

**T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCE Sİ BAĞLAMINDA BİR
KURAM ÖNERİSİ**

YÜKSEK LİSANS (MASTER) TEZİ

GÜNEŞ ÖZAYTEN

Danışman Öğretim Üyesi:

Prof. Dr. ÖMER SAYDAM UYSAL

İstanbul, Eylül 2009

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

İçindekiler.....	iv
Özet.....	vi
Abstract.....	viii
Önsöz.....	xiii
Giriş.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAM

1.1.KURAMIN TANIMI.....	7
1.1.1.Pozitif Bilimlerde Kuram.....	8
1.1.2. Sosyal Bilimlerde Kuram.....	9

İKİNCİ BÖLÜM

BATIDA SİNEMA KURAMLARI

2.1.BATILI SİNEMA KURAMCILARI.....	12
2.1.1.1.Lindsay.....	13
2.1.1.2.Münsterberg.....	13
2.1.1.3.Arnheim.....	16
2.1.1.4.Pudovkin.....	17
2.1.1.5.Eisenstein.....	19
2.1.1.6.Balasz.....	20
2.1.1.7.Bazin.....	20
2.1.1.8.Kracauer.....	22

2.1.1.9.Sinema Göstergebilim Kuramı.....	23
2.2.BATILI SİNEMA AKIMLARI.....	31
2.2.1..Dışavurumculuk Akımı.....	31
2.2.2.Yeni Gerçekçilik Akımı.....	32
2.2.3.Yeni Dalga Akımı.....	34

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE SİNEMA KURAMLARI

3.1.TARİHSEL BAĞLAM.....	39
3.1.1.Sinemanın Türkiye'ye Gelişi.....	39
3.1.2.Türk Sinemasında Tiyatrocular Dönemi.....	41
3.1.3.Türk Sinemasında Geçiş Dönemi.....	42
3.1.4.Türk Sinemasında Sinemacılar Dönemi.....	45
3.1.5.Toplumsal Gerçekçi Sinema.....	48

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCESİ

4.1.ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCESİNİN TANIMI.....	53
4.1.1.Ulusal Sinema Düşüncesi ve Kemal Tahir.....	60
4.2. ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCESİ VE ATÜT.....	64
4.3. ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCESİNİ SAVUNAN SİNEMACILAR.....	66
4.3.1.Halit Refiğ.....	66
4.3.2.Metin Erksan.....	72
4.3.3.Duygu Sağıroğlu.....	75
4.4.ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCESİYLE YAPILAN FİLMLER.....	76
4.4.1.Haremde Dört Kadın.....	76

4.4.2.Bitmeyen Yol.....	79
4.4.3.Sevmek Zamanı.....	80
4.4.4.Kuyu.....	82
4.4.5.Bir Türk'e Gönül Verdim.....	85
4.4.6.Fatma Bacı.....	89
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	91
RESİMLER.....	101
EK 1.....	116
EK 2.....	127
KAYNAKÇA.....	143
ÖZGEÇMİŞ.....	146

ÖZET

Bu tez çalışmasında, 1965 yılından itibaren, Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi sinemacılar tarafından savunulan ve kuramsal düşünceleri Halit Refiğ tarafından oluşturulan Ulusal Sinema Düşüncesi ele alınmaktadır. Öncelikle Ulusal Sinema Düşüncesine örnek gösterilen “Haremde Dört Kadın”(Halit Refiğ/1965), “Sevmek Zamanı” (Metin Erksan/1965), “Bitmeyen Yol” (Duygu Sağıroğlu/1965), “Kuyu”(Metin Erksan/1968), “Bir Türk’e Gönül Verdim” (Halit Refiğ/1968) ve “Fatma Bacı” (Halit Refiğ/1971) adlı filmler çevrilmiştir. Daha sonra 1971 yılında Halit Refiğ tarafından yazılan ve Hareket Yayınları tarafından yayınlanan Ulusal Sinema Kavgası adlı kitapta, Ulusal Sinema Düşüncesinin kuramsal düşüncelerine yer verilmektedir. Ulusal Sinema Düşüncesi, bir yandan aşırı bir Batı Sineması hayranlığına karşı, bir yandan da Türk Sinemasının o dönemde kullandığı ekonomik sistem olan bono sisteminden kaynaklanan film enflasyonuna ve Türk filmlerindeki yozlaşmaya karşı duyulan tepkiden doğar. Ulusal Sinema Düşüncesinin üzerinde kuramsal açıdan özellikle yazar Kemal Tahir’in toplumsal gerçekçilik anlayışının etkileri vardır. Ayrıca Ulusal Sinema Düşüncesi, Karl Marks ve Friedrich Engels tarafından öne sürülen ve Türkiye’de, Selahattin Hilav, Sencer Divitçioğlu gibi felsefeciler ve aydınlar tarafından savunulan ATÜT(Asya Tipi Üretim Tarzı)’ün görüşlerinden de yararlanmaktadır. Çalışmada, Ulusal Sinema Düşüncesinin ilişkili olduğu ATÜT, çalışmanın sınırlılıkları doğrultusunda, gereği kadarıyla ele alınmaktadır.

Bu tez çalışmasında, Ulusal Sinema Düşüncesinin kuramsal önerileri, öncelikle eşsüremlî(statik) olarak ele alınmaktadır. Buna göre, öncelikle Türk toplumunun yapısı, gerçekleri, manevi değerleri iyi kavranmalıdır. Böylelikle, Türk toplumunun Batılı toplumlardan farklı bir gelişim gösterdiği ve farklı manevi değerlere sahip olduğu anlaşılacaktır. Ulusal Sinema Düşüncesi, Türk toplumunun geçmişinden gelen zengin kültürel mirasından (halk şiirleri, divan edebiyatı, minyatürler, Karagöz-

Hacivat gibi gölge oyunları, tuluat tiyatrosu, v.b...) faydalanmak gerektiğini savunmaktadırlar. Çalışmada, Ulusal Sinema Düşüncesi öncesinde Türkiye’de sinemanın gelişimi, Ulusal Sinema Düşüncesini savunan sinemacılarla aydınlar arasında yaşanan tartışmalar ve zaman içinde Türk Sinemasında yaşanan değişiklikler artsüremli (süreğen) olarak ele alınmaktadır. Ayrıca çalışmada, Ulusal Sinema Düşüncesine örnek olarak gösterilen filmler, Sinema Göstergibilim yöntemiyle analiz edilmektedir.

Günümüzde kültürel kapitalizm, toplumları, düşünmeyen, sorgulamayan, bilinçsiz tüketim kitlelerine dönüştürmektedir. Böyle bir ortamda, kültürel kapitalizme alternatif olarak, farklı toplumlar, ürettikleri filmlerde, toplumsal gerçeklerini ve kendi kültürlerini birikimlerini yansıtmakta ve bu yolla ulusaldan evrensele açılmaktadırlar. Bu yüzden geçen zaman içinde koşulların değişmesine rağmen, Türk sinemacıları da, kendi toplumlarının yapısını, toplumsal gerçeklerini iyi kavramalıdır. Bu tez çalışmasının sorunsalı, günümüzde Türk Sinemasında var olan kuramsal boşluktur ve çalışmada, bu sorunsal doğrultusunda bir envanter çıkarma bilinciyle Türk Sinemasının geçmişinde yer alan bir kuramsal yaklaşım olan Ulusal Sinema Düşüncesi ele alınmaktadır. Ayrıca bu tez çalışmasında, kuramın tanımı yapılmakta ve tarihsel bağlam içinde Batılı sