve Gettino’ya ve onların temel aldıkları Marksist görüşe göre özünde politiktir ve sistemin ideolojisinin sözcüsüdür. Birinci Sinemanın üretim, dağıtım ve gösterim süreçleri tamamen ticari çıkarlar üzerine kuruludur. Sisteme hizmet eden bu sinema seyirciyi pasif ve tüketici bir nesne haline dönüştürmektedir. Üçüncü sinemanın en önemli görevi izleyiciyi bu pasif durumdan aktif duruma geçirmesidir.

Sollans ve Gettino Hollywood tarzında film yapan tüm ulusal sinemaları da Birinci Sinema tanımı içinde sayarlar. İkinci Sinema tanımı altına Solanas ve Gettino, Avrupa’daki Yeni Dalga ve Brezilya’daki Yeni Sinema gibi akımlarını koyar. Auteur sinemanın da içine girdiği bu sinema Hollywood’ a göre daha ileridedir. Ancak bu sinema yönetmenin standart olmayan bir dille kendini ifade

etmesine ve kültürel sömürgeciliğe karşı bir adım niteliğinde olmasına rağmen miladını doldurmuştur. Sollanas ve Gettino'ya göre ikinci Sinema yönetmeni Godard'ın söylediği gibi “kalenin içinde tuzağa düşmüştür” ya da düşmek üzeredir (Sollanas ve Gettino, 2004: 159).

Toplumsal konulara muhalefet eden bir yapıya sahip olan İkinci Sinema gitgide bireysel problemler üzerinde duran bir yapıya bürünmüş, üretimini finanse edebilmek için pazar arayışına çıkmış, sistemin bir parçasını olmaya başlamıştır.

Yeni – sömürgeciliğin, yaptığı en etkili işlerden biri, entelektüel kesimleri, özellikle de sanatçıları “evrensel sanat ve modellerin” arkasına dizerek onları ulusal gerçeklikten koparmasıdır (Sollanas ve Gettino, 2004: 159).

İkinci Sinema (Auteur) sistemin benimsemeyeceği ve onun gereksinimlerine yabancı olan filmler veya sistemle savaşılan filmler yapmamıştır. Bu noktada İkinci Sinema sisteme karşı ve sistemin dışında bir sinemaya, özgürlük sinemasına, Üçüncü Sinemaya doğru sadece bir basamak olmuştur diyebiliriz Üçüncü Sinema, sisteme gerçek bir muhalefet yaratan, devrimci mücadelenin bir parçası olan, sisteme karşı kavgayı destekleyen ve savunan militan olan filmlerdir.

Devrimci sinema temel olarak bir durum gösteren, belgeleyen ya da edilgin olarak saptayan bir sinema değildir, bu sinema hamle ya da düzeltme sağlayan bir öğesi olarak duruma müdahale etmeye çalışır. Başka bir şekilde söyleyebilirsek, dönüşüm aracılığıyla keşfetmeyi sağlar (Sollanas ve Gettino,2004:163).

Sollanas ve Gettino' nun Üçüncü Sinemasının bu boyutu, Sovyet devrimi sonrasında iktidarın sanat ve devrim arasında kurmak istediği dinamik ilişkiler sonucunda ortaya çıkan devrimci sinemayla kurduğu sıkı bağları ortaya

çıkarmaktadır. Sovyet devrim sineması politik ve ideolojik bir işleve sahiptir. Üçüncü sinema kavramını ortaya koyarken, izleyiciyi ideolojinin tüketicisi konumuna sokan Birinci Sinema'yı eleştiren Solanas ve Gettino'ya göre Üçüncü Sinema ile seyirci aktif bir hale getirilmektedir. Bu filmlerin sadece içerikleri değil aynı zamanda bu tür filmlerin gösterimlerinin underground ya da yarı halka açık olması ve gösterimler sonrasında yapılan tartışmalar ve mitingler yoluyla izleyici aktif olarak filmin savunduğu düşünceye ve dönüşüme katılmaktadır.

Solanas ve Gettino manifestolarında Üçüncü Sinemanın üretim, dağıtım ve gösteriminde izlenmesi gereken kurallardan da bahsetmişlerdir. Onlara göre "kamera tükenmez bir kamulaştırıcı imge-silahtır; gösterici saniyede 24 kare çekebilen bir silahtır. Gerilla sineması olarak ta adlandırdıkları sinemanın parolası "sürekli tetikte, sürekli uyanık ve sürekli hareket halinde olma" dır (Solanas ve Gettino: 2004).

Üretim bir ekip işidir, film ekibinde çalışan herkesin, ekipten ayrılması gerekenler olabileceği için tüm ekipmanları tanınması gereklidir. Böylelikle film çalışmasının aksaması önlenmiş olur. Dağıtım kopya satışıyla yapılır; böylece üretime yatırılan paranın geri dönmesi sağlanır. Devrimci sinemanın devrimci örgütler tarafından desteklenmesi ve finanse edilmesi gerektiği, bunun onların politik sorumluluğu olduğu savunulur. Tabii filmin finanse edilmesi için ilk şart, seyirci (halk) tarafından filme karşı bir talep olmasıdır. Gettino ve Solanas, filmin üretim ve dağıtımını belli şartlara bağlarken, estetik açıdan filmin nasıl olması gerektiğine dair bir fikir belirtmemiştir. Önemli olan filmin devrimci amaçlara hizmet etmesidir.

Espinosa “ Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin ” adlı manifestosunda, ilk olarak batı sinemasındaki teknik mükemmelliğe karşı çıkar. Espinosa, Galauer Rocha gibi, açıklığın/kolay anlaşılabilirliğin ve aydınlığın bu sinemanın en önemli parçası olduğunu söyler. Mükemmel olmayan sinema, sadece kötüyü göstermekle kalmayıp bunun sebeplerini de ele almak zorundadır. Emperyalizmi reddeden, onun kötü olduğunu söylemekle yetinen filmler yeterli değildir. Bu Solanas ve Gettino'nun yaklaşımı ile aynı yöndedir, onların deyimiyle , ‘Sinemanın görevi, var olan durumu göstermekle sınırlı olmamalı, görünenin ardındakini ifade etmenin yolunu aramalıdır’ (Biryıldız ve Erus, 2007: 32).

Espinosa'ya göre gerçek amaç, sinemacılardan ayrıcalıklı elit bir azınlık yaratmak değil, bu gibi sinemacılarla film yapmanın gerektirdiği eğitim ve olanaklara sahip olmayan çoğunluk arasındaki ayrılığı, radikal bir şekilde sorgulamak olmalıdır. İzleyicilerin sadece izleyici konumunda kalmamalarını, aynı zamanda yaratıcı bir faaliyete de girmelerini ister. Mükemmellikten uzak bir sinema için ana karakterler, ‘sağduyulu’ yani ‘değiştirebilecekleri bir dünyada, düşünen, hisseden ve var olan’ insanlardır. Tüm sorunlara ve zorluklara karşın, dünyayı devrimci bir şekilde değiştirebileceklerine inanmışlardır (Görücü, 2000:7-8) .

Espinosa' ya göre, Üçüncü Sinemanın yukarıdaki amaçları için kullandığı biçim önemli değildir. Espinosa için ticari sinemanın teknolojik açıdan ortaya koyduğu kaliteden kaçınılmalıdır. Hollywood sineması ile böyle bir yarışa girmek sadece bir kaynak israfı değil, daha da önemlisi bu filmlerin üretim değerleriyle izleyiciyi pasif hale getirme ve Holywood ideolojisini ortaya çıkarma tehlikesini içerdiğinden, devrim karşıtı bir durum halini almaktadır (Görücü, 2000:7-8).

Bu manifestoların ardından 1970’lerde Avrupa merkezli film teorisi sineması Üçüncü Sinema’ya çok kısıtlı bir ilgi göstermiştir. Anthony Guneratne’ye göre bunun en önemli nedeni dilsel ve ideolojik farklılıklardır. Üçüncü Sinema, teori söylemlerinin başkentlerinden çok uzakta Latin Amerika’da şekillenmiştir. Avrupa ve Amerika merkezli düşünürlerin Üçüncü Sinema’yı anlamaya çalışmaktan çok, ona ideallerindeki şekli verme istemeleri bu sonuca yol açmıştır (Biryıldız ve Erus, 2007: 33).

1980’ lere gelindiğinde Tehsome Gabriel, “Üçüncü Dünya Üçüncü Sinema” isimli kitabı ile Üçüncü Sinema kavramına Batılı sinema teorisyenlerinin dikkatini çekmiştir. Gabriel, Solanas ve Gettino’dan yola çıkarak, Üçüncü Sinema’yı, emperyalizmin ve sınıf baskısına her şekliyle karşı çıkan bir sinema olarak tanımlar. Ayrıca, açıkça ideolojik olmayan ancak baskıyı, kitlelerin kaderini, kültür ve sanatın çarpıtılmasını gösteren filmleri de Üçüncü Sinema tanımı içine alır. Bu tanım Solanas ve Gettino’ dan açıkça farklıdır .Onlar için bu tür filmler ancak İkinci Sinema’nın kapsamında sayılabilecek filmlerdir.Bu filmler izleyiciyi aktifleştirme çabası içeren filmler değildir.

Biryıldız ve Erus, Gabriel’in, Birinci ve İkinci Sinema kavramlarını Üçüncü Dünya’nın sinema tarihinde geçirdiği aşamalar olarak tanımladığını belirtirler. Bu şekilde tanımlandığında, Üçüncü Sinema doğal olarak Üçüncü Dünya coğrafyası ile sınırlıdır. İçerik olarak Solanas ve Gettino’ dan daha geniş bir çerçevede , doğrudan devrimi hedeflemeyen filmleri de Üçüncü Sinema tanımının içine sokan ve bir noktada filmin nerede ve kimin tarafından çekildiğinin önemli olmadığını söyleyen

Gabriel'in, öte yandan coğrafi açıdan daha sınırlı bir çerçeve çizdiğine dikkat çekerler (Biryıldız ve Erus, 2007: 35).

Üçüncü Sinema' yı, Üçüncü Dünya sinema eserleri içinde emperyalizm ve sınıf baskısının her türlü çeşidine kaşı duran filmler olarak tanımlayan Gabriel, bu şekliyle Üçüncü Sinemanın Avrupa merkezli sinema teorilerinin tanımlarıyla incelenmesinin yanlış olacağını vurgular (Biryıldız ve Erus, 2007: 35). Gabriel' e göre Üçüncü Sinema topluma yöneliktir bireye ya da özneye değildir. Bu nedenle Üçüncü Sinema örneği filmlerde özdeşleşme politik ve toplumsal bir deneyimdir.

Gabriel'in Üçüncü Sinema yaklaşımı, Üçüncü Sinema üzerine geniş tartışmaların başlamasına neden olmuştur. Üçüncü Sinema'nın yeni bir dile sahip olan ve o güne kadar ki sinema teorilerine meydan okuyan bir yapıda tanımlanmasını Burton, "Marjinal Sinemalar ve Ana akım Eleştirel Teori" adlı makalesinde inceler.

Burton, Gabriel'in Üçüncü Sinema'yı ideolojik bir çerçevede sınırlamasına ve bu sinemayı ana akımların dışında ve onlardan bağımsız değerlendirmesine karşı çıkar. Burton' a göre Üçüncü Sinema Batı sineması bağlamında ele alınmalıdır, onun karşında durmasıyla varolabilir. "Bu şekliyle Üçüncü Sinema yeni bir sinema dili değil, yeni bir sinema pratiği oluşturur" (Burton,1985,akt. Biryıldız ve Erus 2007: 38).

Gabriel Burton'un tavrını emperyalist ve kolonyalist Batı'nın geleneksel tutumuyla bir görür. Bu tutuma göre, Avrupa merkezli eğilimlerden bağımsız bir sinema tanımlanamaz ve Üçüncü Sinema türsel değil derecesel farklılıklar gösterir.

Bu doğrultuda emperyalist ÷lke eleştirmenlerinin Üçüncü Sinema eserlerini baskın sinemanın teorileri ışığında ele alma hakkı vardır. Oysaki Üçüncü Sinema'nın gerçekleştirmeye çalıştığı bu tutuma erişmek, sömürgeci dñyanın empoze ettiği işaret sistemlerinin yerine kendisine ait sömürgecilik öncesi sistemlerini koymaktır. Bu yolda da baskın sistemin teorilerinin eleştirileri doğal olarak ilintisizdir (Biryıldız ve Erus, 2007: 38).

Gabriel'in kitabının yayınlanmasından kısa bir süre sonra Edinburg'da toplanan Üçüncü Sinema Konferansı'nda, Üçüncü Sinema Avrupalı ve Amerikalı sinemacılar tarafından ele alınmıştır. Bu konferans ile birlikte tartışılmaya başlanılan Üçüncü Sinema hakkında birçok yeni tanım ortaya atılır. Örneğin, Paul Willemen Üçüncü Sinemanın, slogancı sinemaya ve duyguların manipüle edilmesine karşı, aydınlığı ve açıklığı teşvik eden bir yapıya sahip olan bir sinema olduğunu savunur. Ayrıca Üçüncü sinemanın sadece Üçüncü Dünya ile bağlantılı bir sinema olmayan, politik ajandası olan bir sinema olduğunu söyler (Biryıldız ve Erus, 2007: 39). Üçüncü Sinemayı daha Gabriel ve Burton'un aksine sınırlardan bağımsız ve esnek bir yapıya sahip olarak tanımlayan Willemen'in sözleri, 1990' larda hızla ilerleyen küreselleşme hareketinden Üçüncü Dünya ÷lkelerinin sadece ekonomik ve siyasi anlamda değil kültürel anlamda etkilendiğini gösterir. Küresel ekonomi politikaları, Sovyet bloğunun çökmesi gibi olaylar Üçüncü Dünya kavramının değişimini etkilediği gibi Üçüncü Sinemanın ideolojik temellerinin sarsılmasına, Üçüncü Sinemanın politik amaçlı tüm filmleri kapsayan bir tanım olarak ele alınmasına neden olur.

Robert Stam' a göre Üçüncü Dünya terimi ve teorisi Üçüncü Dünya ülkeleri arasındaki farklılıkların anlamını yitirmeye başlamasıyla politik sinemada tartışılmaya başlanmıştır. Robert Stam ve Ella Shohat, Avrupa merkezli düşünceyi ve bu düşüncenin Üçüncü Dünya'yı algılayışını ele aldıkları eserlerinde, Üçüncü Sinema'nın temel öğelerini ' yapımda bağımsızlık, politikada militanlık ve dilinde deneysellik' olarak tanımlar (Biryıldız ve Erus, 2007: 42).

Manifestoların savunduğu bu sinema, Avrupa'daki 1960'ların sinema hareketlerine göre politik açıdan çok daha solda, alternatif, bağımsız ve anti-empyalist bir sinemadır. Bu bağlamda Shohat ve Stam Üçüncü Dünya Sinemasını iç içe geçmiş dört halka olarak ele alırlar. En içteki çekirdek halkayı, bu prensiplere uyan Üçüncü Dünya' da üretilmiş filmler oluşturur. Daha sonra bu prensiplere uymayan ama Üçüncü Dünyalı yönetmenlerce çekilmiş filmler gelir. Bir sonraki halka, bu prensipler çerçevesinde Üçüncü Dünya'yı destekleyen fakat Üçüncü Dünyalı olmayan yönetmenlerce çekilen filmlerdir. En dışta ise, diasporada yaşayan Üçüncü Dünyalı yönetmenler tarafından çekilen melez filmler yer alır (Biryıldız ve Erus, 2007: 42). Shohat ve Stam'a göre Üçüncü Dünya sinema eserlerinin en büyük kısmını oluşturan filmler ikinci halka da yer alan filmlerdir (Biryıldız ve Erus, 2007: 42).

Biryıldız ve Erus, Stam'ın Üçüncü Sinema'nın günümüzde politik kültürel pratiğe yol gösterici bir görev üstlenebileceğini savunduğunu, aynı zamanda Stamm'ın Üçüncü Sinema tanımının ortaya konduğu günden beri tartışılan sistemin parçası olma sorununa dikkat çektiğini belirtirler(Biryıldız ve Erus, 2007: 43). Sistemin içine çekilme riskine dikkat çeken bir diğer kişi olan Michael Chanan için ise, Solanas ve Gettino'nun manifestosundaki Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema

tanımlarını belirleyen, hitap edilen izleyici kitlesinin çıkarlarıdır. Yani toplumsal olarak hitap ettiği sınıfların çıkarlarını hizmet eden sinemalardır. Üçüncü Sinema filmleri, burjuva ve en zengin sınıfın dışında kalan kesime hitap eden filmlerdir. Chanan, Solanas'ın; Üçüncü Sinema tanımında, tür ya da politik yaklaşımın değil, dünya kavrayışının önemli olduğunu söylediğine dikkat çeker. Yani filmin ele aldığı öykü ya da konu önemli değildir, önemli olan ne söylediğidir(Biryıldız ve Erus, 2007: 43-44).

Dünya'nın çehresi Üçüncü Sinema'nın ilk ortaya çıktığı zamana göre çok değişmiştir, artık sömürgecilğe karşı toplu bir isyan beklenemez. Küreselleşen dünya içinde sinema toplumsal ve kültürel özgürleşmenin sineması halini almalıdır. Bunu savunan bir diğer kişi de Mike Wayne'dir. Wayne, özgürleşmenin radikal bir değişim gerektirdiğini ve bunun için sinemanın da değişmesi gerektiğini savunur (Biryıldız ve Erus, 2007: 45).

Wayne' e ve son dönem Üçüncü Sinema tanımını ortaya koymayan çalışan tüm teorisyenlere bakıldığında Solanas ve Gettino' nun manifestosunun temeli oluşturduğu görünür. Ancak manifestonun yayınlandığı 1960'lardaki ortam ile günümüz arasında farklılıklar vardır. Küreselleşme süreci ile birlikte kültürel farklılıkların ortadan kalmaya başladığı günümüzde toplumsal konulara yaklaşım ve ele alınış biçimleri de değişim gösterir. Günümüzde Üçüncü Sinema pratiğinin geliştirilebilmesi için bu konuda bugüne kadar ortaya konan tüm tanımlamaların ve tartışmalar incelenerek yeni bir tanımın ortaya konması söz konusu olabilir.

4. 4. Özgür Sinema

1950'lerin sonlarında İngiltere'de ortaya çıkan "Özgür Sinema" hareketi ile İngiliz sinemasında o güne kadar göz ardı edilen işçi sınıfı, bireysel ve toplumsal boyutlarıyla ele alınmaya başlar. Özgür Sinema hareketinin kökeninde İngiliz sinemasının belgesel gerçekçi geleneği vardır. Hareketin başlangıcı 1947 yılında "*Sequence*" adlı sinema dergisinin yayınlanmaya başlamasıyla gerçekleşir. Dergiyi çıkaran, çevirdikleri bir dizi belgesel film ile Özgür Sinema hareketinin öncüleri olan Lindsay Anderson, Gavin Lambert, Karel Reisz ve Tony Richardson İngiliz Yeni Dalga akımının da öncüsü olurlar (Gürata, 1997: 176).

Sequence dergisi o dönemde radikal karşılanabilecek pek çok düşünceyi seslendiriyordu. Genç sinemacılar dönemin beğeni toplayan filmlerini eleştiriyor, yeni bir sinemanın ipuçlarını arıyordu (Gürata, 1997:178). Öncelikli olarak sinema yazıları yazan ve film eleştirisi yapan genç sinemacılar, kısa belgeseller çekmeye başlar. Lindsay Anderson 1948'de bir maden ocağı işletmecisinin teklifiyle ilk filmi olan *Meet the Pionerss* adlı kısa bir belgesel film çeker. Bu filmin başarı kazanmasıyla Anderson, yine işletme sahiplerinden gelen teklifler sonucunda üç belgesel film daha çeker. 1953 yılında *Thursday's Childeren* adlı, "sağırlar okulundaki bir grup çocuğun okuma ve konuşmayı öğrenme yolundaki zorlu süreci" anlatan filmi ile Anderson İngiliz Film Akademisi Ödülü'nü kazanır (Gürata,1997:179). 1956 yılında Tony Richardson ve Karel Reisz ilk filmleri *Momma Don't Allow'u*, Lorenza Mazzetti de, Anderson'un kurguladığı *Together'ı* çekerler (Gürata, 1997:179). 1956 yılı "Özgür Sinema" hareketi için ürünler vermek açısından son derece zengin bir yıl olmasının yanı sıra hareketin manifestosunun yayımlanmasıyla resmen başladığı yılda olur (Coşkun, 2003: 236). Anderson,

“amaçlarının ortak özellikleri vurgulayıp ilkeler belirlemekten çok izleyiciye ulaşmak olduğunu” söyler (akt. Gürata, 1997:179). Grup, filmlerini “Ulusal Film ve Tiyatro Merkezi”nde “Özgür Sinema” başlığı altında bir toplu gösterimle izleyiciye sundu ve 1959 yılına kadar aynı şekilde beş program daha hazırlar (Coşkun, 2003: 237).

Belgesel gerçekçi akımdan etkilenen Özgür Sinemanın gerçekçilik anlayışı bu akımınkinden farklıdır. “Özgür sinemacılar için gerçekçilik yalnızca dünyaya tutulan bir ayna değildir” (Gürata, 1997:180). Belgesel gerçekçiler, gündelik yaşamdan kişiler ile gerçek mekânlarda çalışmakta iken Özgür sinemacılar birebir gerçekliği sunmanın yetersiz olduğunu, gerçekliğin ardındaki olgu ve ilişkilerinde filmlerde yerini alması gerektiğini düşünürler. Akımın öncüsü olan “Lindsay Anderson’a göre, bunun adı doğalcılık ya da toplumsal gerçekçilik değildir, “sosyoloji yapmaktır” ” (Hacker,1991, akt. Gürata, 1997:180). Özgür sinemacılar, belgesel gerçekçi akımdan estetik konusunda da farklı yaklaşımlar benimser, Belgesel gerçekçi akım içinde yer alan ancak estetik anlayışı ile farklı bir yerde duran Humphrey Jennings’i kendilerine örnek alırlar. Humphrey’in gerçekliğin izleyiciye doğal yoldan sunumunun yanı sıra, kurgu ve sahne düzenlemesi aracılığıyla yarattığı estetik dilini şiirsel olarak niteleyen Anderson ve diğerleri kendi çalışmalarını “şiirsel gerçekçi” olarak tanımlarlar (Gürata, 1997:180-181).

Anderson’ın 1957 yılında çektiği Every Day Except Christmas Özgür Sinemanın en başarılı yapımlarından biri olarak kabul edilir. Andrew Higson’a göre, “filmin en önemli özelliği “belgelele özgü *“kamusal bakış açısıyla, özel bakış açısının bir arada başarıyla kullanılması”* dır” (Gürata, 1997:181). Gürata, filmde belgeselin nesnel ve mesafeli tutumunun, kamera kullanımı aracılığıyla (yakın plan

çekimler, ayrıntıların değerlendirilmesi) anlatımın öznelendirilmesini sağlayan bir anlatım tarzı oluşturduğunu ve bu anlatım tarzına Özgür Sinemanın diğer örneklerinde de rastlandığını söyler (Gürata,1997:181). Bu biçimsel yaklaşımın filmin içeriğiyle yakından ilgili olduğunu düşünen özgür sinemacılar, özel bakış açısının belgeselde vurgulanmasının, filmin içeriğindeki yakınlığı ve sıcaklığı izleyiciye yansıtmaya yardımcı olduğunu düşünürler. Özgür Sinema Manifestosuna göre, “tavır biçim demektir, biçim ise tavır” (Gürata, 1997:181).

Filmlerinde çalışan sınıfın problemlerini ve sosyal içerikli konuları gündeme taşıyan Özgür Sinemacılar 1960’larda aynı konuları ele almakla beraber, filmlerinde öyküleyici bir anlatım ve daha bireysel bir bakış açısı benimsemeye başlar (Coşkun, 2003: 237). İngiliz Yeni Dalgası (ya da toplumsal gerçekçi akım) olarak adlandırılan bu filmlerde işçi sınıfı merkezli hikâyeler anlatılıyordu. “Ancak bu kez yiten cemaat kültürüne duyulan özlem, toplumsal açıdan değil, bireysel açıdan ele alınıyordu” (Gürata,1997:183).

Özgür sinemacıları, işçi sınıfını kamusal bir bakış açısıyla birlikte zaman zaman da özel bakış açısı ile ele alırken, İngiliz Yeni Dalga filmleri, değişen toplumsal ortamla birlikte tamamen kişisel bir bakış açısına yönelmişlerdir (Gürata, 1997:185) . Bu bakış açısı filmlerde bireyin kişisel deneyimlerini yansıtan bir kurgu tekniğiyle kendini göstermektedir. Bu dönemde Tony Richardson’ın, John Osborne’ nun Look Back in Anger adlı oyunundan uyarladığı ilk uzun metraj filmi olan Öfke, hem özgür sinemacılar hem de İngiliz sineması için yeni bir dönemin “öfke döneminin” habercisi olarak görülür (Coşkun, 2003: 243). Lindsay Anderson’ın yaptığı açıklama İngiliz Yeni Dalga filmler hakkında önemli bir referans noktası

olur; “Bir bütünü temsil edecek bir şeyler hakkında film yapmadığımızı biliyorduk; tekil bir şey hakkında film yapıyorduk; bir ‘işçi’ hakkında değil, sıra dışı (bu nedenle de daha özgün) bir adam ve sıra dışı bir ilişki hakkında film yapıyorduk” (Hacker, 1991, akt. Gürata, 1997:185).

Anderson’ın sözleri İngiliz Yeni Dalga filmleriyle birlikte akımın öncülü olan Özgür Sinema arasındaki toplumsal olaylara bakış açıları arasındaki farkı açık bir şekilde ortaya koyar. İngiliz Yeni Dalga ağırlıklı olarak işçi sınıfı ile ilgili konulara değinirken farklı toplumsal olaylara (sorunlara) da fazla olmamakla beraber filmlerinde yer verirler. Örneğin Lindsay Anderson, 1968 yılında çektiği *If...* filmi İngiltere’deki devlet okullarının eleştirisini yaparken, aslında tüm İngiliz toplumunu da ele almaktadır (Gürata, 1997:186).

İngiliz Yeni Dalgası, eleştirel ve yenilikçi yaklaşımıyla ticari düzeyde sağladığı başarıya karşın bazı açılardan da eleştirilmiştir. Özellikle filmlerde işçileri sınıfsal açıdan değil, bireysel açıdan ele alması ve ön planda yer alan erkek kahramanların yanında kadınların göz ardı edilmesi, kadınların çoğunlukla erkeğin arzu nesnesi ya da toplumsal/cinsel düzeni tehdit eden bir unsur olarak yer alması eleştirilir (Gürata, 1997: 187). İngiliz Yeni Dalga akımı toplumsal koşullardaki değişimle birlikte 1960’larda etkinliğini yitirmeye başlar. Sonraki yıllarda akımın eleştirel geleneği ile bağlarını koparmayan tek yönetmeni Lindsay Anderson olur (Gürata, 1997: 186). Kurgu ile gerçeğin harmanlandığı toplumsal yergi filmleri çeviren Anderson’un dönemin, dünyayı etkileyen bir değişimi yaratma istemini oldukça net bir biçimde ortaya koyar.

Dünyayı değiştirmeyi hedeflemeyen sanat beş para etmez. Tabii ki, hiçbir sanatçı dünyayı değiştirme konusundaki başarı ya da başarısızlığıyla değerlendirilemez, çünkü bunu hiçbiri başaramıyoruz. Bizler yalnızca doğruyu söyleyerek hemfikir ruh ve kalpleri değiştirmeyi ya da etkilemeyi umabiliriz” (British Cinema: A Personal View, Thames Televizyonu 1986’dan aktararak) (Hacker,1991: 27–28, akt. Gürata, 1997:187).

Gevgilili’ye göre, “Özgür Sinemanın siyasal içeriğinde varılabilecek son çözümlene, onun toplumcu bir özle bütünleşmemiş türde özgür, anarşik ve nihilist bir ‘klasik demokrasi eleştirisi’ olduğudur” (Gevgilili,1989,akt. Coşkun 250). Özgür Sinema ve ardılı olan İngiliz Yeni Dalga akımının süreç içerisinde toplumsal değişimlerden etkilenerek filmlerde ele aldıkları konulara bakış açıları ve beyazperdeye yansıtış biçimleri değişim gösterir. Akım bir süre sonra sönümlenir. Ancak akımın eleştirel bakış açısının günümüz muhalif sinemasına olan katkısı ve etkileri elbette ki göz ardı edilmemelidir.

5. TÜRKİYE SİNEMASI VE YÖNETMEN SİNEMASI

Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi Dünya Sinema tarihi içerisinde toplumsal değişimlerle paralel olarak gelişen önemli bazı sinema akımları ortaya çıkmıştır. Türkiye Sinemasında bu akımların etkisi görülür. Ancak Türkiye Sineması belli bir akıma dâhil olarak incelenemez. Türkiye Sineması genellikle film üretim koşullarına ve bu koşulları etkileyen unsurlara göre belirlenen dönemlere ayrılarak incelenir. Esin Coşkun’ a göre, 1948 yılında Belediye Eğlence Resminde yerli filmcilik lehine yapılan vergi indirimi Türk sinemasını kesin bir biçimde iki döneme ayırarak inceleme imkânının sağlar: Muhsin Ertuğrul’un önderliğinde gelişen “Tiyatrocular Dönemi” ve Ömer Lütfi Akad ile başlayan “Sinemacılar Dönemi” (Coşkun, 2009: 17). Ömer Lütfi Akad’ın 1952 yılında çektiği “Kanun Namına” adlı filmi ile birlikte Türk sineması teatral anlatım tekniğini terk ederek sinemaya özgü anlatım biçimini benimsemeye başlamıştır (Coşkun, 2009: 17). Lütfi Akad’ın filmlerinde ele aldığı konuları gerçek olaylardan etkilenecek şekilde oluşturması, yönetmenin içinde yaşadığı toplumun gerçekleri ve sorunlarına değinme eğilimini gösterir (Teksoy, 2007: 29). Akad’ın Türk sinemasına ve ondan sonraki sinemacılara en büyük etkisi 1950’li yıllarda çektiği filmlerinde sinema dilini düzgün bir biçimde kullanmasıdır.

1960’tan sonra dünyadaki toplumsal ve siyasal alanlarda ortaya çıkan güçlü hareketlerin (öğrenci hareketleri, radikal sağ ve sol örgütlerin oluşması gibi) etkisi sanatta ve özellikle sinemada birtakım yeni oluşumların doğmasına neden olmuştur. Türkiye’de sinema 1960’larla birlikte hareketli bir döneme girmiştir. Bu dönemde “Toplumsal Gerçekçilik”, “Ulusal Sinema” ve “ Halk Sineması” diye adlandırılan

hareketler ortaya çıkmıştır (Coşkun, 2009: 16). Metin Erksan’ın yönettiği “Gecelerin Ötesi” 1960 sonrasında ilk önemli filmi olmuş ve daha sonraki dönemlerde “Toplumsal Gerçekçilik” anlayışını başlattığı kabul edilmiştir. Film, Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasını çağrıştıran bir anlayışın ürünü olarak Yeşilçam’ın kalıplaşmış çizgisinin dışına çıkmaya çalışıldığını gösterir (Teksoy, 2007: 39).

Metin Erksan’ın, filmlerinde estetik kaygıları önemseyen bir sinema anlayışını benimserken, ele aldığı kahramanların duygu ve davranışlarına sıra dışı bir gelişme yüklemeyi yeğlediği görülür. Yönetmenin bu tavrı, ilk filmlerindeki toplumcu bakış açısının daha sonra bireyci bir anlayışa yönelmesine neden olsa da “Erksan’ın filmlerinin, Türk sinemasının “sinema sanatı” kavramıyla bağdaşan ilk örnekleri olduğunu kabul etmek gerekmektedir” (Teksoy, 2007: 41).

Bu dönemde Metin Erksan’ın öncülüğünü yaptığı toplumsal gerçekçi anlayış bağlamında, Ertem Göreç’in “Otobüs Yolcuları” (1961) ve “Karanlıkta Uyananlar” (1964), Halit Refiğ’in “Gurbet Kuşları” (1964) ve “Haremde Dört Kadın” (1965), Duygu Sağıroğlu’nun “Bitmeyen Yol” (1965), Lütfi Akad’ın “Hudutların Kanunu” (1966) adlı filmleri çekilir. Ancak “Toplumsal Gerçekçilik” Türk sineması içinde bir akım olarak değerlendirilebilecek nitelikte değildir. Teksoy’a göre, o dönemde bir akımın doğmasına elverişli ekonomik koşullar olmadığı gibi ülkenin sinema geçmişi ve sinema adamlarının birikimleri de elverişli değildir (2007: 42). Esin Coşkun, bu dönemde ve daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan “Toplumsal Gerçekçilik” , “Halk Sineması”, “Ulusal Sinema”, “Milli Sinema”, “Devrimci Sinema” gibi kavramlarla adlandırılan filmlerin incelendiğinde bu kavramların daha çok filmlerin konularıyla bağlantılı olarak ortaya atıldığına dikkat çeker. Coşkun, Türk sinemasındaki bu

adlandırmaların “diğer ülkelerde ortaya çıkan ve çıktığı her alanda biçim ve öz olarak bir yenilik getiren”, eskiyi reddederek yeni anlayışları ortaya koyan ve başka arayışlara yönelimi ifade ederken düşünsel anlamda da bir ideoloji taşıyarak diğer sanat dallarını etkilediği kadar toplumun gidişatında da söz sahibi olan akımların niteliğinde olmadıklarını söyler (2009: 8). Coşkun, Türk sinemasında genelde yönetmenlerin kişisel tavırlarının ön plana çıktığını, yönetmenlerin arasında ortak bir davranışın pek olmadığını belirtir (2009: 13). Türk sinemasının ileriki dönemlerinde ortaya çıkan ve çalışmamın ana eksenini oluşturan “yönetmen sineması”nın temellerinin bu dönem içerisinde oluşmaya başladığı söylenebilir.

Bu dönemin Türk sinemasına katkısı olan en önemli gelişmelerinden biri de 1965 yılında kurulan Türk Sinematek Derneği’dir. “Sinematek on yıl boyunca düzenlediği film gösterileri ve yayınladığı Yeni Sinema dergisi aracılığıyla, sinema sanatının tanınması ve bilinçli sinema seyircisi yetiştirilmesi konusunda büyük katkıda bulundu” (Teksoy, 2007: 52). Onat Kutlar’ın başkanlığında kurulan Sinematek Derneği’nin kurulmasıyla birlikte kendilerini “Genç Sinemacılar” olarak adlandıran bir grup, devrimci düşüncüyü sinema alanına taşımaya çalışır. “Sinematekçiler, İtalyan Yeni Gerçekçi, İngiliz Özgür Sinema, Fransız Yeni Dalga sinemasından etkilenerek, Türkiye sinemasının da böylesi özgün akımları geliştirmesi fikrindedirler” (Kıraç, 2008: 79). Genç Sinemacılar özellikle Güney Amerika ülkelerindeki Yeni Sinema akımından etkilenerek Türkiye’de Yeşilçam dışında ulusal ve devrimci bir sinema oluşturmak isterler.

“Genç Sinemacıların amacı, halk olarak tanımını yaptıkları emekçi sınıfları bilinçlendirmeyi, onların sorunlarını yansıtmayı amaçlayan, halka dönük, devrimci

ve bağımsız bir sinemanın sözcülüğünü yapmaktır” (Coşkun, 2009: 82). Genç Sinemacılar var olan sinema düzenine (Yeşilçam) karşı çıkarken aynı zamanda içinde bulunulan toplumsal düzene de karşı çıkarlar. Sinemacının kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmekle yükümlü olduğunu, bu gerçekleri sanat eserinde tüm bağnazlık ve dogmatizmden uzak bir biçimde yansıtmayı gerektiğini savunan Genç Sinemacılar bir filmin sağlam, yerine oturmuş ve gerçek sanat değerleri taşıyan bir ulusal yapıt olarak kendiliğinden evrensel boyutunu da kazanacağına inanırlar. Onlar için sanatçı eserini özgür bir biçimde yaratır. Çıkarttıkları Genç Sinema⁴ dergisi örgütlenmelerinin ilk ayağıdır, ancak önemli olan halka ulaşmalarını sağlayacak olan yapıtlarıdır. Onlara göre gerçek bildirileri yapıtları olacaktır.

1960’ların ortalarından itibaren Türkiye’de devrimci (politik) bir sinema anlayışı oluşmaya başlar. Bu anlayış Sinematek, Genç Sinema ve Yeni Sinema dergisinin etrafında şekillenir. Ancak kuramsal olarak güçlü temeller ile yola çıkan bu sinemacılar ne yazık ki Türkiye sineması içinde devrimci sinema diye tanımlanacak bir sinema akımının oluşmasını sağlayamazlar. Coşkun’ a göre Yılmaz Güney’in 1970 yılında çektiği “Umut” filmi ile Türkiye’de devrimci bir sinemanın başladığını söylemek mümkün değildir. Coşkun, Güney’in filmlerinin hepsinin Genç Sinemacıların belirlediği devrimci sinema kriterlerini taşımadığını, filmlerin toplumsal adaletsizliklere ve rahatsızlıklara dair güçlü vurgular yapsa da, Güney’in bu toplumsal adaletsizliklerin neyle, hangi yöntemlerle giderileceğine dair bir göndermede bulunmadığını söyler (2009: 84-85). Coşkun, Yılmaz Güney’in çektiği bazı filmlerin devrimci sinema örneği olarak da değerlendirilebileceğini, bu konunun

⁴ Genç Sinemacılar’dan bir grup 1968 yılında Sinematek’ten ayrılarak Genç Sinema dergisini çıkarmaya başlamışlardır. Grup kendi devrimci sinema anlayışlarını daha rahat ifade etmek için bu dergiyi çıkarmaya başlar.

biraz tartışmalı olduğunu da belirtir. Yılmaz Güney ve sineması Türkiye sineması içinde çok önemli bir yere sahiptir. Bu noktada Yılmaz Güney sinemasını günümüz sinemasına olan etkilerini daha iyi anlamak için biraz daha ayrıntılı bir biçimde ele almak gereklidir.

5. 1. Yılmaz Güney Sineması

Türkiye sinema tarihi içinde, politik sinemadan bahsedildiğinde akla ilk gelen isim Yılmaz Güney'dir. Sinema kariyerine ticari filmlerde oyunculuk yaparak başlayan Yılmaz Güney, bu filmlerde yarattığı karakterlerle bile farklılığını ortaya koyar. Oynadığı karakterler her zaman ezilen taraftadır ya da istemediği halde kötü tarafa çekilen, kendi başına adaleti sağlamaya çalışan ve sonunda yenilendir. Yarattığı karakterler izleyicinin kolaylıkla özdeşleştiği karakterlerdir, bu durum filmin gerçekçi duruşunu beslerken, izleyici ile Yılmaz Güney arasında bir bağ oluşmasını sağlar. Yılmaz Güney bu filmlerle kazandığı popülerliğini kullanarak daha sonraki yıllarda kendi filmlerini çekmeye başlar.

Yılmaz Güney 1960'lı ve 1970'li yıllarda yönettiği ve senaryosunu yazdığı filmlerde her zaman ezilenin tarafında kalarak, egemen güçlerin baskı ve zorlamalarının karşısında bu kişilerin mücadelesini anlatmayı seçer. Filmlerini çektiği dönem, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de özgürlük mücadelelerinin yoğunluk kazandığı, sosyo-ekonomik yapılardaki değişimlerin insanların yaşam şartlarını zorlaştırdığı ve tüm bu zorlukların insanları isyana, başkaldırmaya ittiği bir dönemdir. Yılmaz Güney'in filmlerindeki karakterlerin herkesin boğuştuğu sorunlarla boğuşuyor olması, gerçek yaşamın içinde olan, karşılaşılan olaylarla baş etmek zorunda kalması halkın sempatisini kazanmasını sağlar. Yılmaz Güney

sinemasının halk tarafından bu kadar çok ilgi görmesinin bir diğ er nedeni, G n ey'in sinemasında yarattığı kimliklerin ve olayların popüler halk edebiyatının en önemli örneklerinden olan “Eşkiyalık Hik yeleri ve Masallarında” bulunmasıdır (Atman, 2000: 80).

G n ey'in 60'lı yıllarda  ektiğı filmlerinin en önemli noktası; mücadelenin bireysel bir mücadele olması ve hep yenilgi ile sonlanmasıdır. Seyirci her yönüyle filmdeki karakter ile bütünleşebilir.

Seyirci gerçekte yapmadığı, yapamadığı ve belki de yapamayacağı şeyleri filmde yalnızca yapar gibi olmakta, biraz rahatlamakta, fakat asla kurtulamamaktadır. Devamlı doluş boşalış  indedir seyirci, gerilim bir an gevşetilmekte fakat yeniden daha bir gerilmektedir. Bir bıçağın bilenmesi gibi devamlı keskin ve devamlı aşıman (Atman, 2000: 110).

Yılmaz G n ey'in seyirci ile kurduğu ilişki ender rastlanan bir yapıdadır, kimi zaman sadece oyuncu olarak yer aldığı filmlerde yarattığı tip, filmin yönetmeninin ve mesajının önüne geçer. Mehmet Tali  ng ren'in Yılmaz G n ey'in sineması üzerine yorumu şoyledir;

Yılmaz G n ey'in filmlerinde değişik bir şey var, yalnız sanatsal etki değil, sanatın da ötesine giden toplumsal bir etki oluyor diye düşünüyorum.  nk  onun filmlerini izleyen insanlar kendilerini onun yerine koymuyor, Yılmaz G n ey'i kendi yerlerine koyuyor ki bu çok önemli (Atman, 2000: 109).

Yılmaz G n ey'in filmlerinin halk üzerinde çok farklı etkileri olduğunu birçok film eleştirmeni ve aydın, yazılarında dile getirirler. Filmlerinin gerçekçiliği, G n ey'in gündelik hayatında da filmlerindeki karakterleri gibi davranmasıyla beslenir. Seyirci ile olan ilişkisi sinemasına g   katan bir niteliktedir. G n ey'in yarattığı ana karakter filmlerin sonunda her zaman yenilir ya da ölür. Bu durum

seyircinin gerçek yaşamla yüzleşmesini sağlar. Güney’in filmleri izleyiciyi pasifize eder, bireysel mücadelenin sonuca ulaşmayı sağlamayacağını söyler. Ama aynı zamanda izleyiciye çözüme ulaşmak için farklı yolların denenmesi, mücadelenin ve direnişin sonuca ulaşması için halkın omuz omuza ve kolektif bir yapıda mücadele etmesi gerektiğini düşündürür (Atman, 2000:104) Yılmaz Güney’in filmlerinin izleyici üzerinde dönüştürücü bir etkisi olduğu söylenebilir.

1970’li yıllarda özellikle “Umut” filmi, Yılmaz Güney sineması ve Türk sineması için bir dönüm noktasıdır. Bu filmle birlikte Türk sinemasında önemli bir unsur olarak gerçekçilik olgusu ortaya çıkar. Yılmaz Güney, bu yıllarda yapmış olduğu filmlerinde daha çok toplumsal eleştiriler getirir ve bireysel mücadelenin değil, ancak toplumsal mücadelenin toplumsal dönüşüm yaratacağını anlatmaya çalışır. Umut ve Arkadaş filmleriyle bir Marksist olarak karşımıza çıkar. Yılmaz Güney’in Umut ve Umut’tan sonraki filmlerinin çoğu bazı çevrelerce Üçüncü Sinema içinde değerlendirilir. Hemen hemen hepsi de yoksulluğu, geri kalmışlığı, feodaliteyi ve feodaliteden kapitalizme geçiş sancılarını, ezilenleri ve ezenleri ele alır. Tümü de duygulara yüklenerek, insanları harekete geçirmeyi amaçlar. Çelişkileri sergiler. İnsanları düşünmeye, eşitsizlikleri görmeye çağırır (Scognamillo, 1998: 340).

Yılmaz Güney ile birlikte Türkiye sinemasında başka bir dönemin başladığı, Güney’in bugünün, çağdaş Türkiye sinemasının oluşumunda en önemli olgu olduğu, tüm bir kuşağı etkilediği de söylenebilir. Onat Kutlar’ a göre, Yılmaz Güney öncü bir sinemacıdır. Onun Türk sinemasında yalnızca yönetmen olarak değil, aktör olarak da kendisinden sonra gelenlere önemli bir örnek oluşturduğunu, 1970-80 arası birçok

yönetmenin onun ödünsüz ve gözü pek gerçekçiliğini benimsediğini, birçok aktörün kaliteli filmlerde oynamayı ve ilkeli davranmayı benimsediğini söyler (akt.Atman, 2000: 114). Kutlar, Güney’in “Umut” filminin, hem senaryosu ve görsel dili, hem de başta Yılmaz Güney olmak üzere oyuncuların olağanüstü başarısıyla, ülkemizin gerçeklerini dile getirdiğini belirtir. Kutlar’a göre, Güney’ in sineması, anlattığı insanların yazgısıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Bu yüzden tematik bir tutarlılığa, bir öze sahiptir. Güney’in filmlerine, belgesel gerçekçi anlatım ile western dramatik örgüsünün alaşımından oluşan bir sinema dili hâkimdir (akt. Atman, 2000: 114).

Nijat Özön’e göre; “Türk sinemasında Akad’ın çizgisini sürdüren, geliştiren, onun tek “meşru varis”i sayılabilecek olan, aynı zamanda Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema dönemi arasında bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi başlatan...” sanatçı Yılmaz Güney’dir (Özön, 1985, akt. Scognamillo,1998:361). Sinemayı bir sanat olarak gören Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ ve Metin Erksan’ın içinde bulunduğu bir grup yönetmenin Türkiye sinemasında farklı konuları ele almaya başladıkları, kendilerine ait yeni bir anlatım oluşturmaya çalıştıkları bu dönemin devamı niteliğini taşıyan Yılmaz Güney sineması, Türkiye sinemasında auteur kuramının etkisinin tam anlamıyla görülmeye başlandığı döneme işaret eder.

Sinemacılar dönemi Yılmaz Güney sinemasının beslendiği kaynaktır. Yılmaz Güney sineması Umut filmi ile bir arayışın içine girer. Bu arayış Güney’i -ve sonradan onu izleyenleri- daha doğal ve giderek doğalcı, daha nesnel ve gözlemci olmaya ittiği gibi, Türk sinemasında daha önce ender kullanılan belgeci ayrıntılara, plastik malzemeye ve çevre/insan ilişkilerinin düzenlenmesine de bir yol açar (Scognamillo, 1998: 369).

Yeni sinemacılar Yılmaz Güney Sinemasından oldukça fazla etkilenmiştir. Yeni sinemacıların çoğu Yılmaz Güney'in bazı biçimsel yaklaşımlarından, bazı anlatı çeşitlerinden yararlanırlar; gerek olaylara gerekse çevre ve insanlara bir hayli yakından bakarak, yalın bir dil kullanırlar. Aynı şekilde konulara, öykülere de kalıpları aşarak, gerektiğinde kırarak yaklaşırlar (Scognamillo, 1998: 375). Güney'in sinemasının Yeni Sinemacılara daha özgür düşünme ve yaratıcı olmanın kapılarını açtığını söyleyebiliriz.

Zeki Ökten, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Şerif Gören gibi yeni sinemacıların Yılmaz Güney'den etkilenen kesimi, nesnel-belgesel ve gerçekçi bir sinema anlayışının Türkiye sineması içinde yerleşmesini sağlarlar. Bu yönetmenler yaptıkları filmler ile Türkiye'nin içinde bulunduğu olumsuz şartlara, baskıcı ortama karşın toplumsal ve siyasal gerçeklere eğilmeye çalışmışlardır. Esin Coşkun, bu dönemle birlikte Türkiye sinemasında politik bir sinema anlayışının yeşermeye başladığını söyler (2009: 86). Yeni Sinemacıların bir başka kanadı toplumcu/siyasal kalıpları kırarak bir kişilik sineması oluşturmayı ya da bir senteze varmayı yeğlemiştir (Scognamillo, 1998: 389). Bu kanadın en önde gelen temsilcisi Ömer Kavur' dur.

1965'lerin "Genç Sineması" ve 1970'lerin ikinci yarısında ortaya çıkan, sonradan "Yeni Sinema" adı altında bütünleşen sinemacılar, var olan ticari kural ve şartlanmaları kırmak ve aşmak amacıyla, daha gerçekçi, daha çağdaş ve özgün bir sinema diline varabilmek için mücadele verirler. Mücadelenin sonrasında Türkiye sinemasında "Yönetmen Sineması" diye tanımlayabileceğimiz bir dönem ortaya çıkar.

Sonuç olarak, Yılmaz Güney sadece Türkiye sineması için değil toplumsal açıdan da son derece önemli bir olgu olarak karşımıza çıkar. Yılmaz Güney'in aktör olarak seyirci ile arasında oluşturduğu iletişim, özdeşleşme ve bütünleşme durumu pek sık rastlanılan bir durum değildir. Onun da belirttiği gibi bu durum, daha sonraki dönemlerde sinemasını yapması için çok önemli bir katkı sağlar. Güney bu durumu kendince değerlendirerek, popülaritesinin katkısıyla istediği filmleri çekmeye başlar. Beyaz perdede yarattığı tipler, ilerleyen yıllarda oyunculuğunun gelişimiyle daha gerçekçi bir çizgide ilerler, bu da sinemasını daha da güçlendirir.

Yılmaz Güney sinemasının en güçlü yanı gerçek olmasıdır. Güney, hayatına ezilen sınıfın bir bireyi olarak başlamış, zamanla kendini düşünsel anlamda geliştirmiş, sol düşünceleri benimsemiş bir bireydir. Filmlerinde canlandırdığı karakterler her zaman kendisinden bir parçayı içinde barındırır. Bir birey olan Yılmaz Güney ve onun sineması birbirini bütünler. Bu bütünlük, Yılmaz Güney'in gerçekten çok iyi bildiği, yaşadığı, hissettiği ve gerçekten karşı çıktığı olayları sinemasının konusu olarak seyirciye aktarmasıyla güçlenir. Sinemasının temelini, kendi kültürel öğelerini (Halk efsaneleri, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal'in romanları) harmanlayarak oluşturur. Düşünsel gelişimini her zaman devam ettiren ve tüm bunlarla sinemasının özünü oluşturan Yılmaz Güney, sinemasal yeteneği ile Türkiye sineması içinde ayrı bir konumda değerlendirilir.

Yılmaz Güney'in filmleri kendi dönemindeki ve kendisinden sonraki sinemacılar içinde bir gelenek yaratmış ve Türkiye'de muhalif filmlerin üretilmesine katkıda bulunmuştur. Günümüze dek çok az sayıda sinemacı Güney kadar sert ve açık bir anlatım dili kullanmıştır, daha çok örtük muhalif filmler yapılmıştır (Zeynep Özarlan, 2006: 174).

Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi Türkiye’de sinema anlatımı 1950’li yıllardan itibaren gelişmeye başlamıştır. 1960’lı yıllarda toplumsal ve siyasi durumların yarattığı hareketlerin etkisi Türkiye sineması üzerinde de görülmüştür. Bu dönem ile birlikte ortaya çıkan toplumsal gerçekçi anlayış ile gelişmeye başlayan Türkiye sineması sinema dilini oturtmaya başladığı 1960’lardan günümüze kadar bir akım niteliği oluşturacak bir oluşuma sahip olamaz (Coşkun, 2009:86). Türkiye sineması içinde muhalif nitelikli filmlerden bahsetmek mümkündür. Ancak muhalif sinema diye tanımlanacak belli bir oluşumdan bahsetmek mümkün değildir. Örneğin, Yılmaz Güney sineması Devrimci Sinema, Üçüncü Sinema gibi farklı adlarla tanımlanmıştır. Yılmaz Güney sineması yönetmenin ele aldığı konular ve bu konulara ele alışı üzerindeki kendi kişisel politik duruşu sebebi ile muhalif niteliklidir. Türkiye sineması içerisinde ele aldıkları konular ve bu konuların ele alınışındaki politik yaklaşıma göre tanımlanan muhalif filmlerden bahsetmek mümkündür. Türkiye sineması içerisinde muhalif bir duruşa sahip politik bir sinema anlayışı vardır. Türkiye sinemasında politik sinema anlayışının gelişiminde 1980 sonrası yaşanan sansür, depolitizasyon, Ömer Kavur ve Yavuz Turgul gibi önemli yönetmenlerin sinemasının etkisi çok büyüktür. Bir sonraki bölümde bu konulara ayrıntılı olarak değinilerek 1990 sonrası Türkiye yönetmen sineması alanında politik sinemanın gelişimi üzerindeki etkileri ortaya konmaya çalışılacaktır.

5. 2. 1980'ler Türkiye Sineması

60'ların toplumcu söylemi yerini bireyci söyleme bırakırken elbette ki tüm bu toplumsal ve siyasal değişimler sinema sanatını da etkiler. 1980 askeri darbesi ile politik sinema yapma olanağı ortadan kalkar. Seksenli yıllar Türkiye sineması için yeni bir alan olarak karşımıza çıkar. Popüler Türkiye sineması tarihe karışır, Yeşilçam ideolojisi ve popülizmi etkisini yitirir. Yeşilçam'ın içinden doğan toplumsal gerçekçi sinema geçerliliğini kaybeder (Algan, 1996: 5). Bu dönemde yeni bir popüler Türkiye sineması doğar.

Seksenler Türkiye'de askeri bir darbe ile başladı. Bu baskıcı dönemde toplum isyancılarından tümüyle arındırılırken, yeni bir yaşam tarzı ve değerler sistemi öngören ideolojik bir operasyon gerçekleştirildi. Bu dönüşüm siyasi iktidar'ın Özal'a geçmesiyle hakiki ifadesini buldu. Diğer yanda, dünyada yeni bir toplumsal kültürel söylemle yeni bir ekonomik düzen oluşuyordu. Thatcher, bu yeni liberalizmi şöyle açıklıyordu: 'Toplum yoktur, sadece kendi çıkarını maksimize edecek şekilde birbirleri ile rekabet eden bireyler vardır.' Yeni siyaset, toplum'un reddi üzerine kuruluyordu. Yeni kültür de bireyin kendi çıkarları, yaşam zevkini inşa edebileceği bir özgürleşme söylemi üstüne kuruluyordu (Algan, 1996: 4).

Dönemin söylemi olan "birey olmak lazım", sinemanın toplumsalı reddettiği bir yapıya bürünmesine neden olur. Dönemin apolitikleşme, bireyselleşme ve tüketim temelli yeni yaşam düzeni örnekleri karşılığını Türkiye sinemasında da bulur. Filmlerde yaratılan karakterler zengin, mutlu, çağdaş, çekici ve özgürdüler. Bu dönem filmlerinde bir kimlik inşa edilirken karşısında duran "öteki", sıradan insanın yaşamı ve değerleri olarak gösterilir. Yeşilçam sineması yoksulluğa, halkın kültürüne -basit ve gündelik de olsa-, zaaflarına sempati ile bakan bir sinema olarak kitlesel olabilmiştir. Tüm bunlar Yeşilçam sinemasının sıradan insanın dünyasına yakın olmasını sağlamıştır. Algan'a göre, seksenler sineması halkın (piyasanın) taleplerine

göre değil, yapımçıların ve yönetmenlerin kendi isteklerine göre filmler yaptıkları bir dönemdir. Bu dönem sinemacılarının, kendilerini verili koşulların çağırın söylemlerinin doğrultusunda birey gibi hissettiklerini ve bireyselliklerinin varolan koşullar içinde kurulduğunu söyleyen Algan, “bu da baskın ideolojinin bir parçası olmaktadır” der (1996: 6). Bu dönem ile birlikte Türkiye sinemasına bireyci, özgün, kişisel bir sinema anlayışı hâkim olur.

1980 sineması bireyci, yeni ve daha önce denenmemiş, el atılmamış farklı sorun, durum, ilişki ve kişilikleri anlatmaya başlarken seyirci kentsoyludan marjinal olanına bir dizi sorunlu, bunalımlı, çatışmalı, iletişimsiz karakterler ile karşı karşıya kalır. Bu dönem içinde farklı bir sinema dili arayışında olan Ömer Kavur, tematik bir arayış içinde, kuru gerçekçiliği aşır, toplumcu/siyasal kalıpları kırarak bir kişilik sineması oluşturmayı ya da bir sentez yaratmayı yeğler (Scognamillo, 1998: 389). 1980 yılından itibaren kendi filmlerinin yapımcılığını üstlenen Ömer Kavur’un bu dönemde çektiği “Gece Yolculuğu” filmi dönemin sinema ortamını eleştirir. Film dışlanana ve görmezden gelinene bir bakış niteliği taşıyarak seksenlerin baskın ideolojisinden ayrılır.

Rıza Kıraç’ a göre, 1980’lerin ruhunu anlayabilmek için Ömer Kavur ve Yavuz Turgul’ un filmleri dikkatle incelenmelidir. “Kavur ve Turgul’un filmlerinde, yaşadıkları toplumun sosyo-ekonomik çelişkileriyle birlikte psikolojik derinliği ve “sanatsal kaygıları” bir arada bulabiliriz” (Kıraç, 2008: 101). Kavur ilk kurmaca filmini 1974 yılında çeker. İlk filmlerinde⁵ “toplumsal gerçekçi” bir bakış açısına sahip olan Kavur, kendi sinema dilini oluşturduğu bu süreçte hikayeyi ön planda

⁵ “Yatık Emine” (1974), “Yusuf ile Kenan” (1979), “Ah Güzel İstanbul”, “Kırık Bir Aşk Hikayesi” (1981), “Göl” (1982), “Körece”, “Amansız Yol” (1985) (Rekin Teksoy,2007:65-67)

tutarken, kahramanlarını marjinal ve toplumun ekonomik olarak değil ama yaşam biçimi olarak farklı kesimlerinden seçer. Ömer Kavur, daha sonraki filmlerinde⁶ bireyin iç dünyası ile daha fazla ilgilenmeye başlar; “nesnelere, olaylara, olgulara, mekânlara, mizansenlere, sinematografik görüntüye, diyaloga ve bir bütün olarak hikâyeye birden fazla anlam yükleyerek, çok okunurlu bir sinema oluşturur”(Kıraç, 2008: 107). Ömer Kavur 1974’den itibaren ürettiği filmleri ile Türkiye sineması içinde auteur sinemacı olarak değerlendirilir. Esen, Kavur’un sinemasının toplumsal gelişmelerle yakından bağlantılı olduğunu ve Kavur’ un kendine ait sağlam bir sinema dili olduğunu, bunun da onun auteur kimliğinden kaynaklandığını söyler (2002: 422).

Ömer Kavur’un yaratıcı dokunuşları, *Gizli Yüz*’ün ikonografik dünyasındaki saatler, saat kuleleri, küçük kasabalar, gece yolculukları gibi, yönetmenin başka filmlerinde de [*Anayurt Oteli*, *Gece Yolculuğu*, *Akrebin Yolculuğu* (1996) ve *Karşılaşma* (2003)] yer alan, saplantılı görsel motifler olarak karşımıza çıkar.

...bir filminden diğerine tekrarlanan zaman, ölüm, yabancılaşma, yolculuk ve iletişimsizlik gibi temalarla ilgilenmeyi sürdürür (Ulusay, 2008: 139).

Nejat Ulusay’ın söyledikleri Kavur’un auteur kimliğini oluşturan sinema dilinin özelliklerini vurgular. Bu çalışmada yönetmen sineması alanının kaynağını oluşturan önemli figürlerden biri Ömer Kavur ve sinemasıdır.

1980’lerde karşımıza çıkan bir diğer yönetmen Yavuz Turgul’dur. Rıza Kıraç, Yavuz Turgul’un daha popüler bir sinema alanı içinde yer aldığını söyler. Turgul, Türkiye Sineması’nın klişe tiplerinden arınmış karakterler yaratıp, olayları ve olguları sağlam temeller üstüne otururken komedi unsurlarını ekonomik kullanarak

⁶ Anayurt Oteli (1986), Gece Yolculuğu (1987), Gizli Yüz (1990), Akrebin Yolculuğu (1997), Melekler Evi (2000) (Rekin Teksoy, 2007: 66-67)

öykünün “gerçeklik olgusunu” güçlendirir. Kırâç’a göre, Turgul böylelikle Türkiye’deki popüler sinemanın hareket alanını genişletir (2008: 117–118).

Yavuz Turgul’un ilk filmi “Fahriye Abla”dır (1984). 1986 yılında yönetmenin en önemli filmi olan “Muhsin Bey”i çeker. Film sıradan insanlara sevecen bakışı, insancıl yaklaşımı ve yitip giden değerlere özlemi vurgulayan yalın anlatımıyla dikkat çeker. Bir sonraki filmi olan “Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni” nde (1990) yine geçmişe duyulan özlemin hâkim olduğu bir anlatım vardır (Teksoy, 84–85). Turgul’un 1996 yılında çektiği “Eşkîya” adlı filmi Türk izleyicisinin yoğun ilgisiyle karşılaşır. Kırâç’ a göre, filmin bu kadar yoğun bir ilgiyle karşılaşmasında filmin teknik ve oyuncu kalitesinin yanı sıra, o dönem Türkiye’nin gündemini işgal eden “Susurluk Kazası” ile açığa çıkan devlet-mafya ilişkisinin de önemli bir etkisi olur (2008: 119). Film halk kültüründe önemli bir yere sahip olan eşkıya mitini şehre taşır. Egemen güçlere başkaldıran ve zulüm gören insanların yanında yer alan bu yiğit insanların son temsilcilerinden biri olan Baran (Şener Şen) karakteri ile Yavuz Turgul değişen düzeni⁷ gözler önüne serer. Kırâç, Yavuz Turgul’un doğrudan politikaya değinmediğini ancak “taraf” olduğunu filmlerinde hissettirdiğini, bu yanıla politik söylemlerini “halkın” anlayabileceği biçimde hikâyeleştirdiğini söyler (2008: 121).

Kırâç, bu dönem sanatçılarının 12 Eylül sonrasını somut olaylardan yola çıkarak anlatmadıklarını, bir yönüyle cunta sonrasının ideolojik ve politik eleştirisini es geçerek “aydınların” dünyasını anlatmaya çalıştıklarını ifade eder. Kavur’un

⁷ Eşkîyalık feodal dönemde halkın sevgisini, desteğini kazanmış yiğit insanlar, mafya, şehirde egemen güçlerle, özellikle devletle ve onun kolluk kuvvetleriyle güç birliği yapmıştır.(Rıza Kırâç, 2008, 119)

sinemasındaki fiziksel kaçış ve düşünsel arayışın yine bu dönem içerisinde Erden Kıral'ın “Av Zamanı” (1987) ve Ali Özgentürk'ün “Su da Yanar” (1987) adlı filmlerinde görüldüğüne dikkat çeker (Kıraç, 2008: 105).

80'lerde yaşanan depolitizasyon süreci ve sansür uygulamaları, 60'larda hâkim olan egemene/iktidara karşı olan toplumsal sorunlar temelli muhalif / politik duruşu baltalarken, feminist hareketler bu dönemde güçlenerek muhalif odaklar için bir alan halini alır. Sinemacılar kuşağının en verimli yönetmeni olan Atıf Yılmaz bu dönemde 1980-89 yılları arasında 17 film çeker. Bu filmlerden 13'ü doğrudan “kadın filmi” diye nitelendirilebilir (Esen, 2000: 43). Yılmaz, kadınların hikâyelerini anlatarak toplumsal değişimi ve muhafazakâr düşünceleri eleştirdiği filmlerinde; hikâyelerini anlattığı toplumun hemen hemen her kesiminden kadın kahramanlarıyla erkek egemen toplum yapısının kadınlar üzerindeki etkisine dikkat çeker (Kıraç, 2008: 97). Kıraç, Yılmaz'ın “Mine” (1982), “Adı Vasfiye” (1985), “Aahhh Belinda”(1986), “Dul bir Kadın” (1985) ve “Dağınık Yatak”(1984) gibi filmlerini bu konuda başarılı filmler olarak niteler (2008: 97).

1980'lerde, 1990 sonrası yönetmen sineması üzerinde çok büyük etkisi olan Ömer Kavur, Yavuz Turgul ve Atıf Yılmaz'ın dışında bazı filmlerin ve yönetmenlerin de az da olsa etkisi olur. Bu filmlere ve yönetmenlere çalışmamın sınırlılıkları nedeniyle kısaca değinilecektir. Erden Kıral 1978'de çektiği ve gerçek bir olaydan yola çıktığı ilk filmi “Kanal” ın ardından (1978), emek pazarının acımasız koşullarını aktardığı “Bereketli Topraklar Üzerinde” (1979) ve “Hakkârî'de Bir Mevsim” (1982) gibi önemli filmlere imza atar. “Av Zamanı” (1987) filmiyle 12 Eylül öncesinin anarşist ortamına değinmeye çalışır. Şerif Gören, Yılmaz Güney'in

yazdığı “Endişe” (1974) filmini tamamlayarak yönetmenliğe başlar. Yılmaz Güney’in cezaevindeyken senaryosunu yazdığı “Yol” (1981) filmini çeker.

Çezaevinin içi ile dışının farklı olmadığını, bütün ülkenin büyük bir cezaevine dönüştüğünü vurgulayan ve sonunda bir çözüm “yolu” da öneren Yol, Yılmaz Güney’in dünya görüşünü ustalıklı bir anlatımla aktaran bir filmidir(Teksoy, 2007: 60).

Film, Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye kazanır. Ali Özgentürk 1979’da ilk kurmaca filmi olan “Hazal” ı çektikten sonra 1981’de “At” adlı filmini çeker. Film, gerçeküstücü öğeler ve içerdiği siyasal göndermelerle dikkat çeker. Daha sonraki filmlerinde (Su da Yanar, 1987 ve Çıplak, 1996) yönetmenin simgesel anlatımı ve soyutlama tutkusu doruğa çıkar. Tunç Başaran’ın “Biri ve Diğerleri” (1986) adlı filmi tek mekânda geçmesine rağmen ustalıklı bir anlatıma sahiptir. Film, İstanbul Film Festivali’nde En İyi Türk Film Ödülü’nü alır. 1989 yılında çektiği “Uçurtmayı Vurmasınlar” filmi ile aynı ödülü tekrar kazanan Tunç Başaran, filmde özgürlük kavramına göndermeler yapar. Yavuz Özkan, “Maden” (1978) filminde maden ocağında işçilerin bilinçlenmesini, “Demiryolu” (1979) filminde ise demiryolu işçilerinin grevini anlatır. Daha sonraki filmlerinde ruhbilimsel incelemelere yer veren bir anlayışla burjuvaziye eleştirmeyi ve bireyin yalnızlığını öne çıkarmayı yeğlediği görülür. Tunç Okan’ın ilk filmi “Otobüs” (1974), “Yönetmenin deyişiyle ‘tüketim toplumu insanları ile az gelişmiş ülke insanlarını karşı karşıya getirmeyi’ ” amaçlar (Teksoy, 2007: 69). Film önemli bir siyasal sinema örneği olarak değerlendirilir. Bu dönemde genellikle güldürü sineması örnekleri veren Ertem Eğilmez, “Arabesk” (1988) filmi ile Türkiye sinemasına benzeri olmayan bir taşlama örneği kazandırır. Bilge Olgaç, “masalsı ve lirik anlatımı ile” başyapıtı olan “İpekçe” yi (1987) çeker. Nesli Çölgeçen, “Züğürt Ağa” (1985), “Selamsız Badosu” (1987) filmleri ile toplumsal dönüşümü eleştirir. Başar

Sabuncu, “Zengin Mutfağı” (1988) filmi ile 1970’lerin toplumsal olaylarına yaptığı göndermeler ve anlatımındaki ustalikle dikkat çeker. Tevfik Başer, ilk filmi olan “Kırk Metrekare Almanya”da (1986) iki kültür arasındaki çatışmayı ustalıklı bir anlatımla aktarır (Teksoy, 2007: 60-80).

80’ler Türkiye sinemasının genel bir değerlendirmesini yapıldığında, öncelikli olarak bu dönemde 60’lı ve 70’li yıllarda kolektif örgütlülükten, politik özgürlükten bahseden sinemanın 12 Eylül Cuntasının etkisinde “ bireysel” hikâyelere yöneldiğini söylenebilir. Bu dönemde sinemacıların, 12 Eylül sürecinin, sol militan kadroların üzerinde yarattığı olumsuz etkiyi sinemaya aktaramadıkları, ancak 12 Eylül ideolojisinin “aydınların” üzerindeki etkisini ve psikolojik boyutlarını aktardıkları filmler çektikleri görülür. Kıraç’a göre, 12 Eylül, politik yaşamın sınırlarını burjuva politikasının pragmatizmi içine hapsedince, sinemacılar politik kimliklerinden yavaş yavaş uzaklaşarak farklı konuları ele almaya başladılar. 80’li yıllarda toplumsal yapıdaki çarpıklıkları ele alan filmler yapılsa da genel olarak bu dönemde politik sinemanın gelişimi sekteye uğrayarak, örgütlü yaşam ve bunun getirileri-götürüleri cuntanın baskısı altında ezilir. Kıraç, bu gelişmeler ve değişimin; genel olarak insanın değişiminin, özel olarak da kadının toplumundaki konumunun irdelenmesine, toplumsal yapıdaki çarpıklıkların “yumuşak bir muhalefetle” dillendirilmesine neden olduğunu söyler (2008: 96). Yine bu yıllarda Türkiye sinemasında Fransız Yeni Dalga’sının izinden gidilerek “auteur” yönetmen anlayışı geliştirilmeye çalışılır. Ancak burada şuna değinmekte fayda vardır. Bu dönem yapılan filmleri Fransız Yeni Dalga akımı içinde değerlendirmek söz konusu değildir.

80'ler sinemasında, Yeşilçam'ın aile merkezli hikâyelerinin yerini alan kişisel hikâyeler, yönetmenin kendi kişisel tutumu ile konuyu ele alışı ve seçtiği sinema dili, izleyici kitlesi için bu filmleri fazla Avrupalı kılar. Bu dönemde çekilen popüler sinema örnekleri dışındaki sinemasal dile sahip olan filmler Yeşilçam'ın kitlesel sinema olma niteliğine sahip olamazlar. 1960'larda Genç Sinemacılar hareketiyle ortaya çıkan Yeni Sinemanın yeni kuşak yönetmenleri 1980'lerde Yeşilçam tabularını yıkarlar. Ancak seyircinin yeni tabuları benimsemesi oldukça zor olur (Scognamillo, 1998: 429).

Bu dönem içinde bahsettiğimiz tüm bu olgular 1990 sonrası sinemasının oluşumunu ve gelişimini sağlarlar. Ancak bu noktada 1990 sonrasındaki yönetmen sinemasını değerlendirirken 1980'lerin sonlarında etkili olmaya başlayan festivaller ile olan ilişkilerden ve yeni yapım koşullarından bahsetmenin gerekliliği ortaya çıkar.

5. 2. 1. Türkiye'de Sinemaya Devlet Desteği ve Eurimages

Türkiye'de sinema 1960'lardan 1970'lerin ortalarına kadar en parlak dönemini yaşar. "Yeşilçam sineması" nın altın çağı olarak değerlendirilen bu dönem 1970'lerin sonlarından itibaren yavaş yavaş bir kriz sürecine girer (Suner, 2006: 30). Nilgün Abisel, bu krizi yaratan etkenin film yapımcılığının sağlam temeller üzerine oturtulmamasına, film şirketlerinin asıl amaçlarının kazanç sağlamak olmasına, kazanılanların hızla tüketilmesine, sinema sektörü dışına aktarılmasına ve gerekli örgütlenmelerin gerçekleşmemesine bağlar (2005: 105). 1960'larda başlayan gelişmeler, film dağıtım olgusunda da etkisini uzun süre gösterecek olan "işletmeciler egemenliği" nin kurulmasına neden olur. İşletmecilerin istekleri doğrultusunda filmler üretilen bu süreçte Anadolu bölgelere ayrılır ve bu bölgelerdeki seyirci

kitlesinin isteklerinin neler olacağı yönünde işletmecinin verdiği kararlar doğrultusunda filmler yapılarak bölgelere göre filmler dağıtılmaya başlanır. Bu durum filmlerin yaratım sürecinde yönetmen ve senaristlerin önemli bir rolleri olmamasına neden olur. 1970'lerin sonlarında televizyonun yaygınlaşması, renkli filme geçişle birlikte artan maliyetler, siyasal karmaşalar ve seyirci kitlesinin sinemaya gitmemesi bu krizin katlanarak büyümesine, 1980'ler boyunca da devam etmesine neden olur. 1980'lerde ortaya çıkan video pazarı film sektöründe bir hareketlilik sağlasa da sinema seyircisinin salonlardan uzaklaşması sürecini de etkiler. Abisel, bu dönemde video olgusunun Yeşilçam çarkını yeniden döndürdüğünü, 1980 sonrasında Türkiye'de filmciliğin iki ayrı koldan yürüdüğünü söyler (2005: 119). “Bir yanda, yalnızca ya da özellikle sinema seyircisi düşünülerek hazırlanan projelerin yapımını yüklenen firmalar, öte yanda ise doğrudan video piyasası için film üreten firmalar yer alıyordu” (Abisel, 2005: 120). 1980 sonrasında film üretim sürecinde yaşanan hareketlilik

23 Ocak 1986'da yürürlüğe giren Sinema, Video ve Müzik Eserleri kanunu ve 12 Şubat 1986 tarihli hükümet kararnamesiyle yabancı sermayenin Türkiye'de yatırım yapmasına izin verilmesi, Hollywood dağıtım devlerinin kendi bürolarını açarak dağıtımlarını aracısız yapmaya başlamalarını sağlar (Ulusay, 2008: 107). Hollywood yapım firmalarının Türkiye piyasasına girişi ile birlikte yerli filmler seyirci kaybetmeye başlar. Uzun vadede Anadolu'daki birçok sinema salonu kapanırken büyük şehirlerdeki sinemaların işletmeciliği bu firmaların eline geçer. Yeni açılan salonlar, yeni teknolojiye sahip olmaları ile cazip hale gelerek varolan sinema salonlarının izleyici kaybı yaşamasına neden olur. Kapanan sinema salonlarının yerine küçük salonlar açılır. Bu salonların işletmecilerinin salonlarını

işletebilmek için büyük dağıtım şirketleri ile çalışmak zorunda olmaları salonlarda gösterilecek filmlerin bu dağıtımçıların belirlediği programlar dâhilinde yapılması zorunluluğunu getirir (Çelik, 2009: 164). Yerli filmlerin ancak büyük dağıtım firmaları tarafından programa dâhil edilmesiyle gösterime şansı elde etmesi Türkiye sinemasının Hollywood egemenliğinde bir sürece girmesine neden olur.

1980'lerin sonunda Kültür Bakanlığı tarafından film yapımına teşvik verilmesi için bir komisyon oluşturulur (Ulusay, 2008: 136). “Devlet 1991’de, Türk sinema tarihinde ilk kez sinemaya yardım elini uzattı” (Scognamillo, 1998: 429). 1994 yılında Kültür Bakanlığının sinemayı bir sanat olarak destekleme eğiliminde olması ve sinemanın kültürün önemli bir ögesi olarak tanımlanmasıyla Türkiye sineması çok büyük ölçeklerde olmasa da devlet tarafından desteklenmeye başlanır (Ulusay, 2008: 136). Bu dönem de oluşturulan komisyon akademisyenlerden, sıra dışı filmlerin yapımcıları ile yönetmenlerinden ve eleştirmenlerden oluşur (Ulusay, 2008: 136). Verilen destek filmlerin bütçelerinin çok az bir kısmını karşılar. Desteğin verildiği ilk yıllarda bilinçli ve kurallara bağlı sistematik bir işleyiş yoktur. Bunun yanı sıra devlet desteğinin değişen iktidarla birlikte değişime uğraması devlet desteğinin Türkiye sinemasının gelişimi üzerinde çok büyük bir etkisinin olmamasına neden olur (Çelik, 2009: 168).

90’lı yılların başında Türkiye sinemasının yapım koşullarının değişimine ve film üretim süreciyle birlikte yönetmen sineması alanının gelişimine etkisi olan diğer önemli etken de Eurimages’dır. Türkiye Mart 1990’da Avrupa Birliği fonu olan Eurimages’a üye olur. Fonun amacı, yapımı ve dolaşımı desteklemek, profesyoneller arasındaki ortaklıkları teşvik ederek Avrupa sinemasını harekete geçirmek olarak

belirlenmiştir (Çelik, 2009: 109). Eurimages bir kültür kuruluşu olarak tanımlanır (Scognamillo, 1998: 431). Amacı Amerikan sinemasına karşı ortak bir Avrupa sinemasını oluşturmak ve desteklemektir. Eurimages programı, “çok çeşitli yüzleri olan ama aynı kültüre sahip olduklarını kanıtlayan ortak kökleri olan bir toplumu yansıtmaya yeterliliği bulunan ürünleri destekler. Ekonomik amacı ise, sadece ticari başarı değil, sinemanın sanat olduğunu gösteren bir endüstriyi finansal olarak desteklemektir” (Çelik, 2009: 109).

Destek, sadece film yapımına değil, dağıtıma ve filmlerin gösterileceği sinema salonlarına da verilir. Scognamillo, ortak bir Avrupa kültürünü amaçlayan fonun ortak yapım koşulunu doğurduğunu söyler (Scognamillo,1998:431). Fondan ortak yapım desteği alınabilmesi için iki bağımsız yapımcının olması ve bunlardan birinin katılım oranının %80’i geçmemesi gerekir. Sanatsal ve teknik işbirliği de bir zorunluluk olarak ortaya konur (Çelik, 2009: 110). Ulusay,

Ortak yapım projeleri belli bir ulusal kimliğe sahip kişilerce teklif ediliyor ve yönetiliyor olsalar bile bunlar sonuçta, tanıtma yazılarında farklı ülkelerden yaratıcı ya da teknik alanlarda bazı adların yer aldığı uluslararası yapımlardır. Bu da ortak yapımların hangi ülkeye ait olduğu konusunda kafa karışıklığına neden olabilir (2008: 145).

Tülay Çelik, Eurimages’ın belirlemiş olduğu kriterleri içinde yönetmenin kararlarını ön plana çıkararak, sunulan projelerde, özellikle son kurguya ilişkin olan kararların ortak yapımcı olan devletlerdeki yazar hakları sistemine uygun olarak verilmesi maddesine dikkat çeker. Eurimages’ın sanatsal kimliği çizerken yaratıcı olarak yönetmeni ön plana çıkardığının bir göstergesi olarak değerlendirir. Çelik’ e göre, bunun yanı sıra yapım koşullarıyla ilgili kriterler ve uluslararasılık ile dayatılan belirleyici diğer faktörlerle yönetmen yönlendirilir (2009: 111–112).

Eurimages üyeliğiyle birlikte ortak yapım sayısının hızla yükselmesi Türk sineması açısından yeni bir tartışmayı da beraberinde getirdi. Eurimages, yapımına katkıda bulunduğu projeler için hem pratikte hem de kültürel açıdan Avrupalılık vurgusu yapıyor (Ulusay, 2008: 145).

Ulusay, çokulusluluk ve farklı kimliklerin, yerli yapımların yalnızca yaratıcı ve teknik kadrolarıyla ilgili bir konu olmaktan çıkmasının, bu filmlerdeki karakterler açısından da belirleyici bir durum haline dönüştüğünü ifade eder. Bu durumun Türkiye sineması'nın 1990'ların başından bu yana önemli ölçüde kozmopolit bir görünüm kazanmasına neden olduğunu söyler (Ulusay, 2008:146). Türkiye'nin ana yapımcısı olduğu, Eurimages desteğiyle ve fona üye ülkelerle birlikte gerçekleştirilen ortak yapımlar, Eurimages'in dağıtım desteğinden de yararlanır. Filmler, en azından projeye katılan diğer ülkelerin sinemalarında gösterime girme şansı bulur (Ulusay, 2008: 150). Ulusay, Eurimages üyeliğinin 1950'ler ile 1980'ler arasındaki dönemde özellikle Doğu kültürüne özgü hikâye anlatma biçimlerinden ve Doğu melodramından, Hollywood sinemasından ve on dokuzuncu yüzyıl popüler Batı edebiyatından etkilenen Türkiye sinemasının, 1980'ler ve sonrasında "sanat sinemasına" yönelmesinde büyük ölçüde etkili olduğuna dikkat çeker (2008: 159). Bu sürecin en önemli elemanlarından biri de Film Festivalleri (özellikle uluslararası film festivalleri) olur.

5. 2. 2. Film Festivalleri

Yönetmen sinemasına geçmeden önce, 1980’lerde etkili olmaya başlayan ve günümüz Türkiye sineması üzerinde önemli bir etkiye sahip olan festivallere değinmek gerekir. İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlerde düzenlenen film festivalleri yerli sinema izleyicisinin tercihleri ve talepleri üzerinde etkili olur (Ulusay,208:135). Ancak en büyük etkisi yeni kuşak yönetmenler ve filmleri üzerinde olur. Film festivalleri ile birlikte sinema sanatının önemli örnekleri ile buluşan genç yönetmenler “sanat sineması” kavramının Türkiye sineması içinde önemli bir kategori haline gelmesini sağlar.

Ulusay, Eurimages üyeliğinin Türkiye’de “sanat sineması” nın kurumsallaşması sürecinde önemli bir nokta olduğuna dikkat çeker. Uluslararası ortak yapımların, Türkiye’deki sinema profesyonellerinin Avrupa “sanat sineması” nın özelliklerini yansıtan pratikle tanışmasını sağladığını belirtir (2008:137). David Bordwell, “sanat sineması” nın özelliklerini şu şekilde sıralar;

Sanat filmlerinde birbirlerine sık sık hikâyeler anlatan, psikolojik açıdan karmaşık karakterler yer alır. Bu hikâyeler, özellikle karakterlerin çocukluk dönemlerine ait otobiyografik olaylar, fanteziler ve rüyalarıdır. Sanat filminde, olaylar arasındaki neden-sonuç bağlantısını zayıftır ve varolan sorun belirsizlik aracılığıyla çözülmeye çalışılır. Bu nedenle, bir sanat filmi açık- uçlu bir anlatıdır. Sanat filminde, teknik dokunuşlar ve saplantılı motifler aracılığıyla görünürlük kazanan yaratıcıya/ yönetmene ait imza imtiyazlı bir konuma sahiptir (Ulusay, 2008: 138).

Festivaller aracılığıyla sanat filmleri, ülke sinemalarının Hollywood sineması karşısında kendilerini konumlandıkları bir alan olarak görünürlük kazanır. “Sanat sineması uluslararasılık ve ulusallık arasında yer alır. Uluslararası dolaşımı sırasında sanat filmi, genelde kültürel statüsünün ve ulusal kökeninin izini taşır. Bu, ulusal

dilin işaretidir” (Neala, akt. Çelik, 2009:114). Bunun yanı sıra festivaller sanat filmleri için “uluslararası dağıtım imkânı bulma, sanat olarak kabul görme ve ödüllendirilme, sanatsal değerle ticari potansiyelin dengelenmesi bağlamlarında festivaller, çok önemli alanlar olmuşlardır” (Çelik,2009:114-115).

Festivallerin Türkiye sinemasında sanat sineması'nın gelişiminde olumlu etkileri olmasının yanı sıra Çelik'in bahsettiği gibi, 1980'lerde doruk noktasına ulaşan uluslararası film festivalleri Türkiye'de yönetmenlerin festival için film üretme yarışına girmeleri ile yapay ve yavan bir sinema ortaya çıkması gibi olumsuz sonuçlar da verir. “Nezih Erdoğan, bu dönem ortaya çıkan sinemanın batının beklentileri yolunda egzotik sunumlar içeren bir sinema olduğunu söyler. Burada, öteki'nin, 'içeri' alınması fantezisi söz konusudur ve bu da aslında kolonyal bir tavidir” (Çelik, 2009: 159).

Uluslararası film festivalleri Türkiye sinemasının yurt dışında tanınmasında da önemli bir etkiye sahiptir. Sklar, “Türkiye, sinemayla ilgili kesimler için Yol Cannes'da ödül kazandığında tanınır hale geldi...” (akt. Ulusay, 2008: 156). Ulusay, Yol filminin uluslararası bir festivalde ödül kazanan ilk Türk filmi olmadığına dikkat çeker. Yol'dan önce 1963 yılında Metin Erksan'ın çektiği toplumsal gerçekçi sinemanın az sayıdaki örneğinden biri olan “Susuz Yaz” filmi 1964 yılında Berlin Film Festivalinde en iyi film ödülünü alır. Üstelik bu film de “Yol” gibi yurtdışına dönemin hükümetinden gizli olarak çıkarılmıştır. Ayrıca, Yılmaz Güney'in “Umut” filmi 1971 yılında dönemin hükümetiyle yapılan uzun süreli bürokratik mücadelenin ardından sonuç alınamayınca Cannes'daki “Yönetmenlerin Onbeş Günü” bölümünde gösterilmek için ülke dışına kaçırılmıştır (2008: 156–157).

Türkiye sinemasının, Dünya sineması içindeki yerinin belirlenmesinde en büyük etkiyi sağlayan, festivallerde gösterilen film örnekleridir. Bunda Türkiye sinemasının en yoğun film çekilen Yeşilçam döneminden başlayarak filmlerin yurtdışında gösterimine ilişkin herhangi bir çalışmanın yapılmaması da etkilidir. 90'lerden sonra hareketlenen sinema sektörü ile popüler sinema örnekleri Türklerin yoğun şekilde yaşadıkları ülkelerde gösterime girmeye başlar. Ancak sinema çevrelerince Türkiye sinemasının tanınması Sklar'ın da değindiği gibi uluslararası film festivallerine katılan filmler ile olur. Festivallere katılan ilk filmlerin politik içeriklere sahip olması Türkiye sinemasının Dünya sineması içerisindeki yerinin belirlenmesinde oldukça etkilidir. Ulusay, Türkiye sinemasının Dünya sineması içindeki yeri incelediğinde şu bilgilerle karşılaştığını söyler:

Türk sineması, dünya sinema tarihçilerinde, ülke sinemalarını ya da yönetmenleri ele alan ansiklopedilerde, belli filmsel türler ve kategorilere ilişkin sözlüklerde bugüne kadar hep birbirinden farklı başlıklar altında değerlendirildi (2008: 153).

Türkiye sineması çoğunlukla, Balkan ve Orta doğu sinemaları arasında, “Üçüncü Dünya Sineması” ve “Üçüncü Sinema” başlıkları altında değerlendirilir⁸. Birçok kaynakta Türkiye sineması Yılmaz Güney sineması merkezli tanımlanır, elbette ki son dönem Türk yönetmenlerden Nuri Bilge Ceylan, Kutluğ Ataman, Zeki Demirkubuz gibi Uluslararası film festivallerinde ödüller alan yönetmenler ve sinemaları da önemli bir yere sahiptir. Ancak Ulusay'ın değindiği önemli nokta,

⁸ Ulusay Türkiye sinemasının Üçüncü Dünya Sineması içerisinde değerlendirilmesinin zihin karıştırıcı bir durum olduğuna dikkat çeker. Türkiye hiçbir zaman sömürgeleştirilmemiştir. “Politik sinema”nın, coğrafi olmaktan çok ekonomik ve politik bir kategori olan “Üçüncü Dünya Sinemasının” alt başlığı olarak değerlendirilmesinin işlevsel olarak Türkiye sinemasının da bu kategori içine yerleştirilmesine neden olduğunu söyleyen Ulusay, Türkiye'nin Üçüncü Dünya ile siyaseten de ilişkilendirilmesinin güçlüğüne dikkat çeker (Ulusay, 2008: 157-158)

uluslararası akademik yayınlara ya da bazı yabancı gazete ve dergilere bakıldığında Türk filmlerine dünya sinema haritasında uygun bir yer bulmak konusunda başlıca kriterin politik sinema olduğudur (2008: 154-157).

Türkiye sinemasının politik sinema içerisinde değerlendirilmesinde, daha önceki bölümlerde bahsettiğimiz değişen yapım koşulları, festivaller, 1980 sonrası depolitizasyon sürecinin etkilerinin azalması ve bu dönemin tartışılmaya başlandığı bir ortamın oluşması gibi nedenlerle ortaya çıkan yönetmen sinemasının etkisi vardır. Bir sonraki bölümde 1990 sonrası Türkiye sinemasının içinde gelişen yönetmen sineması alanı incelenecektir.

5. 3. 1990 Sonrası Türkiye Sineması, Yönetmen Sineması

1990 sonrası Türkiye Sineması önceki dönemlerden farklı bir yapıya sahiptir. Bu yeni yapılanmanın oluşumunda yapım koşullarının değişmesi ile birlikte yönetmenlerin film üretim sürecinde daha bağımsız olmaya başlaması önemli bir etkidir.

80'li yılların Türkiye'sinde 'bireysellik' yayılarak biraz bu fikirle kendini ifade eden yeni kuşağı etkiledi", diyor Ömer Kavur. "Ben de bunu iyi bulmuyorum ama onları eleştirecek değilim. İstedikleri şeyleri yapıyorlar, ancak aralarında bir bağ göremiyorum (Nicolas Monceau, akt. Scognamillo, 1998: 478).

Ömer Kavur' un bahsettiği gibi bireysellik 1990 sonrası Türkiye sineması içerisinde sanat sinemasının yeni bir yüz edinmesini sağlar. Yeni kuşak yönetmenler Yeşilçam dönemindeki edebiyat uyarlamaları ağırlıklı senaryolardan farklı olarak özgün senaryolar yazmaya başlar. Birçok yönetmen filmlerinin senaryolarını kendisi yazar. Bu da filmlerin daha bireysel/kişisel nitelik kazanmasına neden olur. 1990

sonrası yönetmenler farklı konuları, farklı bakış açılarıyla kendilerine özgü bir anlatım biçiminde sinemaya aktararak Türkiye sineması içerisinde yönetmen sineması diye adlandırılan yeni bir dönemin ortaya çıkmasını sağlar. Kır a , “kendilerini edebiyatçılar kadar  zg r hisseden ve istediği konuları kendi estetik görüşleriyle sinemaya aktaran yönetmenlerimiz var” diyerek 90 sonrası Türkiye sineması içinde oluşan auteur sinemaya dikkat çeker (2008: 54-55).

“ zellikle 1994 sonrasında Türk sinemasında iki ana gelişme göze çarpmaktadır. Seyirciyi hedefleyen filmlerin yapılması ve yurtdişında da takip edilen yeni bir yönetmenler kuşağının film çevirmeye başlaması” (P steki, 2005: 37). Türkiye sinemasının 90 sonrasında yaşadığı hareketlilik sadece sanat sineması alanında olmaz. Yavuz Turgul’un çektiği Eşkiya filminin geniş bir seyirci kitlesi tarafından izlenmesinin ardından 90 sonrasında popüler sinema  rneği sayılabilecek birçok film çekilir. Bu filmlerden çalışmamın kapsadığı yönetmen sineması içerisinde değerlendirilemeyeceği için bahsedilmeyecektir.

1990 sonrası yönetmen sineması, yönetmenlerin kendi kişisel, estetik ve hatta politik duruşlarının etkisinde şekillenir. Nuri Bilge Ceylan, kendine özgü bir anlatım biçimiyle, görsel estetiğin  ne çıktığı, politik ve toplumsal konulardan ziyade “büyük şehirdeki insanların “gitmek”, “kalmak” ve “dönmek olgusu üzerine gelişen” (Kır a , 2008: 160), tutunamayan insanların hikâyelerini anlatarak daha bireysel sorunlara değinen filmleriyle yönetmen sinemasının en önemli temsilcilerinden biridir. Nuri Bilge Ceylan son filmlerinde yabancılaşma, suçluluk, yalnızlık, iletişimsizlik ve bencillik temalarını ele alarak günümüz insanın içinde olduğu çıkmazlara değinir. Ceylan’ın sinemasında imgelerin yeri oldukça önemlidir. 1990 sonrası dönemin bir

diğer önemli yönetmeni Zeki Demirkubuz'dur. Demirkubuz'un sinemasında öne çıkan temalar vicdan, ahlak, çıkışsızlık, ihanet ve bencilliktir (Çelik, 2009: 196). Yönetmenin yalın bir sinema dili vardır. "Kamera genellikle sabittir. Detaylara fazla yer verilmez. Uzun planlar tercih edilir. Ön plana çıkan monolog sahneleriyle, karakterin dünyası ortaya koyulurken seyircinin mesafe alması da sağlanır" (Çelik, 2009: 196). Suner, Ceylan ve Demirkubuz sinemasının paylaştıkları gerçeklik anlayışı açısından aralarında bir bağ olduğunu söyler. Suner'e göre, her iki yönetmenin sineması, toplumsal gerçekleri yansıtmayı ve eleştirmeyi amaçlayan muhalif yönelimli bir toplumcu yaklaşımdan ziyade "varolan toplumsal/tarihsel bağlamın ötesinde insana dair temel varoluşsal meselelere" odaklanan bir anlayışa sahiptir (2008: 214). Reha Erdem ve Semih Kaplanoğlu'nun sineması yine bu dönem içinde kendilerine özgü üslupları, filmlerinin belirli bir izlek üzerinden ilerleyişi ile yönetmen sineması içerisinde değerlendirilir. Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi'nin sineması ise daha politik bir yaklaşımı içinde barındırmaktadır. Bu yönetmenler siyasi, toplumsal ve tarihsel temaları kendilerine sorun edinerek filmlerinde kendi sinema dillerini oluştururlar. Bahsettiğimiz yönetmenlerin her birinin kendilerine özgü bir sinema dili, benimsedikleri biçimsel yaklaşımlar ve belirli temalardan ilerleyen sinemaları ile birbirlerinden ayrılırlar. 1990 sonrası Türkiye sineması 1960'lardan ortaya çıkan toplumsal gerçekçi anlayışın etkilerinin yanı sıra daha önceki bölümde bahsettiğimiz festivallerin etkisiyle dünya sinemasının etkisinde bir gelişim gösterir.

1990 sonrası Türkiye sineması uluslararası alanda tanınmaya başlanır. Bu süreçte etkili olan uluslararası film festivallerine katılan filmlere Avrupa ve Dünya pazarı açılmış olur. Aynı zamanda bu filmlerin yönetmenleri daha sonraki projeleri

için uluslararası dağıtım ve gösterim olanakları bulmanın yanı sıra yeni filmlerin yapımı içinde gerekli kaynakları yabancı yapım şirketlerinden sağlama şansı elde ederler. Suner’inde söylediği gibi “uluslararası platformda belli “ulusal sinemaları” temsil ettikleri düşünülen bu filmler, ulusal platformda genellikle aynı şekilde algılanmamaktadır” (2008: 40). Suner, uluslararası festivallerde gösterilen ve ödüller alan filmlerin Türkiye’de ulaştığı izleyici sayısı ile popüler Türkiye sineması ürünü olan bir filmin ulaştığı izleyici sayısını karşılaştırdığımızda ortaya çıkan sonucun çokda iç açıcı olmadığına dikkat çeker (2008: 40). Yönetmen sineması belli bir izleyici kitlesine sahiptir ancak bu sinemanın toplumun geneline hitap ettiğini söylemek ne yazık ki mümkün değildir. Hollywood sinemasının egemenliğinde geçen 1980’li yıllarda izleyici kitlesi farklı bir izleme eylemi edinmiştir. 90 sonrası sinemanın izleyici kitlesi Hollywood sinemasının anlatım biçimlerine alışmıştır. Bu durum Türk izleyicinin sanat sinemasına alışmasını zorlaştırmış sadece belli bir kesimin bu tarz filmleri izlemesi söz konusu olur. Yılmaz Güney sineması toplumun her kesime yönelik bir sinema iken 90 sonrası sinema sadece belli bir izleyici kitlesine hitap edebilmiştir. Bu durum filmlerin toplumsal hayata olan etkisinin azalmasına neden olur. Bu da muhalif yaklaşımların önünü tıkayan bir durumdur. Filmler konu bakımından muhalif olsalar bile bunun geniş bir kitleye ulaşamaması filmlerin muhalif söylemlerinin dönüşüm sağlayacak bir güce ulaşmasını engeller.

Nygren, kimlik sabit değişmez doğal ve kendi başına bir olgu değildir. Aynı durum, ulusal sinemalar içinde söz konusudur. Bu nedenle, “uluslar arası ortak yapımların ve çoğul kimliklerin diasporik dünyasında, sinema tarihlerini ulusal gelenekler ve yazar-yönetmen gibi olgular çerçevesinde düzenlenmiş olarak yazmaya devam etmek”(Nygren, 1993: 85, akt. Ulusay,159) giderek zorlaşmaktadır.

6.YENİ POLİTİK SİNEMA VE YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASI

Bir önceki bölümde bahsettiğim gibi Türkiye Sineması içinde toplumsal gerçekçi anlayışın temelini oluşturduğu politik sinema'dan bahsedilebilir. Türkiye sinemasının, dünya sineması içindeki konumu düşünüldüğünde politik sinema adı altında konumlandırıldığından da bahsetmişim. Politik sinemanın özünde muhalif bir duruş barındırdığı yadsınamaz. Bu duruş yönetmenin kişisel /özel tutumu ile bağlantılıdır. Örneğin Yılmaz Güney sinemasında Yılmaz Güney'in kendi filmlerinde oyuncu olarak yer almasının ötesinde bir durum söz konusudur. Filmleri, Yılmaz Güney'in bir birey olarak sahip olduğu politik duruşun sinemasal yeteneğinin birleşimi olarak filmlerine yansımıştır. Yönetmenin bir birey olarak sorunsallaştırdığı, gündem içinde bir sorun olarak gördüğü ve toplumun ya da belli bir kesimin dikkatini çekmek istediği konu üzerine filmi yoluyla eğilmesi sinema sanatının üretildiği dönem ve koşullardan en çok etkilenen sanat dalı olduğunu gösterir. Bu durum, filmleri bir sanat eseri ve toplumsal ürünler olarak politik, ekonomik ve kültürel şartları içerisinde değerlendirilmesinin gerekliliğini ortaya koyar.

1990 sonrası Türkiye'sinde, yönetmen sineması yapım anlamında daha bağımsız, üretim anlamında daha öznel bir sinema ile Türkiye sineması içinde auteur sinemanın karşılığını bulduğu filmler ile ortaya çıkar. Bu dönemde özellikle 1980'ler den sonra artan baskı, sansür ve depolitizasyon sürecinin elbette ki tamamen ortadan kalktığı söylenmez. Ancak Avrupa Birliğine üyelik sürecinin de etkisiyle farklı siyasi görüşlerin ve kimliklerin görünür hale gelmeleri tutumların ve anlayışların

benimsenmesi sinema sanatında özellikle politik filmlerin üretimi aşamasında yönetmenlerin eskiye oranla daha özgür film yapmaya başladıkları bir döneme girilmesini sağlar.

Politik filmi, somut toplumsal / tarihsel olayları konu edinmesi ve bu olaylar karşısında hegemonik ideolojiyi sorgulayan bir tavır alması bağlamında tanımlarsak, yeni Türk sinemasında bu kategori içinde düşünülebilecek bir dizi film den söz etmek mümkün (Suner, 2006:253).

Suner, “Politik Film” kavramının içinde bir muğlâklık barındırdığını da göz ardı etmez. Politik film kavramı kapsadıkları kadar dışında bıraktıkları ile sorunlu bir kavramdır. Politik filmleri, tematik olarak politik konuları ele alan filmler olarak tanımlamak yanlış bir tutumdur. Suner, bu nokta da Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi bilinçli olarak güncel politik konulardan uzak duran yönetmenlerin filmlerinde ele aldıkları aidiyet sorunsalı bağlamında genel kabulleri sarsıcı tutumları nedeniyle aslında son derece politik olduğunu belirtir (2006: 256). Suner’in de söylediği gibi politik film kavramına 1990 sonrası Türkiye sineması içinde belli bir eğilimi ortaya koymak için ihtiyaç vardır. Daha önce de bahsettiğim gibi toplumsal gerçekçi anlayışın ürünü olan birçok film Türkiye sanat sineması içinde belli bir politik ve muhalif duruşa sahiptir. Ancak 80 sonrası toplumsal gerçekçilik sekteye uğramış, özünde toplumsal gerçekçilik belli bir akım olma niteliği de hiç kazanmamıştır. Türkiye sanat sineması değerlendirildiğinde verilen ilk örnekler toplumsal gerçekçilik etkisinde üretilen filmlerdir. Günümüz Türkiye sanat sineması üzerinde bu filmlerin ve yönetmenlerin etkisi yadsınamayacak kadar büyüktür. Ancak 1960 sonrası Türkiye ile 1990 sonrası Türkiye nasıl aynı değilse sineması da aynı şekilde tüm bu süreçte farklı etkenlerle değişmiş ve farklılaşmıştır. 1960 sonrası toplumsal gerçekçi yaklaşım ile küreselleşme süreci içindeki toplumsal

gerçekçi yaklaşım anlayışının yönetmenlerde ve dolayısıyla filmlerde bulunduğu karşılık aynı olmayacaktır. Türkiye sineması içinde politik filmler her zaman üretilmiştir. Ancak ele aldıkları konular, konuları ele alış üslupları, anlatım biçimleri ve bakış açıları dönemin etkileri altında farklılıklar göstermiştir. Tüm bu bilgiler ışığı altında değerlendirildiğinde 1990 sonrası Türkiye sineması içinde, Asuman Suner'e göre 1996 sonrasında önceki dönemlerden farklılaşan "yeni politik sinema" diye adlandırılabilir bir eğilimden söz etmek mümkündür (2006: 256).

Tematik olarak yeni politik filmlerin temel meselesi doğrudan aidiyet ve kimlik sorunsalıdır. Bir yere ve topluluğa ait olma duygusunun zedelendiği, kırıldığı, giderek onulmaz biçimde parçalandığı durumlara odaklanan bu filmler, olaylara nesnel ve dışarıdan bir gözle bakan bir temsil anlayışı yerine, öznelliğe, öznel algı ve deneyime vurgu yaparlar. Bu bağlamda yeni politik filmlerin en önemli ortak noktası, "ulusal aidiyet meselesini belki Türk sinema tarihinde hiç olmadığı şekilde sorunsallaştırmalarıdır (Suner, 2006: 256-257)

Bu bağlamda değerlendirildiğinde Türkiye sineması içinde yeni politik filmlerin geçmişi olarak nitelendirilebilecek, bağlantılanabilecek bir sinema yoktur. Suner'e göre yeni politik sinema'nın "bağımsız ulusaşırı sinema"yla tematik ve biçimsel bağlantıları, Türkiye sinema tarihi içerisinde politik olarak değerlendirilen filmlerden daha güçlüdür (2006: 257). Suner, Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoglu, 1999) , Hiçbir Yerde (Tayfun Priselimoğlu, 2002), Çamur (Derviş Zaim, 2003), Yazı Tura (Uğur Yücel, 2003), Bulutları Beklerken (Yeşim Ustaoglu, 2004) filmlerinin bu bağlamda düşünüldüğünde öne çıkan filmler olduğunu söyler (2006: 257).

"Naficy, "bağımsız ulusaşırı sinema" yı " önceden tanımlanmış coğrafi, ulusal, kültürel, sinemasal ve üstsinemasal sınırları boylu boyunca kesen" yeni bir tür olarak tanımlar"(Suner,2006:258). 'Bağımsız ulusaşırı sinema', 'göçmen sineması',

‘sürgün sineması’, ‘aksanlı sinema’, ‘diasporik sinema’ gibi farklı adlarla tanımlanan bu sinema özünde özellikle Üçüncü dünya ve post-kolonyal ülkelerden Batı’ya (Amerika, Avrupa) gelen göçmen yönetmenlerin sinemasına verilen addır. Naficy’nin “aksanlı sinemacılar” diye adlandırdığı ve iki gruba⁹ ayırdığı bu sinemacılar, Naficy’e göre, postkolonyal yerinden olma durumunun ve postmodern ya da geç modern dağılmanın ürünleridir (Ulusay, 2008: 43). Naficy, “Eğer egemen sinemanın evrensel ve aksansız olduğu düşünülüyorsa, diasporik ve sürgün yönetmenlerin yaptığı filmler aksanlıdır” der (akt. Suner, 2006: 259). Bu aksanlı olma hali, filmdeki karakterlerin aksanlı konuşmalarındansa, yönetmenin dünyaya bakışı, dünyayı algılayışı, dolayısıyla üsluplarını şekillendiren yerinden edilmişliğin etkisinde ortaya çıkar. Filmlerin üretim koşulları da bu filmlerin aksanlı olmasında önemli bir etkiye sahiptir. Bu filmler genellikle bağımsız, düşük bütçeli yapımlardır ve yönetmen filmin farklı aşamalarında (senaryo, kurgu, oyunculuk) görev alır. Bu durum yönetmenin filmin üzerinde kişisel denetiminin artmasına neden olur, “kişisel bakış ve üslubun öne çıkmasına olanak sağlar(Suner, 2006:259) .

Naficy, aksanlı filmlerin ana izleğinin “yolculuk” olduğunu belirtir ve üç tür yolculuktan bahseder; kaçış yolculukları, arayış yolculukları ve içsel yolculuklar (Suner, 2006: 260). Naficy’e göre aksanlı filmler üç “zaman-mekân eklemlenmeleri” modeli etrafında biçimlenir. Açık zaman-mekân eklemlenmesi, zamansal ve mekânsal sürekliliğe ve bütünlüğe vurgu yapar. Kapalı zaman-mekân eklemlenmesi, kopuşu ve kesintiye öne çıkarır. Üçüncü-mekân modeli ise, sınır bölgeleri, limanlar,

⁹ İlk grup, 1950’lerin sonundan 1970’lerin ortasına kadar Üçüncü Dünya’da sömürgeciliğin sona ermesi, ulusal kurtuluş savaşları, Batı’nın kendisinde sivil halklarla ilgili, karşı kültür ve savaş karşıtı hareketlerin dâhil olduğu bir tür “içsel sömürgeciliğin sona ermesi” gibi durumlara bağlı olarak Batı’ya yönelenlerdir. İkinci Grup, 1980’lerde ve 1990’larda milliyetçiliğin, sosyalizm ve komünizmin başarısızlığı, endüstri sonrası küresel ekonomilerin neden olduğu kırılmalar, dinsel ve etnik savaşların geri gelişi, ulus devletlerin fragmanlaşması, Avrupa, Avustralya ve Amerika’da göçmenlik politikalarındaki değişimlerin Batılı olmayan göçü cesaretlendirmesi, bilgisayar ve kitle iletişim araçlarındaki hızlı teknolojik gelişmelerden sonra ortaya çıkmıştır (Ulusay,2008:43).

havaalanları gibi ara mekânları öne çıkarır, geçicilik, sıradanlık, aradalık ve sınırdan olma halini öne çıkarır (Suner, 2006: 261). Aksanlı filmlerde, “kimliğin toplumsal olarak inşa edilmiş, kurgulanmış olma durumu farklı sinemasal stratejilerle” sorunsallaştırır (Suner, 2006:262). Yerinden edilme ve göç olgusunun ortaya çıkardığı aksanlı sinemanın temel izleği olan yolculuk beraberinde kimlik, aidiyet ve bellek meselelerini de gündeme taşır.

Daha önce bahsedildiği gibi yeni politik sinema’da aidiyet ve kimlik sorunsalını ele alınır. Özünde burada Türkiye’de kimlik sorunu daha çok etnik kimlikler üzerinden adlandırılır. Hall’un bahsettiği gibi küreselleşme ile birlikte geri dönen kimlik sorunu çokkültürcülük politikaları ile politik bir nitelik kazanır. Türkiye sinemasının son döneminde üretilen politik filmlere bakıldığında kimlik konusunun sıkça ele alındığı görünür. Çokkültürlü bir ülke olan Türkiye’de kimlik sorunu daha çok etnik bağlamda ele alınır. Aidiyet ve kimlik kavramları beraberinde bellek kavramını da getirir. İktidarın kendini tanımlamak ve meşrulaştırmak için geçmişini unutturma çabasının karşılığında muhalefetin en önemli gücü olduğundan bahsettiğim bellek yeni politik sinemanın ele aldığı diğer bir kavramdır. Foucault, iktidar biçiminin bireyi, “bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahalesi” sonucunda bireylerin özne haline getirildiğini söyler. Özne burada iki anlamlıdır, “denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış özne” (Foucault, 2005: 63). Foucault’un bahsettiği özne her iki anlamıyla iktidar biçimi tarafından belirlenmiş görülür. Kimlik kavramı iktidarın, özne haline getirdiği birey üzerinde tahakküm kurmak için kullandığı bir kavramdır. Foucault’un

değindiği gibi muhalif bir alanın yaratılması için iktidarın dayattığı bu tür bireysellik reddedilerek yeni öznellik biçimleri yaratılmalıdır. Bu açıdan değerlendirildiğinde yeni politik sinemanın kimlik kavramını ele alması, iktidar karşısında muhalif bir duruşun yaratılmaya çalışıldığını düşündürür.

Yeşim Ustaoglu'nun sineması 90 sonrası Türkiye sineması içinde yeni politik sinemayı değerlendirmek için iyi bir örnektir. Yeşim Ustaoglu kendine özgü olan sinema dili ile auteur olarak rahatlıkla tanımlanabilir. Ayrıca Ustaoglu bugüne kadar çekmiş olduğu üç uzun metrajlı filminde de kimlik sorunsalına değinir. Ve bu kimlik sorunun kendisi için vazgeçilmez olduğunu da belirtir. Ustaoglu'nun iyi bir örnek olmasının önemli bir nedeni de kimlik sorununa çok farklı noktalardan yaklaşmasıdır. Güneşe Yolculuk filminde Kürt kimliği ile karşımıza çıkarken, Bulutları Beklerken' de Rum kimliği, Pandora'nın Kutusu'nda ise modernizasyon süreci ile birlikte şehirde yaşayan insanın (bireyin) içinde kaldığı kimlik sorunsalını bizlere gösterir. Bu Türkiye gibi çokkültürlü bir ülkede kimlik kavramına yaklaşımının ne kadar farklı olabileceğinin bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir.

Yeşim Ustaoglu'nun sinemasında bellek de önemli bir yer tutmaktadır. Güneşe Yolculuk'da, Bulutları Beklerken ve Pandora'nın Kutusunda tüm karakterler göç etmiş ya da zorunlu göç olgusuyla yüzleşmişlerdir. Aidiyet duygusunun sorunsallaştırıldığı bu filmlerde bellek de çok önemli bir yer tutar. Kimlik, aidiyet, bellek kavramlarının yanı sıra yolculuk (İçsel ya da fiziksel) kavramı da Yeşim Ustaoglu sinemasının önemli bir izleğidir. Suner, Naficy'nin aksanlı filmleri tanımlamak için ortaya koyduğu bu dört önemli kavramın Yeşim Ustaoglu

sinemasında karşılığını bulduğuna dikkat çeker. Son dönem Türkiye sinemasının önemli temsilcilerinden biri olan Ustaoglu'nun sineması, yeni politik filmler eğiliminin anlaşılmasını sağlayacak en iyi örnektir.

Bu bilgiler ışığında göz ardı edilmemesi gereken önemli bir noktadan bahsetmek gereklidir. Yeşim Ustaoglu, diasporik/ göçmen bir yönetmen değildir. Ustaoglu kendi ülkesinde varolan, birey olarak önemseydiği konulara filmlerinde yer vermektedir. Ustaoglu'nun filmlerinde ele aldığı kimlik, aidiyet, bellek ve bu konuları sorunlaştırması, içerik ve biçimsel olarak uluslararası/aksanlı sinema ile önemli benzerliklere sahip olsa da bu filmleri uluslararası sinema içinde değerlendirmek tartışmalı bir durumdur. Bir ülke sinemasının, ulusal olarak nitelenebilecek bir sinemanın, Batılılaşma ve küreselleşme süreçlerinin ortaya çıkarmış olduğu bir sinema ile bu derece benzerlik göstermesi çalışmam için önemli bir noktadır. Bu benzerlik küreselleşme ile birlikte kültürel türdeşleşmenin ve algılayış, anlatım biçimlerinin nasıl etkilendiğinin, benzeştiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

1990 sonrası Türkiye sineması içinde politik sinemanın durumunu ortaya koymak için Yeşim Ustaoglu'nun sinemasının ayrıntılı bir değerlendirilmesi yapılacaktır.

6. 1. Yeşim Ustaoglu Sineması

1960 Sarıkamış doğumlu Yeşim Ustaoglu, ilk, orta ve lise öğrenimini Trabzon'da tamamladı. Lisans eğitimini Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünde tamamlayan Ustaoglu, Yıldız Teknik Üniversitesi Restorasyon

Bölümünde master eğitimini yaptığı dönemde İFSAK'ın dergisinde yazılar yazmaya başlar. Yeşim Ustaoglu'nun sinema ile tanışması İFSAK ile gerçekleşir.

1984 yılında ilk kısa metraj filmi olan “Bir Anı Yakalamak” ile İFSAK kısa film yarışmasından ödül alır. Daha sonra çektiği “Magnafatanga” (1987) ile Oberhausen ve Chicago Film festivallerine katılır. 1990 yılında çektiği “Düet” adlı kısa filmi ile Yusuf Nadi Kısa Film yarışmasında Birincilik Ödülü alan Ustaoglu, 1992 yılında da “Otel” adlı bir kısa film daha çeker. “Otel” 14. Montepellier Film Festivali'nde Büyük Ödül'ü alır. Bu kısa filmlerin ardından Ustaoglu 1994 yılında ilk uzun metrajlı filmi “İz” yönetti. Film 14.Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde En İyi Türk Film Ödülünü, Köln ve Nürnberg Film Festivalleri'nde En İyi Film Ödülünü alır. Yeşim Ustaoglu'nun uluslararası ölçekte adının duyulmasını sağlayan ikinci uzun metraj filmi “Güneşe Yolculuk” (1999) Berlin Film Festivali'nde, En İyi Avrupa Film, Mavi Melek ve Heinrich Böll Barış Ödüllerinin yanı sıra, İstanbul ve Ankara Film Festivalleri dâhil ulusal ve uluslararası alanda çok sayıda ödüller alır. Güneşe Yolculuk filminin ardından DAAD senaryo geliştirme bursu ile başladığı “Bulutları Beklerken” (2004) adlı filmini çekti. Film NHK Uluslararası Film yapımcıları ödülü, İstanbul Film festivali Jüri özel ödülü ve En İyi Kadın Oyuncu Ödülleri ile birlikte birçok uluslararası ödülde alır. 2006 yılında Selanik Film Festivalinde “Crossroad- En İyi Proje Ödülü” nü alan son uzun metrajlı filmi olan “Pandora'nın Kutusu” filmini 2008 yılında tamamlar. Film San Sebastian Uluslararası Film Festivali'nde En iyi Film “Altın İstiridye” ve En İyi Kadın Oyuncu “Gümüş İstiridye” Ödüllerini kazanır. “Pandora'nın Kutusu” birçok uluslararası festivalde ödüller almış ve pek çok ülke de vizyona girmiştir. Yeşim Ustaoglu kurmaca filmlerinin yanı sıra 2004 yılında “Sırtlarındaki Hayat” , 2010 yılında “Üç

Mevsim Bir Ömür Karadeniz Yaylaları” adlı iki belgesel filmde yönetir. Yeşim Ustaoglu 2003 yılında Ustaoglu Film Yapım adlı bir şirket kurmuştur.

Yeşim Ustaoglu’nun ilk uzun metrajlı filmi İz¹⁰, yönetmenin daha sonraki filmlerinden oldukça farklıdır. Film, bir cinayetin peşine düşen polis komiserinin öyküsünü mistik, doğu felsefesine yakın bir hava da anlatır. Filmin politik bir yanı yoktur(Yusuf Güven, 2005: 60). Film yönetmenin mekân kullanımı, dramatik yapının sürükleyiciliği gibi unsurlarla Ustaoglu’nun iyi bir hikâye anlatıcısı olduğunu gösterir niteliktedir. Güneşe Yolculuk filmi ile birlikte Ustaoglu’nun sineması asıl hatlarını kazanmıştır. Ustaoglu, kısa filmleri ile başlayan “nasıl bir sinema yapmak istiyorum? ” sorusunun cevabını Güneşe Yolculuk filmi ile oturtmaya başlamıştır (Yeşim Ustaoglu, 2009: 57).

Benim için Güneşe Yolculuk, bu filmde tadını çok iyi aldığım belgeleme, kamerayı hayatın içine direk olarak sokma, gerçek insanla çalışma, onun dünyasının içine girme ve kurma, kurgulama gibi şeylerin önemini kestirdiğim bir dönüm noktasıdır. Bulutları Beklerken için de aynı şekilde. Mekân, hayat, kasaba, batı, doğu; hepsi çok önemlidir (Yeşim Ustaoglu, 2009: 60).

Zahit Atam, Güneşe Yolculuk filmi Türkiye Sineması için önemli bir film olarak niteler. Atam, 80 sonrasında yaşanan depolitizasyon süreciyle birlikte Türkiye sinemasının “güncelikten, toplumsal yaşantımızdan, gerçekliğimizden, gerçeğimizden” uzaklaştığını söyler (1999:37). Vecdi Sayar’ın Türkiye’de toplumsal hayatla sinemanın arasındaki ilişkinin açıldığına ve koptuğuna dair söylediklerine değinen Atam, Türkiye’de sanatçı ile düşünce üreten ve bunu sanatına yansıtan

¹⁰ İz yönetmenin ilk uzun metrajlı filmidir. Ustaoglu’nun belirttiği gibi sineması Güneşe Yolculuk filmi ile oturmaya başlamıştır. Konusu itibariyle son derece farklı olan film çalışmamın incelediği alana çalışmanın dışında bırakılmıştır.

kimliğin yıkılmasıyla geriye ne 60'lı yılların sinema dilini kurup toplum üzerinde tartışan yönetmen-senarist ve sinema yazarının kaldığını, ne de nitelikli ve sanatsal ürünlerin desteklenmesi için çaba gösteren sinemacıların kaldığını söyler (1999: 41).

Darbenin Türkiye gerçekliğine getirdiği kan-baskı-sömürü..., aynı zamanda depolitizasyon-aydın düşmanlığı, kültürel yozlaşmayı; sonuçta bunlardan kaçamk isteyenler bir yandayken, sinema-gerçeklik ilişkisi kopmuştu, sanatçı-aydın ilişkisi ise gündemden düşmüştü (Atam, 1999:43).

Atam' a göre, tüm bu manzaranın içinde Güneşe Yolculuk filmi ile Yeşim Ustaoglu Toplumsal Gerçekçilik anlayışının sayılı örneklerinin izinden gitmektedir. Filmin, Sinematek çevresinde Yılmaz Güney'in "Umut" filminin yarattığı heyecanı anlamasını sağladığını söyleyen Atam, Ustaoglu'nun filmini oluşturma sürecinde izlediği yolun Yılmaz Güney ile benzeştiği noktalara da dikkat çeker. Yılmaz Güney "Yol" filmi için hapisanedeki insanların yaşamları kendi ağızlarından dinlemiş, "Sürü" için bölgeye arkadaşlarını yollayıp araştırma yapmıştır. Güneşe Yolculuk filminin oluşum sürecinde varoşlarda zorunluluktan göç etmiş insanlarla konuşulmuş tur(1999: 46). Ustaoglu'nun filmini oluşturma süreci dışında filmi içinde önemli bir anlatım aracı olarak rol alan yan öykücükler Yılmaz Güney sinemasında da rastlanan bir anlatım biçimidir(Atam, Sayı 6: 46) .

Türkiye gerçeğinden uzak yaşayan insanların bu filmi izleyip, kafalarında soru işaretleri oluşması aslında benim yapmak istediğim şey. Onlarla tartışmak. Önemli olan her kesimin bunu tartışması ve tartışma ortamının açılabilmesidir. Şimdi her şeyden önce bu bir tür transformasyon hikayesi. Türkiye'nin batısından naif, pembe hayallerle gelmiş Mehmet karakterinin kendini yolculukta bulması [Yeşim Ustaoglu] (Atam, 1999: 48).

Ustaoglu filmleriyle bir farkındalık yaratmak istemektedir. Filmlerinin tartışma ortamı yaratmasını en azından izleyen kesimin bir şeyleri kendi içinde

sorgulamaya başlamasını isteyen yönetmen , “politik duruşu/bakışı son derece net olan filmler” yaptığını söylemektedir (Yeşim Ustaoglu, 2009: 56). “Toplumsal bir yanı olan, politik yanı olan sinemanın özgün, bireysel bir bakış açısı yokmuş gibi bir değerlendirme altında olmasını” yanlış bulan Ustaoglu, filmlerini üretirken güncel olanın kendisini etkilediğini söyler (Yeşim Ustaoglu, 2009: 56). Sinema alanında yaşanan kavram karmaşasının filmlerin değerlendirilmesinde yarattığı sıkıntıya dikkat çeken Ustaoglu, filmlerinde hayatın içinden aldığı hikâyeleri hep aynı üslupla, kendine ait bir dille anlattığını dile getirir.

...kimlik konusu ki hiçbir zaman gündemimizden kalkmayacak bir konu, ele alınması söz konusu. Bugün ve geçmişimizle hesaplaşma hikâyesi. Kendimizle hesaplaşma hikâyesini anlatırken hep baktım ki benim özellikle son üç filmimde, hatta Sırtlarındaki Hayat'ta da baktığımda, benzer bir dil, bir üslup bütünlüğü var aslında. Bir anlatım bütünlüğü var benzer bir örgü var. Bence benim politik bir dünyayla, yaşadığımız kaynakla, hayatla kurduğum bir ilişki var. Oradan besleniyorum, tartışmak istiyorum ve oradan hayatın içinde olan, yaşayan karakterlerle örgümü oluşturuyorum... (Yeşim Ustaoglu, 2009: 56).

Ustaoglu, içinde yaşadığı toplumu gözlemleyerek farklı kesimlerden, etnik gruplardan, sınıflardan hayatın içinden karakterleri ele alarak varolan ve kendisini bir birey olarak üzerinde düşündüğü, bir farkındalık yaratmak istediği sorunları gündeme taşıyan hikâyeleri anlatır. Bu yaklaşımı ile toplumsal gerçekçi anlayışın devamı niteliğinde filmler üreten yönetmen seyircilerin fikirlerini¹¹ ve filmlerine gösterdikleri tepkileri¹² de dikkatle takip eder. Ustaoglu' nun sineması farklı sinema akımları içinde değerlendirilmiştir. Şükran Kuyucak Esen “Türkiye’de Üçüncü Sinema” adlı

¹¹ “Bizim modern bir yüzümüz var, kimliklerle ilgileniyorken kimliğimizin böyle yanları da yok mu?” diye ısrarla gelen bir soruydu bu. Bu nedenle de aklımda olan bir şeydi kendimizle hesaplaşmamız. Zaten hemen her filmim hesaplaşma, yüzleşme, değişim temasını içeriyor; birinin diğeriyle teması ve değişimi” (Pandora'nın Kutusu) (Yeşim Ustaoglu Söyleşisi, 2009: 49).

¹² “Almanya’daki izleyicilerin arasında, politikadan ya da Kürt sorunundan uzak insanlar olduğunu gördüm.Sadece Kürt seyirciler izlemedi filmi”(Güneşe Yolculuk)(Yeşim Ustaoglu Söyleşisi, 1999:53).

makalesinde “Güneşe Yolculuk” filmini Üçüncü Sinema içerisinde sıralamıştır (2007:353). Rıza Kıraç’a göre, “Güneşe Yolculuk” 80’li yıllar boyunca varoluşçu yönelimin hâkimiyeti altında olan Politik sinemamıza eklenen yeni bir halkadır (2008:151). Asuman Suner, Yeşim Ustaoglu’nun sinemasını ulusötesi sinema ile gösterdiği paralellikler nedeniyle bu akımın içinde değerlendirmeyi tercih etmektedir. Birçok sinema yazarı tarafından Ustaoglu’nun sineması, Yılmaz Güney’in sinemasının devamı olarak nitelenmektedir. Ustaoglu’nun sinemasının dâhil edilebileceği kesin bir akımdan bahsetmek mümkün değildir. Ustaoglu’nun söyleşilerinden de anlaşılacağı gibi yönetmenin kendi kişisel duruşu sebebiyle ele aldığı konular ve konuları ele alışındaki üslubu onun politik nitelikte bir sinema yaptığını gösterir. Filmlerinin ayrıntılı olarak inceleneceği bir sonraki bölümde Ustaoglu’nun sinemasının taşıdığı özellikler ve geçirdiği dönüşüm ortaya koymak amacıyla filmleri aidiyet, kimlik, bellek ve yolculuk temaları çerçevesinde değerlendirilecektir.

6. 1. 1. Güneşe Yolculuk

Güneşe Yolculuk, İstanbul’ da tesadüfen karşılaşmış tanışan Kürt kökenli Berzan ile Türk kökenli Mehmet’in dostluğunu anlatır. Filmde yönetmenin karakterleri anlatış ve sunuş biçimi çok önemlidir. Karakterlerin filmde görüldükleri ilk sahneler de ikisi hakkında da önemli veriler izleyiciye verilir. Berzan, sabahın ilk saatlerinde Eminönü meydanına seyyar kaset tezgâhıyla gelir. Tezgâhını açarken özenle yerleştirdiği Şirvan tabelası ve sevdiği kızın fotoğrafı, ardından kasetçalara yerleştirdiği kasetten yükselen Kürtçe şarkı Berzan hakkında ilk izlenimlerin oluşmasını sağlar; Berzan Kürt kimliğine sahip, doğulu, etnik kökeni ve geldiği yerle güçlü bağları olan biridir. Filmin diğer başkarakteri olan Mehmet ile ilgili görüldüğü

ilk sahnede bu kadar açık ve net bir bilgi izleyiciye verilmemektedir. Mehmet sular idaresinde çalışan esmer tenli bir gençtir. Berzan hakkında kesin ve net olarak ortaya konan kimlik bilgisi Mehmet için konmaz. Yönetmenin bu tercihi filmde önemli bir yere sahip olan kimlik ve aidiyet duygusunun ilk taşı olarak değerlendirilebilir.

Berzan ve Mehmet milli bir futbol maçı sonrasında kutlamalar yapan bir grubun, korna çalmayan ve kutlamalara eşlik etmeyen bir araç sahibine Kürt olduğu düşüncesiyle saldırmasına karşı koymalarının ardından tanışırlar. İki karakterin tanışmasına neden olan bu olay kendisi gibi düşünmeyene ve olmayana, yaşama alanı bırakmayan şovenist yaklaşımın bir eleştirisi niteliğindedir. Berzan'ın gruba karşı koymasının nedeni Kürt kimliğidir. Mehmet karakteri ile ilgili ise hala kesin bir bilgiye sahip değilizdir. Bu sahnede Mehmet'in Berzan ile birlikte hareket etmesi Mehmet karakterinin Kürt kimliğine sahip olup olmadığı yönünde düşünülmesine sebep olur. Berzan ve Mehmet arasında geçen diyalogun ardından Mehmet'in Tire'li olduğu bilgisi ulaşılır. Berzan, Mehmet'in Tire'li olması karşısında kısa bir şok yaşar. Berzan'ın, Mehmet'in Tire'li yani Batılı olması karşısında yaşadığı bu kısa şok, Mehmet hakkında edindiği ilk izleminin kendisi gibi Doğulu olduğu yönünde olduğunu gösterir. Mehmet'in fiziksel görünüşü onun hangi etnik kimliğe sahip olduğu yönünde yargıya varılmasına yeterli görünmektedir. Bu durum polisin Mehmet'i gözaltına aldığı sahnede daha net bir şekilde ortaya çıkar. Mehmet'e nereli olduğunu soran polis, ürkekçe cevap veren Mehmet'in "Tireliyim" sözüne inanmaz. Polis Mehmet'e "Baban nereli" diye yeni bir soru sorar. Mehmet'in kimliğinde Tire de doğmuş olduğunun yazması önemli değildir. Mehmet esmerliğiyle Doğulu insanlara benzemektedir ve bu onun kökeni hakkında yargıya varmak için yeterlidir. Doğulu yani Kürt kökenlilere Batılı insanların ve devletin bakış açısındaki sorun

oldukça açık bir dille ortaya konar. Ustaoglu'nun filmin ilk sahnelerinde Mehmet karakterinin kökeni hakkında net veriler vermemesi filmin bu sahnesiyle birlikte daha da anlaşılan. Yönetmen filmi izleyen kişinin de Mehmet'in fiziksel görünüşü sebebiyle polis ve Berzan ile aynı yargıya ulaşmasını istemektedir. Böylelikle izleyiciye Mehmet'in asıl kökeni hakkında bilgi verildiğinde ulaşılan yargıyı yaratan nedenler sorgulanacaktır. Ustaoglu bu amacına ulaşır. Filmde çok ana ve mühim bir nokta olan bu yanlış yargıya ulaşabilmek için bu yerel kodların bilgisine de sahip olmak gereklidir. Örneğin, filmi izleyen Avrupalı bir izleyicinin bu yerel kodları doğru bir biçimde algılayabileceğini düşünmek pek mümkün değildir.

Film yolculuk teması üzerinden ilerlemektedir. Yolculuk hem fiziksel hem de içsel olarak gerçekleşir. Mehmet ve Berzan arasındaki arkadaşlık Mehmet'in haksız yere tutuklanıp, polisler tarafından dövülmesi süreciyle güçlenir. Polislerin Mehmet'in esmer teni sebebiyle Tire'li olduğuna inanmamasının ardından işini ve evini kaybetmesi Mehmet'in Kürt kimliğinin toplumda karşılaştıkları ile yüzleşmesini sağlar. Berzan'ın öldürülmesiyle Mehmet bir kamyonet çalarak arkadaşını bir gün döneceğini söylediği köyüne Zorluç'a götürmek için yolculuğa çıkar. Mehmet'in içsel olarak başladığı yolculuğu/ değişimi bu fiziksel yolculuk ile daha da hızlanır ve sonuca varır. Doğu illerinde uygulanan olağanüstü halin görüntüleri, sular altında kalan, kapılarına kırmızı çarpı işaretlerinin bulunduğu boşaltılmış köyler ve İstanbul'daki yaşam hepsi aynı zamanda aynı ülkenin sınırları içinde yaşanan gerçeklerdir. Mehmet karakteri İstanbul'dan başlayan ve Zorluç'ta son bulan yolculuğu ile birlikte bu ülkenin bir bireyi olarak ülkesi hakkında hiç bilmediği gerçeklerle karşılaşır. Fiziksel ve içsel yolculuğunun sonuna geldiğinde, trende karşılaştığı, askere giden Tireli hemşerisine kendisini Zorluç'lu olarak tanıtır.

Mehmet kendine yeni bir kimlik edinirken bir yandan da aidiyet ilişkisini farklı düşünmeye başlar.

Güneş Yolculuk filminin ana karakterlerinin hepsi göç etmek zorunda kalmıştır. Mehmet Tire'den, Berzan Zorduç'tan İstanbul'a gelmiştir. Arzu ise Almanya'da göçmen olarak yaşamış ve İstanbul'a gelmiş bir ailenin üyesidir. Göç etmek zorunda kalan bu insanlar hayata tutunmaya çabalamaktadırlar. Bu üç karakteri birleştiren göç deneyimi onların birbirlerine sahip çıkmalarının, yardım etmelerinin ve aralarında bir dayanışmanın oluşmasını sağlar.

Filmde ana hikâyenin yanında yan öykücükler son derece önemli bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkar. Milliyetçi olarak nitelendirilebilecek futbol maçları kutlamaları, hapishanelerde açlık grevine giren devrimci mahkûmlar, mimlenen insanlar (kapılara konan çarpı işaretleri), Mehmet'in Zorduç'a yolculuğu sırasında kamyonete aldığı Gündem dergisi satan çocukların güvenlik güçlerini görünce kaçıışı, sular altında kalan köyler, dağa çıkmak için yola çıkan militan kadın, Arzu'nun televizyon almak için biriktirdiği kuponlar ve patronun eksik kuponları onlara parayla satması gibi küçük öykücükler hem o dönemi hem de toplumsal yaşantıyı gözler önüne sererken karakterlerin gerçekliklerini pekiştiren bir nitelikte kazanır. Ustaoglu filmde gerçek belge görüntülerden faydalandığı gibi kendisi de belge niteliği taşıyacak görüntüler çekmiştir. Tüm bu yan öykücükler ve belgesel görüntüler ile birlikte karakterler, yaşadıkları olaylar ve filmin anlattığı hikâye daha da gerçek bir nitelik kazanır.

Güneş Yolculuk, hikâyesini kimlik üzerinden değil, kimlik kaydırması üzerinden anlatan bir filmidir. Hikâyenin merkezindeki karakter Kürt değil, görüntüsünden ötürü

Kürt zannedilen bir Egelidir. Bu kaydırma sonucu, filmin ortaya koyduğu siyasi tartışmanın odağı, özcü, mutlak kimlik tanımından, kimliği toplumsal/tarihsel/söylemsel bir kuruluş olarak kavrayan bir anlayışa kayar (Suner, 2006: 271).

Mehmet karakterinin kimliği ile ilgili olarak geçirdiği dönüşüm, Stuart Hall'un kimlik üzerine düşünüldüğünde kimliğin geçmişle sıkı bağları olan sabit değişmez bir öz olarak tanımlanmasının yanı sıra geçmiş kadar geleceğe de bizleri bağlayan, dönüşüme açık, kendimizi konumladığımız farklı durumlara verdiğimiz isimler olduğu yönündeki sözlerini net bir örneğidir (Hall, akt. Akbulut: 223). Film Kürt olmayı değil, 1990'lar Türkiye'sinde Kürt kimliği içinde konumlandırılmayı tartışır. Film boyunca kimliğin Hall'un belirttiği gibi asla tamamlanmayan, sürekli öznellik olarak yeniden inşa edilme hali gösterilir (1998: 70).

Ustaoglu, bu film ile Türkiye'nin gerçeğinden uzak yaşayan insanların bu filmi izleyerek, kafalarında soru işaretleri oluşmasının asıl yapmak istediği şey olduğunu söyler. Önemli olanın her kesimin bunu tartışması ve tartışma ortamının açılabilmesidir. Filmin bir transformasyon hikayesi olduğunu belirten yönetmen, Mehmet karakterinin yolculuğunun sadece Mehmet'in kendi keşfi olmadığını, Mehmet gibi yaşayan binlerce insanın keşfi olduğunu söyler. Ustaoglu, hiçbir şeyi görmeyen, sadece basının kendisine sunduğunu bilen, yetinen izleyicinin kendisini Mehmet'in yerine koymasını ve böyle bir yolculuktan geçmesini istediğini belirtir (Yeşim Ustaoglu Söyleşi, 1999: 54).

Ustaoglu'nun Türkiye'de Kürt sorunun çok yoğun bir şekilde yaşandığı 90'lı yıllarda çektiği film, sadece Kürt kimliğine karşı oluşan olumsuz yaklaşımı tartışmaz, film farklı etnik gruptan ve farklı kültürden gelen iki gencin arasındaki dostluk

yoluyla barış için bir çözüm yolu da önerir. Önerdiği kesin ve net bir çözüm yolu yoktur, ancak film birbirinden farklı iki insanı birleştiren ve birbirleri için birçok şeyi göze almalarını sağlayan sadece bir ortak noktanın bile olmasının yettiğini net bir biçimde ortaya koyar. Film ele aldığı konu, konun yanı sıra ilerleyen yan öykücükler bakımından yerel kodlara sahiptir. Yönetmenin de dediği gibi film izleyici de farkındalık yaratmak istemektedir. Film Türk izleyicisi için açık olan bu kodlar sebebiyle bu amacına ulaşır. Filmi izleyen Avrupalı bir izleyici daha önce belirttiğim gibi filmdeki yerel kodları anlamlandırmakta zorlanacaktır. Ancak film küreselleşme süreci ile birlikte tekrar tartışılan kimlik kavramını ele alışıyla birlikte küresel bir nitelikte kazanır. Etnik/kültürel farklılıkların algılanışını sorgulayan film ortak noktaların insanların barış içinde yaşaması için yeterli olması gerektiğini söyleyerek küresel alana dair de bir mesaja sahip olur.

6. 1. 2. Bulutları Beklerken

Bulutları Beklerken 1970'lerin Türkiye'sinde Türk Ayşe olarak yaşamını sürdüren, Rum Eleni'nin tek yakını Selma'nın ölümüyle birlikte kendisiyle hesaplaşmasını anlatır. Bu hesaplaşma ile Cumhuriyet tarihinin önemli bir bölümü olan mübadeleye farklı bir açıdan bakılması sağlanır.

Ustaoğlu, Bulutları Beklerken filminde Güneşe Yolculuk filmindeki gibi kimlik teması üzerinden ilerlemektedir. Ayşe karakteri asıl kimliğini ve ait olduğu köklerini unutmuştur. 50 yıldır Ayşe olarak yaşamaktadır. Bu kimliği benimsemiş, özümsemiş görünmektedir. Kimse onun bir Rum kızı olduğundan şüphelenmemiştir. Filmin ilk sahnelerinden birinde nüfus sayımı yapılır. Nüfus memurları evdeki televizyonun birden Rus kanalını çekmeye başlaması üzerine rahatsız olur ve

televizyondaki Rus adamın şeytana benzediğini söyleyerek televizyonun kapatılmasını ister. Ustaoglu'nun böyle kısa bir anekdot ile verdiği şovenist duygular Güneşe Yolculuk filmini anımsatır. Ayşe, nüfus memurlarına kimliğini verir ve kendisine sorulan soruları doğal bir biçimde hızla yanıtlar. Adı Ayşe'dir, babasının adı Süleyman, Mersin'lidir. Ustaoglu, Güneşe Yolculuk filmindeki Mehmet karakterini ele aldığı gibi ele almaktadır Ayşe karakterini. Ayşe sıradan ve bu sıradanlığıyla hayatın içinden bir karakterdir.

Ayşe, Selma'nın ölümünün ardından eski eşyaların arasında fotoğraflar arar. Bulduğu fotoğrafla birlikte unuttuğu her şey geri gelmeye başlar. Belleğin simgesi haline dönüşen eski aile fotoğrafını alarak çıktığı yayla da bir yılı aşkın bir süre tek başına yaşayan Ayşe ölümü bekler. 50 yıl sonra ilk kez anadilini tekrar konuşmaya başlar. Ayşe'nin konuştuğu ve ilgi gösterdiği tek kişi olan Mehmet ilçeye gelen Yannis'in Ayşe'nin sürekli sayıkladığı Niko olduğunu düşünür ve Yannis'i yaylaya çıkarır. Ayşe, Yannis'in de kendisi gibi bir sürgün olduğunu anlar. Ayşe, Yannis'e Eleni olduğunu, babasının adını, annesinin adını ve kardeşi Niko'yu söyler. İlk sahnelerdeki nüfus sayımında nüfus memurlarına sıraladığı tüm cevaplardan farklı olan bu isimleri anadilinde söylemesiyle Ayşe (Türk) kimliği silinmiş ve Eleni (Rum) kimliği tamamıyla yüzeye çıkmış olur.

Ayşe, Yannis'e 50 yıl boyunca kimsenin kim olduğunu bilmediğini, bu sırrı saklayacağına dair onu evlat edinen Selma'nın babasına söz verdiğini anlatır. 50 yıl boyunca kendi dilinden tek kelime bile etmediğini söyler. Selma ile Tirebolu'ya gelip doğduğu evi almışlardır. Selma ona burada vicdanın rahat edeceğini söylemiştir. Ama Ayşe'nin vicdanı hiç rahat etmemiştir. Kardeşi Niko'yu terk

ettiğini düşünmektedir. Selma'nın ölümüyle birlikte artık yaşaması için hiçbir nedeni kalmamıştır. Filmde Güneşe Yolculuk'daki gibi karakterler çok az konuşmaktadır. Ancak bu kısa ve az diyaloglar karakterlerin içinde buldukları durumları son derece net bir şekilde ortaya çıkarmaktadır. Yannis'in çocukluk arkadaşı Muharrem'e kendi sürgün hikâyesini anlattığı sırada söylediği; "hiçbir yere kök salamadım, Yunanistan artık eve dönebileceğimizi söyledi. Hangi eve?" cümleleri mübadelenin etkilerini ve sürgün edilen insanların yaşadığı aidiyet duygusu ile ilgili sorunlu hali açıkça ortaya koymaktadır.

Güneşe Yolculuk filminde ki fiziksel yolculuk içsel yolculuğu hızlandıran ve sona erdiren bir etken olarak karşımıza çıkarken, Bulutları Beklerken filminde karakter öncelikli olarak içsel bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk unutulmaların hatırlanması ve geri çağırılması şeklindedir. İçsel yolculuğun ardından çıkılan fiziksel yolculuk ile Ayşe karakteri tam anlamıyla Eleni'ye dönüşür. Eleni kendini ait hissettiği yere dönmemiştir belki ama aidiyet duygusunu tamamlayan kişiye kardeşine kavuşmuştur. Gittiği yer doğduğu ve büyüdüğü yer olmasa da kendisi gibi sürgün edilmiş halkının ve anadilini konuşan birçok insanın olduğu yerdir.

Filmde fotoğraf önemli bir simge olarak karşımıza çıkar. Eleni geçmişini hatırlamak için gerçek ailesine ait fotoğrafı bulma gereksinimi duyarken, kardeşi Niko tüm hayatının belgesi niteliğini taşıyan fotoğrafları tek tek Eleni'ye gösterdikten sonra "Eğer kardeşim olsaydın bu fotoğraflardan birinde olurdun" der. Eleni bu cümle üzerine bir şok yaşar. Film insanın aidiyet duygusunun ne kadar farklı tanımladığını çok net bir şekilde gösterir. Yannis mekâna aitlik duyma gereksinimi hissederken, Eleni insanlara bağlı bir aitlik duygusuna sahiptir. Niko,

Eleni ve Yannis'ten farklı bir sürgün deneyimine sahiptir. Yunanistan'a gelmesiyle birlikte kendine yeni bir hayat kurmuş, geçmişini ve geçmişine ait olan herkesi unutmuştur. Tüm hayatının içinde olmayan biri öz kardeşi olsa bile ona göre hayatının bir parçası değildir. Niko'nun kendini ait hissettiği mekân olan Selanik, Eleni için yabancı, keşfedilmesi gereken bir mekândır. Eleni'nin anadili, kökleri ile en önemli bağlantısı olan Karadeniz Rumcası bu mekânda anlaşılmamaktadır. Film insanın nereye kendini ait hissettiğini, bu aidiyet duygusunu yaratan ve etkileyen unsurların neler olduğunu derinlikli olarak düşünülmesinin gerekliliğine dikkat çeker.

Yeşim Ustaoglu, Türkiye'nin bulunduğu toprakların, hem kimlik hem de kültür açısından bir mozaik olduğunu söyler. "Biz, hepimiz birey olarak kendimizi nereye ait hissediyoruz. Bütün göstergeleriyle kim olduğumuzu ne kadar ifade edebiliyoruz" diye uzun süredir düşündüğünü dile getirir. Türkiye'nin demokratikleşme süreci ile birlikte alt kültürlerin geçmişle ve şimdiyle bağlantısının daha da güçlenmesinin söz konusu olacağını düşünen Ustaoglu, Türkiye'nin Cumhuriyet ile birlikte, kendi topraklarındaki kimlikleri göz ardı ederek, Batılılaşmak istediğini ve Avrupalı kimliğini üzere giymeye çalıştığını söyler. Şimdi ise Avrupa Birliği'ne girme süreciyle birlikte Türkiye'nin göz ardı ettiği kimliklerin ifade edilmesi yönünde reformlar yapması gerekliliğinin ortaya çıktığını dile getirir (Ustaoglu, Radikal Gazetesi, 2005).

Filmin başında ve sonunda kullanılan mübadele dönemine ait gerçek görüntüler, Eleni'nin yaşadığı tüm sürece yönetmen tarafından bilinçli olarak mesafeli durulması ile film belgesel havasında ilerlemektedir. Ustaoglu, seyircinin

durup filmde anlatılan ve varolan durumu sorgulaması için filmlerinde mesafe koyduğunu söyler. Bulutları Beklerken filminin bu anlamda çok mesafeli bir film olduğunu belirtir (Yeşim Ustaoglu,2008, Yeni Film sayı 17: 53). Film, Güneşe Yolculuk filminde olduğu gibi kimlik ve aidiyet ekseninde ilerleyen bir filmidir. Bu filmde zorunlu göç ve yolculuk bir önceki filmde olduğu gibi önemli bir yere sahiptir. Ustaoglu, bu filmde de yan öykücükler yer verir. Filmde yan öykücükler ana hikâye ile bağlantılı olmaktan öte 1970'lerin Türkiye'si hakkında kısa bilgiler verir niteliktedir.

6. 4. Pandora' nın Kutusu

Pandora'nın Kutusu İstanbul'da birbirinden farklı hayatlar süren üç kardeşin alzheimer hastası olan annelerini memleketlerinden İstanbul'a getirmeleriyle birlikte yaşamlarındaki problemlerle yüzleşmelerini konu edinir. Filmde bir ailenin üç kuşağının birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden günümüz orta sınıfının modernizasyon süreciyle birlikte yaşamaya başladığı iletişimsizlik, aile ilişkilerindeki problemler, yabancılaşma ve yalnızlaşma ile bireylerin sıkışmışlığını net bir biçimde ortaya koyan Ustaoglu, önceki filmlerinden farklı bir öyküleme yöntemi seçer.

Film 90 yaşlarındaki Nusret hanım'ın (Anne) Karadeniz'deki evinde sıradan bir gün ile başlar. Elinde bir torba ile evinin balkonuna çıkan yaşlı kadın gündelik hayatının gerekliliklerini yerine getiren bir hal içindedir. Ancak yaşlı kadının yüzünde beliren ifade, uzaklara dalan bakışları ve elindeki torbadan yerlere saçılan kuşburnu taneleri ile bir sorunun, kopuşun varlığı ilk sahneden itibaren verilir. Bir sonraki sahne de İstanbul'da sokaklarda sabahladığı belli olan 17-18 yaşlarındaki

Murat karakteri görülür. Sürekli telefonu çalar. Ancak Murat telefonunu açmaz. Daha sonra Nesrin karakteri görülür. Gece eve dönmeyen Murat'ı merak eden ve sürekli olarak Murat'ı arayanın annesi Nesrin olduğu anlaşılır. Nesrin'e gelen bir telefonun ardından Nusret hanımın kaybolduğu öğrenilir. Nesrin'in annesinin kaybolduğunu ikinci çocuk olan Güzin'e bildirdiği sahne ile Güzin karakterinin sık seyahat eden çalışan bir kadın olduğu bilgisi verilir. Güzin'in üçüncü çocuk olan Mehmet'in evine gelip ona annelerinin kaybolduğunu söylediği bir sonraki sahne de Mehmet karakterinin yaşadığı mekân ve ısrarla çalan kapıyı açmadan önce yaktığı sigara ile yavaş ve umursamaz hareketleri bu karakterin yaşam içindeki konumu hakkında önemli ipuçları verir. Ustaoglu Pandora'nın Kutusunda daha önceki filmlerinden farklı olarak, tüm karakterlerini ilk gördükleri sahnelerden itibaren anlatmaya ve diyaloglar yoluyla onları tanıtmaya başlar.

Nesrin, Güzin ve Mehmet'in annelerini bulmak için memleketlerine doğru çıktıkları yolculuk bu üç kardeşin birbirleriyle olan ilişkilerindeki gerilimin anlaşılmasını sağlar. Üç kardeş hayata çok farklı noktalardan bakmaktadır. Aralarındaki çatışma da işte tam bu nokta da ortaya çıkar. Üç kardeşin hayatı birey olarak anlamlandırışındaki farklılık birbirlerini anlamaları ve ön yargılarından kurtulmaları önünde koca bir engel olarak durmaktadır. Yolculuk izleği bu filmde diğer filmlerinde olduğu gibi önemli bir yere sahiptir. Memleketlerine doğru yaptıkları yolculuk ile birlikte üç kardeş birbirleriyle ve geçmişleriyle hesaplaşmaya başlarlar. Nesrin'in başta oğlu Murat olmak üzere herkesin hayatına müdahale eden kontrolcü yanı, Güzin'in evli olan bir erkekle yaşadığı ilişki ve işinde başarılı olmak için ideallerinden ve kendinden verdiği ödünler, Mehmet'in bir parazit gibi sürdürdüğü sorumsuz yaşamı yolculuk sırasında kardeşler arasında geçen diyaloglar

ile ortaya konur. Üç kardeş de birbirinin yaşamını, hayata bakışını beğenmemekte ve eleştirmektedir. Yolculuk ile birlikte kardeşler arasındaki bu yüzleşme onların aslında nasıl birbirlerinden kopuk ve iletişimsiz bir yaşam sürdürdüklerini gösterir. Bu filmde diğer filmlerden farklı olarak çıkılan bu yolculuk karakterlerin çıkmak zorunda oldukları yani karakterlere dayatılan bir yolculuktur. Karakterlerin zorla çıktıkları bu fiziksel yolculuk annelerini bulup onu İstanbul'a getirmeleriyle birlikte içsel bir yolculuğa çıkmalarına ve varolan sorunlarıyla yüzleşmelerine sebep olur.

İstanbul'a getirilen anne Nesrin'in evinde kalmaya başlar. Annenin kalabileceği en uygun yer burasıdır. İstanbul'a dönüşle tüm karakterler yaşam alanlarına dönmüş olurlar ve gündelik hayatlarına devam etmeye başlarlar. Nesrin hala eve dönmeyen ve nerede olduğunu, ne yaptığını bilmediği oğlu Murat'ı aramaya başlar. Güzin işe gider ve evli sevgilisiyle görüşmeye çalışır. Mehmet ise evinde oturmaktan ibaret görünen yaşamına döner. Murat sokaklarda amaçsızca dolaşmaktadır. Köyündeki evinden alınıp İstanbul'da yüksek binaların arasında bir apartman dairesine hapsolan Nusret sürekli pencerelerden dışarı bakar. Nusret'in evine ve dağına kavuşma isteği çocukları tarafından anlaşılmaz.

Annenin alzheimer hastası olduğunun anlaşılmasıyla birlikte çocukların gündelik yaşamlarının koşuşturmasına annelerinin sorumluluğu eklenir. Çocukların her birinin anneleriyle kurdukları ilişki ve bağ farklıdır. Nesrin annelerine bakmayı ona verilmiş ve yapması gereken bir görev gibi görürken, Güzin annesi ile geçmişte kötü olan ilişkisinin de etkisiyle onu hayatında çok da istememektedir. Mehmet ise hiç kimse ile bağ kurmayan ve bir başkasının sorumluluğunu almaktan uzak kendi hayatını bile şekillendiremeyen bir karakterdir. Kendi sorunlarının çokta farkında

olmayan daha doğrusu onlarla yüzleşmekten kaçınan karakterler annenin hayatlarına eklenmesiyle birlikte gerçeklerle yüzleşmekten kaçamazlar. Film bu üç kardeşin ekseninde günümüz toplumunda gündelik yaşamın koşturmacasına kapılmış, kendine özerk hayatlar kurmuş her şeyden kaçan, sevgisizliğin ve iletişimsizliğin etkisiyle gelişen önyargılarla içinde buldukları sorunların çözümsüzlüğüne inanan, yeni bir hayatı oluşturacak cesareten yoksun, varolan düzenini değiştirmek istemeyen insanlara bir ayna tutmaktadır. Murat karakteri ise yolun başındadır. Murat ne yapacağını bilmeyen ancak ne olmak istemediğini bilen hedefsiz bir karakterdir.

Tüm sorunlarının üstüne annenin sorumluluğunu da almak istemeyen çocuklar arasında anne bir çanta gibi dolaştırılmaya başlanır. Mehmet'in evinde ilk kez karşılaşan anneanne ve torun arasında gelişen ilişki filmin geneline hâkim olan iletişimsizliğin insanların nasıl birbirlerinden kopardığını ve birbirlerini anlamalarını engellediğini gösterir.

Güzin tarafından Mehmet'in evine getirilen anneanne torunu Murat'ı tanımaz, Murat da anneannesini tanımamaktadır. Eve girdiğinde pencereye yönelen Nusret Murat'a dönüp "dağım nerede" diye sorar. Nusret çocuklarıyla iletişim kurmaya hiç çalışmamıştır. Ancak Murat ile konuşur. Ertesi gün dışarı çıktıklarında ona "Senin kimsen yok mu ?" diye sorar. Murat da "Yok" diye yanıt verir. Daha sonra "Beni köye götür" der. Murat bu isteğin karşısında uzun uzun güler. Bu iki kaybolmuş karakter birbirleriyle iletişim kurarlar ve bu onların birbirlerine bağlanmalarına neden olur.

Tüm bu süreç içinde Nesrin hala Murat'ı aramaktadır. Güzin ve Mehmet ise Murat'ın nerede olduğunu bilmelerine rağmen bunu ablalarına söyleme ihtiyacı hissetmemektedirler. Film sadece iletişimsizliği değil çatırdayan aile ilişkilerini, kendini yoğun bir biçimde hissettiren bireyselliği ve modernizasyon sürecinin yaşam üzerindeki etkilerini net bir biçimde ortaya koyar. Ustaoglu filminde çarpık bir modernizasyonun, sadece tüketim toplumu olma halinin saptamasını yaptığını söyler. İnsanların göç etmek zorunda kaldıklarında, ait oldukları yerden koparıldıklarında bütün moral değerlerinin başta moralitesinin çöktüğünü düşünen Ustaoglu, bunun değersizleşme, hiçlik ve öfkeyi başlatacağını söyler. Türkiye'deki modernizasyonun böyle bir modernizasyon olduğunu, modern toplum olduğumuzu sandığımızı, birbirimizden çok bağlantısız olduğumuzu söyleyen Ustaoglu filmiyle bu sürecin sorgulanmasını amaçladığını belirtir (Akbıyık,2005).

Üç kuşağın bir araya geldiği filmde Nusret (anne/anneanne) karakteri filmdeki tüm karakterleri birbirine bağlayan, aynı zamanda içsel yolculuklarına çıkmalarına neden olan ve bu yolculuğun en kritik noktalarında sarfettiği cümlelerle varolan durumu net bir biçimde görmelerini sağlayan kişidir. Mehmet'in hayata sırtını dönüşünü, Nesrin'in elindekilerin değerini bilmeyen ve hayatındaki herkesi denetimi altında tutarak yalnız kalma korkusunun üstünü kapatan halini, Güzin'in sevgisizliğini, konformist ve duygularını göstermeyen tutumunu açıkça gören ve onları uyaran anne çocuklarının sorunlarına yanıtlar verir. Anneanne ve torun arasındaki ilişki ise daha farklıdır. Birbirlerini yeni tanıyan bu iki insan ortak bir geçmişe sahip değillerdir. Murat bir hastaneye yatırılan anneannesini kaçırmaya köye götürür. Böylece Murat anneannesinin sorumluluğunu gönüllü olarak alır. Köye gittiklerinde ona elinden geldiğince bakmaya çalışan Murat onu çağıran dağına doğru

yani ölüme yürüyen anneannesini durdurmayarak onun isteğine saygı gösterir. Filmin bittiği bu sahne hayatta ne yapacağını bilmeyen Murat'ın başlangıcıdır.

Filmde yolculuk izleğinin bir önceki filmlerde olduğu kadar önemli bir yere sahip olduğundan bahsetmişim. Ustaoglu bu filmde daha önceki filmlerindeki gibi kimlik sorununa değinmemektedir. Filmde etnik bir kimliğe herhangi bir gönderme yoktur. Karakterler göç etmiştir. Göç etmelerinin sebebi ne Berzan'ın ne de Aysel'in göç sebebi ile aynıdır. Filmde göç etmelerinin nedeninden bahsedilmez. Sadece karakterlerin İstanbul'da doğup büyümedikleri bilinir. Karakterlerin kimliksel bir sorunları yoktur. Geçmiş ile olan bağları birbirleriyle olan bağları kadar zayıftır. Filmde bellek de farklı bir biçimde ele alınır. Annenin alzheimer hastalığı ile her şeyi, herkesi unutması yani belleğini yitirmesi söz konusudur. Anne kendi belleğini yitirirken çocuklarının geçmiş ile olan bağlarını güçlendiren bir nitelik kazanır. Üç kardeşin anne ve baba algılayışlarının ne kadar farklı olduğunu açıkça ortaya koyan film Ustaoglu'nun diğer filmlerinde olduğu gibi yine toplumsal ve güncel bir konuya değinir. Pandora'nın Kutusu, Güneşe Yolculuk kadar açık bir politik duruşa sahip olmasa da kapitalist sistemi ve sistemin insanlara dayattıklarının sonucunda insanların içine düştüğü sıkışmışlığı, iletişimsizliği ve çıkmazları son derece açık bir biçimde ortaya koyuyor.

Hepimize dair birçok şey var. Yani Türkiye'de yaşayan orta sınıf insanlara dair birçok şey var. Bir de kendimize dair. Ama bütün dünyadaki birçok insana dair artık. Hayat böyle bir şey, kapitalist sistem böyle bir şey, tüketim toplumunun içinde yaşamak böyle bir şey, statükocu olmak dünyanın birçok toplumunda üç aşağı beş yukarı böyle bir şey (Ustaoglu, Yeni İnsan Yeni Sinema,66)

Ustaoğlu bu sözleri, filminin Türkiye’de orta sınıfa ait bir aileden yola çıkarak onların hayatları, sorunları ve çıkmazlarına ayna tutarak evrensel bir mesaja nasıl ulaşılabildiğini gösterir. Pandora’nın Kutusu konusu itibariyle, sistemin karşısındaki duruşu ile dünyanın her yerinde izlendiğinde herkesin kendinden bir şey bulabileceği bir filmidir.

7. SONUÇ

Sinema bir endüstri olma halinin yanı sıra geniş kitlelere ulaşması sebebiyle önemli kitle iletişim araçlarından biridir. Küreselleşme süreci kültürün her alanına nüfuz etmiş ve kültürü kendi yayılımı için ciddi bir araç olarak kullanmaya başlamıştır. Küresel bir kültür, türdeş bir kültür yaratımı söz konusudur. Daha önce bahsettiğim gibi bu küresel kültürün yaratımı sürecinde yerellikler çok önemli bir yere sahiptir. Yerellikler küreseli oluşturan, ona hizmet eden bir yapıdadır. Küreselleşme yerel olan ile tanımlanır hale gelmiştir. Yerel olan öteki olandır. Ama aslında artık tam bir ötekiden bahsedilemez. Bu noktada küreselleşme süreci ile birlikte geri dönen kimlik sorunsalı önem kazanır. Kimlik tanımı öteki üzerinde sağlanabilirken artık öteki olan yani yerel olan küresel olanı oluşturmaktadır. Yerellikler ve çokkültürlülük korunması gereken değerler gibi sunulurken özünde ortada büyük bir yanılsama vardır. Yerellikler eklenerek küresel olanı oluştururken, yerel olanın kendini tanımlayacağı ve bütünleyeceği bir kimlik kavramından bahsetmek zorlaşmıştır. Bireyselleştirme politikaları ile kolektif kimlik anlayışı ortadan kalkmıştır. Yani yerel olan artık büyük bir aidiyet sorunu ile de karşı karşıyadır. Bu noktada bellek çok önemli bir görev üstlenir. Ancak süreç bellek yitimini de beraberinde getirir. Ve çokkültürcülük politikaları ile farklı etnik grupların birlikte yüzyıllardır yaşadığı, hatta o ülkeyi oluşturan tüm kültürel değerlerin ana kaynağı olan bu grupların biraradalığı iken, Avrupa'ya göç etmiş dünyanın farklı ülkelerinden gelmiş grupların bir arada barış, huzur ve eşitlik içinde yaşamaları eş değer özelliklere sahipmiş gibi yaklaşılması sorununu ortaya çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra batının çokkültürcülük politikaları özünde tüm bu farklı kültürlerle yaklaşımı ile

o kültürlerin değişimi ve gelişiminin önünü tıkamakta ve küreselleşme sürecinin yarattığı kültürel türdeşleşmeye hizmet etmektedir.

İktidara karşı bir tepki -muhalefet - alanının oluşması çok önemlidir. “İktidar ilişkisinin özünde yatan ve onun devamlı kışkırtan etken, istencin boyun eğmeyişi ile özgürlüğün inadıdır” (Foucault, 2005: 76). İktidar ilişkisi ile mücadele arasında her zaman bir çekim gücü vardır. İktidar, mücadeleye karşı kazanma stratejisi yürütürken, mücadele bir iktidar ilişkisine dönüşme rüyasına sahiptir. Foucault’a göre birey iktidarın malzemesi ve aynı zamanda taşıyıcısıdır. Birey iktidarın karşısında değildir. Tam tersine birey iktidar tarafından ortaya çıkarılan bir kavramdır. Foucault, 16. yüzyılda ortaya çıkan yeni bir siyasi iktidar biçimi olan devletin hem bireyselleştirici hem de bütünselleştirici bir iktidar biçimi olduğuna dikkat çeker.

Foucault’un dediği gibi iktidar her zaman karşısında muhalefeti de yaratır. Hâkim gücün karşısında yer alan bu mücadelenin olduğu odak noktaları ve mücadelenin karşısında konumlanan bu güç odağı artık ne yazık ki sabit bir yapıda değildir. Sosyal hareketlerin yapısındaki değişimle birlikte mücadelenin iktidar olma istenci ortadan kalkmış görünmektedir. Günümüz mücadelelerinin tanımlandığı odak noktaları farklıdır(kimlik, insan hakları, çevre vb) . Ve bu mücadelelerin amacı bir hakkı elde etmektir. Varolan iktidar sistemini ya da hegemonik gücü değiştirmek ve dönüştürmek amaçlı olmayan bu mücadele biçimlerinin sistemi değiştirme gücüne sahip olup olmadığı ise oldukça tartışmalıdır. İktidarın dayattığı ve istediği biçimde bir mücadele ile karşı karşıya kalınmıştır. Birey temelli bu mücadele biçimlerinin yarattığı bir muhaliflik elbette ki söz konusudur. Ancak bu muhaliflik bireysel

düzlemde kalmakta ve bu noktada bu mücadele biçiminin yarattığı etki ne yazık ki kısa sürede sönümlenmektedir.

90 sonrası Türkiye sineması ciddi bir hareketlenme yaşamıştır. Bu hareketlenme sürecini hazırlayan etkilerin başında yeni yapım olanaklarının (Kültür Bakanlığı destekleri, Eurimages gibi yurtdışı bağlantılı ortaklıklar vb) ortaya çıkması ve film festivalleri gelmektedir. Türkiye sineması değerlendirildiğinde belli bir akım ile karşılaşılabilir. 50'li yılların sonrasında ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik tam olarak bir akım olarak değerlendirilemez. Ancak toplumsal gerçekçilik ve bu anlayışı benimseyen yönetmenler Türkiye'de sanat sinemasının bel kemiğini oluşturmaktadır ve günümüz sineması üzerindeki etkileri yadsınamayacak kadar önemlidir. Türkiye'de popüler sinema dışında sanat sineması alanında incelemeler yapıldığında karşımıza çıkan ya yönetmeler ya da filmlerdir. Bu durum Türkiye sineması içerisinde muhalif sinema alanı incelendiğinde de karşımıza çıkar. Türkiye sineması içerisinde herhangi bir dönemde muhalif sinema olarak adlandırılabilir bütünlüklü bir sinema oluşumu yoktur. Türkiye sineması içerisinde farklı dönemlerde, varolan yapım koşullarına, hâkim sinema diline ve içerik olarak iktidara karşı duruş gösteren ve toplumsal sorunları sinemanın meselesi haline getiren filmleri ile yönetmenler vardır. Bu filmler yönetmenlerinin kişisel seçimlerinden doğan ve politik tutumlarının yansımalarını içeren nitelikleri ile politik sinema olarak adlandırılabilir. Türkiye sineması içinde politik sinema alanında en önemli örnekleri veren yönetmen Yılmaz Güney'dir. Yılmaz Güney'in filmleri ile yaratmış olduğu sinema dili onun auteur olarak tanımlanmasını sağlar. Yılmaz Güney ve sineması 90 sonrası Türkiye sinemasının gelişiminde oldukça önemli etkilere sahiptir.

90 sonrası Türkiye Sineması Yönetmenler dönemi olarak adlandırılır. Bu adlandırmanın temelinde birçok genç yönetmenin Yeni Dalga akımıyla ortaya çıkan auteur kuramı çerçevesinde değerlendirilebilecek bir sinema diline sahip olmaları yatar. Türkiye Sineması'nın özellikle Yeşilçam döneminde ağırlıklı edebiyat uyarlamaları üzerinden ilerleyen senaryo anlayışındaki değişim 90 sonrası yönetmenler kuşağının kendi filmlerinin senaryolarını kendilerinin yazmaya başlaması noktasına ulaşır. Yönetmenin bir birey olarak hayatı ele alışı, bir durum karşısındaki görüşleri yani yönetmenin özneliği senaryo aşamasından itibaren filme yansımaya başlar. Yönetmenin yapımcıya bağlı olarak ürettiği film anlayışı yeni yapım koşulları ile ortadan kalkmış ve yönetmen daha bağımsız olduğu bir alana sahip olmuştur.

Tüm bu olumlu gelişmeler ışığında Türkiye Sineması önemli bir ivme ile çok verimli olduğu bir sürece girmiştir. Yeni dünya sistemi diye tanımlanan küreselleşme süreci dünyanın her yerinde olduğu gibi ülkemiz sineması üzerinde de büyük etkilere sahiptir. Küreselleşmenin kültürel türdeşleştirme tehlikesi özellikle bu noktada değinilmesi gereken bir husustur. Kültürlerin iç içe geçip bir kotada eritildiği gibi düşünülebilecek bu süreç eşit, daha doğrusu her tarafın aynı oranda etkilendiği bir süreç değildir. Sonuçlarının da her yerde aynı olması elbette beklenemez. Merkezin çevre üzerindeki etkin gücü altında gerçekleşen bu süreç batı emperyalizminin tahakküm biçiminin yeni halidir. İktidarın yaşamın her alanına girmesi, Foucault'un, nüfusun biyo-politiği diye adlandırdığı yani yaşamın kendisinin iktidarın nesnesi haline dönüşmesinin karşılığı olarak değerlendirebileceğimiz bu süreçte kitle iletişim araçları artık iktidarın/küreselleşmenin en önemli aracı konumundadır.

90 sonrası Türkiye sinemasını değerlendirirken küreselleşme sürecini göz ardı etmek bu nedenle pek mümkün değildir. Sinemamız son 20 yıldır adını uluslararası alanda ciddi bir biçimde duyurmakta ve sayısız festivalde gösterilen filmler ödüller almaktadır. Küreselleşme süreci ile birlikte gündeme yeniden gelen kimlik sorunu, çok kültürlülük/çokkültürcülük politikaları gündemi belirleyen bir nitelik kazanmıştır. Gündemi oluşturan konular her zaman için sanatın ana malzemesi niteliğini korumuştur. Türkiye sineması içinde önemli bir yere sahip olan toplumsal gerçekçilik anlayışının devamı niteliğini taşıyan 90 sonrası Türkiye yönetmen sineması alanında filmler çeken yönetmenler de gündemden ve gündelik yaşamın sorunlarında etkilenmektedirler. 90 sonrası Türkiye yönetmen sineması politik içerikli filmlerin daha önceki dönemlere oranla daha fazla üretildiği bir dönemdir. Bu duruma, yönetmenlerin değişen yapım koşulları ile daha bağımsız olabilmelerinin yanı sıra Avrupa Birliği'ne üyelik süreci ile birlikte farklı siyasi görüşlerin ve kimliklerin görünür hale gelmesi ve Türkiye'de 1980 sonrası sansür ve depolitizasyonun etkisini kaybetmeye başlaması da önemli bir etkiye sahiptir.

Farklı kimliklerin görünürlük kazanması küreselleşme süreci ile birlikte tekrar gündeme taşınan kimlik sorunsalının etkilerinin Türkiye sinemasında görünmesine neden olur. 90 sonrası politik sinema örneği olarak değerlendirilen filmlere bakıldığında bu filmlerde ağırlıklı olarak Türkiye'de yaşayan farklı etnik grupları ve sorunlarını ele aldıklarını görürüz. 90 sonrası Türkiye sineması içerisinde yeni politik sinema olarak tanımlanan bu dönem politik filmlerinin kimlik, aidiyet, bellek ve yolculuk temaları üzerinden ilerlemesi ve bu temaların ulusötesi/aksanlı sinema ile göstermiş olduğu benzerlikler küreselleşme ile birlikte ortaya çıkan kültürel türdeşleşmenin algılayış ve anlayış biçimlerimiz üzerindeki etkisini gösterir.

1990 sonrası Türkiye yönetmen sineması alanında yeni politik sinemayı tartışmak için örnek olarak seçtiğim Yeşim Ustaoğlu sineması değerlendirildiğinde, yönetmenin birey olarak politik duruşunun ve siyasi tutumunun sinemasına yansımaları kadar, yönetmenin gündelik yaşamdan ve toplumdan sinemasının zaman içerisinde geçirdiği dönüşüm üzerindeki etkisi de net bir biçimde görünür. Ustaoğlu'nun filmlerinde farklı kimlikleri ele alırken, karakterlerinin yaptıkları fiziksel ve içsel yolculukların ardından geçirdikleri değişim Hall'un kimliğinin asla tamamlanmaz yapısı ile sürekli bir değişim içerisinde olduğu yönündeki sözlerinde karşılığını bulur. Ustaoğlu'nun filmlerindeki kimlik değişkenliği sabit kimlik anlayışının karşısında bir duruş olarak bir muhalif nitelik kazanır. Ustaoğlu'nun filmlerinde ele aldığı bir diğer kavram olan bellek ve aidiyet, kimliğin geçmiş tarafından yönlendirilen ve geçmişin izlerini taşıyan, bu nedenle de kültürel politikaların yürütülmesinde geçmişin mutlaka göz önüne alınması gerektiğine dikkat çeken Hall'un bu düşüncesini tamamlar.

Sonuç olarak küreselleşme sürecinin ortaya çıkardığı kimlik sorununun politik sinemanın konusu haline alması dikkatle değerlendirilmesi gereken bir husustur. Foucault'un belirttiği gibi birey iktidarın malzemesi ve aynı zamanda taşıyıcısı konumundadır. Uzun yıllardır yürütülen bireyselleştirme politikalarının sonucunda yeni sosyal hareketler olarak tanımladığımız son dönem muhalif nitelikli hareketler birey odaklı bir hal almıştır. İktidarın gündelik yaşama olan etkisi çok daha yoğundur. Foucault'un nüfusun biyo-politiği olarak tanımladığı yaşamın iktidarın malzemesi haline alması durumu, gündelik yaşamdan beslenen politik sinemanın iktidarın istediği biçimde bir muhalif alan olarak kaldığının düşünülmesine neden olur. Sinema toplumsal muhalefet içerisinde hala önemli bir

odak noktasıdır. Ancak Politik sinemanın küreselleşme süreci ile birlikte içinde kaldığı mecra oldukça belirsiz niteliklere sahip bir mecradır. Bu noktada muhalif nitelikli politik filmlerden bahsetmek mümkün iken bu filmlerin muhalifliklerinin bireysel bir muhalefet düzeyinde kalarak, dönüştürücü ve birleştirici güçlerinin zayıfladığı görünür. Sinemanın muhalif bir alan olarak toplumsal muhalefet alanına katkılarının ortaya konabilmesi için seyirci odaklı ve izleme eylemi temelli çalışmaların yapılması gereklidir.

8. KAYNAKLAR

Abisel, N.(2005).Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: PhoenixYayınevi
Akbiyık, S. Yeşim Ustaoglu, İçerik. Cinedergi, sayı9. (04.07.2010)
<http://www.cinedergi.com/sayi/9/09/38.htm>

Akbulut, H. (2007). Ulus-Aşırı Türk Sinemasında Kimlik Arayışları: Fatih Akın Ve Yüksel Yavuz Sineması. Baştürk Akça, E. (Der.), Kimlik, Medya ve Temsil, Kimlik Kurgusu ve Temsilleri Üzerine Medya Analizleri içinde (s: 220-245). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Alemdar, K. , Erdoğan İ. (2002). Öteki Kuram, Kitle İletişim Yaklaşımların Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi. Ankara: Erk Yayınevi.

Althusser, L. (2008). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları İle Birlikte Yeniden-Üretim Üzerine (2.bs.). İstanbul: İthakiYayınları.

Atman, Z. (2000). Yılmaz Güney: Topraksız Köylünün İsyanı. Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı 8, s:77-115.

Atman, Z.(2006).Bir Deneyimin Tarihi; Tarih Deneyimleri Ve Deneyim Tarihi. Deniz Bayraktar(hzl.),Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler içinde (s:197-226).İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Balcı, A. (2006). Roland Robertson, Küreselleşme ve Kültür. Bilgi,Sayı 12,Cilt 1. <http://www.uli.sakarya.edu.tr/ali/robertson.pdf> (13.06.2009)

Bauman, Z. (2006). Küreselleşme, Toplumsal Sonuçları(2.bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Büker, S.(2008).Auteur Kurama Giriş. Büker S. ve Topçu G.(drl.) Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri içinde (s: 312-316). Ankara: Gazi Üniv. İlet. Fak. Yayınları.

Canpolat, N. (2005). Michel Foucault. Rigel, N.& Batuş, G.&Yücedoğan, G.&Çoban, B.(hzl). Kadife Karanlık (2.bs.) içinde (s: 75-191) . İstanbul: Su Yayınevi.

Chambers, I. (2005). Göç, Kültür, Kimlik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Coşkun, E. (2003). Dünya Sinemasında Akımlar. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Coşkun, E. (2009).Türk Sinemasında Akım Araştırması. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Coşkun, N. (1999). Yol, Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı6, s: 55-59.

Çeken, H. ,Ökten, Ş. ,Ateşoğlu, L. (2008). Eşitsizliği Derinleştiren Bir Süreç Olarak Küreselleşme ve Yoksulluk. C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, cilt 9, sayı 2, s:79-95.

Çelik, T.(2009). 1990 Sonrası Türkiye’de Yönetmen Sineması Alanında Film Üretim Süreci, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi.

Çelikcan, P. (1997). Yeni Gerçekçilik. Sinema Akımlar içinde (s: 148-162). Derman, D. (ed.), Med-Campus# A126 Proje Yayınları, Ankara.

Çoban, B. (2009).Toplumsal Hareketler ve Radikal Medya, Çoban, B. (hızl), Küreselleşme, Direniş, Ütopya Yeni Toplumsal Hareketler, Küreselleşme Çağında Toplumsal Muhalefet içinde (s: 43-63). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Demirer, T. , Özbudun, S.(2006). Avrupa Birliğı ve Çokkültürcülük Yalanı. Ankara: Ütopya Yayınları.

Esen Kuyucak, Ş. (2000). 80’ler Türkiye’sinde Sinema. (2.bsm.) İstanbul: Beta Yayınları.

Esen Kuyucak, Ş. (2002). Sinemamızda Bir ‘Auteur’ Ömer Kavur. İstanbul: Alfa Yayınları.

Esen Kuyucak, Ş. (2007) Türkiye’de Üçüncü Sinema. Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması içinde (s:310-355). Biryıldız, E. ve Çetin-Erus, Z. (der.). İstanbul: Es Yayınları.

Foucault, M. (2003). İktidarın Gözü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2005). Özne ve İktidar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gökçe, F. (1997). Yeni Dalga. Sinema Akımları içinde (s:163-177) . Derman, D. (ed.), Ankara: Med-Campus #A126 Proje Yayınları.

Görücü, B. (2000). Duvar ve Üçüncü Sinema. Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı8, s:7-13.

Günaydın, S. (1997). Devrim Sanatı ve Sinemaya Etkileri. Sinema Akımları içinde (s:24-50) . Derman, D.(ed.), Ankara: Med-Campus #A126 Proje Yayınları.

Gürata, A.(1997). Özgür Sinema. Sinema Akımları içinde (s:178-192) . Derman, D.(ed.), Ankara: Med-Campus #A126 Proje Yayınları.

Güven, Y. (2005). Kalanların Öyküsü Bulutları Beklerken. Yeni Film, sayı 8, s:56-61.

Hall, S. (1998). Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik. King, A. D. (Der.), Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi içinde (s: 39-63), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Hall, S. (1998). Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler. King, A. D. (Der.), Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi içinde (s: 63-97), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Hannerz, U. (1998). Çevre Kültür Senaryoları, King, A. D. (der.), Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi içinde (s: 139-164), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

İçli, G. (2001). Küreselleşme ve Kültür. C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi. Aralık 2001 Cilt: 25, No: 2, (s:163-172). (06.05.2009)
<http://eskiweb.cumhuriyet.edu.tr/edergi/makale/47.pdf> .

Kaya, A. , Marshall, T.H. , Bottomore, T. , (2006). Yurttaşlık, Azınlıklar ve Çokkültürcülük içinde (s: 95-132), Yurttaşlık ve Toplumsal Sınıflar. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Kıraç, R. (2008). Film İcabı, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

Kellner, D., Ryan, M. (1997). Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lelandais Erdi, G. (2009). Sosyal Hareketler Teorileri ve Küreselleşme. Çoban, B. (hzl.), Küreselleşme, Direniş,Ütopya Yeni Toplumsal Hareketler Küreselleşme Çağında Toplumsal Muhalefet. Küreselleşme Çağında Toplumsal Muhalefet içinde (s: 63-91), İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Makal, O. (1996). Fransız Sineması. Ankara: Kitle Yayınları.

Mansfield, N. (2006). Öznellik, Ferud'dan Harway'e Kendilik Kuramı. İzmir: Aralık Yayınları.

McLuhan, M. Povers, B. R. (2001). Global Köy 21. Yüzyılda Yeryüzü Yaşamında ve Medyada Meydana Gelecek Dönüşümler (The Global Village). İstanbul: Scala Yayıncılık.

Özarslan, Z. (2006).Toplumsal İletişim Sürecinde Sinemanın Toplumsal Muhalefet Açısından İşlevi.Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul.

Pösteği, N.(2005). 1990 Sonrası Türk Sineması. İstanbul: Es Yayınları.

Robertson, R. (1998). Toplum Kuramı, Kültürel Görecelik ve Küresellik Sorunu. King, A. D. (drl.), Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi içinde (s: 97-121), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sarris, A. (2008).Auteur Kuramı Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor. Nuray Hilal Tuğan(çev.), Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri içinde (s:317-331). S.Büker & G.Topçu (drl.). Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.

Scognamillo, G. (1998). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Solanas, F. , Getino, O. (2004),Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. Sinemasal, Ertan Yılmaz (çev.).Ortak Kitap 11-12, İzmir.

Suner, A. (2006). Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis Yayınları.

Süalp Akbal, T.Z.(2006).Bir Deneyimin Tarihi;Tarih Deneyimleri Ve Deneyim Tarihi.Deniz Bayrakdar(hzl.),Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler içinde (s:41-48).İstanbul:Bağlam Yayıncılık.

Teksoy, R. (2005). Sinema Tarihi. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Teksoy, R. (2007). Rekin Teksoy'un Türk Sineması. İstanbul: Oğlak Yayıncılık

Tomlinson,J. (2004). Küreselleşme ve Kültür. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Turan, M. (2007). Özne ve İktidar, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, ISSN:1304-0278 Güz, C.6 S.22 (283-297). (24.01.2010) www.esosder.org.

Ulusay, N. (2008). Melez İmgeler, Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar. Ankara: Dost Yayınları Kitabevi.

Wollen, P. (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam. İstanbul: Metis Yayınları.

Wolff, J. (1998). Küresel ve Özgül: Çatışan Kültür Kuramlarının Uzlaştırılması. King, A. D. (der.), Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi içinde (s:203-216), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Yeni Film (2005). Yeşim Ustaoglu ile Söyleşi, sayı, s:61-64.

Yeni İnsan Yeni Sinema,(2008-2009).Yeşim Ustaoglu ile Pandora'nın Kutusu, sayı 22, s:60-67.

9.EKLER

Güneş Yolculuk

Yapım Yılı: 1999

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senaryo: Yeşim Ustaoglu

Yapımcı: Behrooz Hashemian

Yapım Yöneticisi: Ezel Akay

Görüntü Yönetmeni: Jacek Petrycki

Kurgu: Nicolas Gaster

Özgün Müzik: Vlatko Stefanovski

Sanat Yönetmeni: Natalie Yeres

Ses Operatörü: Frederic Helm - Christian Gotz

Miksaj: Bruno Tarriére

Ses Tasarımı: Svetolik Mica Zajs

Kostüm Tasarımı: Natalie Yares

Makyaj: Mina Plenker

Oyuncular: Nevruz Baz, Nazmi Kırık, Mizgin Kapazan, Ara Güler, Berceste Akgün, Kazım Ekinci, Nigar Aktar, Reyhan Yılmaz.

Yapım: Türkiye; İstisnai Filmler ve Reklamlar, Almanya; Medias Res Berlin Film und Fernseh Productions, Hollanda; Filmcompany Amsterdam

Dünya Satış Hakları: Celluloid Dreams

Ödüller

Berlin Film Festivali

Blue Angel- En İyi Avrupa Filmi Ödülü

Heinrich Böll Barış Ödülü

John Templeton Ödülü

İstanbul Film Festivali

En İyi Film

En İyi Yönetmen

Onat Kutlar Fipresci Ödülü

Halk Ödülü

Ankara Film Festivali

En İyi Film

En İyi Yönetmen

En İyi Senaryo

En İyi Görüntü Yönetmeni

Orhan Arıburnu Ödülleri

En İyi Erkek Oyuncu

Uluslararası Troya Film Festivali

Jüri Özel Ödülü

Ocic Ödülü

Uluslararası Benodet Film Festivali

Jüri Özel Ödülü

Uluslararası Valladoid Film Festivali

Jüri Özel Ödülü
Uluslararası Sao Paolo Film Festivali
Jüri Özel Ödülü
Uluslararası Manoki Brothers
Altın Kamera Ödülü
Uluslararası Montpellier Film Festivali
Senaryo Geliştirme Bursu

Katıldığı Festivaller

Toronto Film Festivali
Montreal Film Festivali
Pusan Film Festivali
New York Film Festivali
Telluride Film Festivali
Oslo Film Festivali
Chicago Film Festivali
Los Angeles Film Festivali
Seattle Film Festivali
Karlov Vary Film Festivali
Aichi Film Festivali
Hong Kong Film Festivali
Farj Film Festivali
Mar del Plata Film Festivali
Vancouver Film Festivali

Bulutları Beklerken

Yapım yılı: 2004

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senaryo: Yeşim Ustaoglu – Petros Markaris

Yapımcı: Setareh Farsi – Behrooz Hashemian, Helge Albers – Fenia Cossovitsa

Görüntü Yönetmeni: Jacek Petrycki, P.S.C

Kurgu: Timo Linnasalo, Nicolas Gaster

Özgün Müzik: Michael Galasso

Ses Operatörü: Bernd Von Bassewitz

Miksaj: Bruno Tarriére

Ses Tasarımı: Christophe Winding

Sanat Yönetmeni: Selda Ülkenciler

Kostüm Tasarımı: Canan Cayır

Makyaj: Mina Ghoreishi Plenker

Oyuncular: Rüçhan Çalışkur, Rıdvan Yağcı, İsmail Baysan, Dimitris Kaberidis, Feride

Karaman, Suna Selen, Oktar Durukan, Jannis Georgiadis, Irene Tachmatzidou, Damoklia Mustakidou, Fatma Parlağı

Yapım: Ustaoglu Film Yapım, Fransa: Silkroad Production, Almanya; Flying Moon Filmproduktion, Yunanistan; Ideefixe Production

Dünya Satış Hakları: The Match Factory

Ödüller

Haifa Uluslararası Film Festivali
En İyi Film
Erivan Uluslararası Film Festivali
Fibrescki Ödülü
İstanbul Film Festivali
Jüri Özel Ödülü
En İyi Kadın Oyuncu
Orhan Arıburnu Ödülleri
En İyi Kadın Oyuncu
Sundance Film Festivali
NHK Uluslararası Film Yapımcıları
DAAD, 2001
Senaryo Geliştirme Bursu

Katıldığı Festivaller

Berlin Film Festivali
Montreal Film Festivali
Pusan Film Festivali
Tallinn Film Festivali
Oslo Film Festivali
Warsaw Film Festivali
Los Angeles Film Festivali
Seattle Film Festivali
Sodankyla Film Festivali
Gallway Film Festivali
Karlovy Vary Film Festivali
Aichi Film Festivali
Fajr Film Festivali
Mar del Plata Film Festivali
Sofya Film Festivali
Creteil Kadın Filmleri Festivali
UNESCO Uluslararası Film Festivali
Chicago Film Festivali
Selanik Film Festivali
İsrail Kadınlar Film

Pandora'nın Kutusu

Yapım yılı: 2008

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senaryo: Yeşim Ustaoglu - Sema Kaygusuz

Yapımcı: Yeşim Ustaoglu - Muhammet Çakıral

**Serkan Çakarer - Behrooz Hashemian, Natacha Devillers,
Catherine Burniaux , Michael Weber**

Görüntü Yönetmeni: Jacques Besse
Kurgu: Franck Nakache
Özgün Müzik: Jean-Pierre Mas
Sanat Yönetmeni: Elif Taşçıoğlu, Serdar Yılmaz
Ses Operatörü: Bernd von Bassevitz
Miksaj: Bruno Tarriére
Ses Tasarımı: Philippe Bluard
Kostüm Tasarımı: Gülname Eşsiz
Makyaj ve Saç: Canan Taşkoyan
Oyuncular:
Tsilla Chelton, Derya Alabora, Övül Avkıran, Onur Ünsal, Osman Sonant, Tayfun Bademsoy, Nazmi Kırık
Yapım: Ustaoglu Film Yapım, Fransa: Silkroad Production, Belçika; Les Petites Lumières, Almanya; Stromboli Pictures, The Match Factory,
Dünya Satış Hakları: The Match Factory

Ödüller

San Sebastian Uluslararası Film Festivali
En İyi Film "Altın İstiridye"
En İyi Kadın Oyuncu "Gümüş İstiridye"
Fajr Uluslararası Film Festivali
Christal Simorgh- Jüri Özel Ödülü
En İyi Kadın Oyuncu
Amiens Uluslararası Film Festivali, 2008
En İyi Kadın Oyuncu
Valecises Uluslararası Film Festivali
En İyi Kadın Oyuncu
İstanbul Film Festivali
En İyi Kadın Oyuncu
Antalya Altın Portakal Film Festivali
En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu
Thessaloniki Uluslararası Film Festivali
Crossroad En İyi Avrupa Filmi Projesi

Katıldığı Festivaller

Tribeca Uluslararası Film Festivali
Crossing Europe Uluslararası Film Festivali
Lumiere, Maastricht
Vilnius Uluslararası Film Festivali
Kosmorama Uluslararası Film Festivali
Sofya Uluslararası Film Festivali
Cartagena Uluslararası Film Festivali
0090 Film Festivali
Göteborg Uluslararası Film Festivali
Rotterdam Uluslararası Film Festivali
Palm Springs Uluslararası Film Festivali
Rotterdam Uluslararası Film Festivali
Gijon Uluslararası Film Festivali

Ale Kino
Gezici Festival, Kars-Türkiye
NHK Asya Film Festival
Selanik Uluslararası Film Festivali
Tallinn Siyah Geceler Uluslararası Film Festivali
Rome Business Street
Sao Paolo Uluslararası Film Festivali
Pusan Uluslararası Film Festivali
Reykjavik Uluslararası Film Festivali
Toronto Film Festivali

Kaynak, Çelik, T.(2009). 1990 Sonrası Türkiye’de Yönetmen Sineması Alanında Film Üretim Süreci, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış doktora tezi.

ÖZGEÇMİŞ

Gökçen Cıvaş 1980 yılında Gökçeada'da doğdu. Lisans eğitimini 2002 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Tv Bölüm'ünde tamamladı. 2002-2005 yılları arasında yabancı dil eğitimi için Berlin'de bulundu. 2005-2007 yılları arasında reklam ve video klip çalışmalarında yönetmen yardımcısı olarak çalıştı. 2007 yılından itibaren Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.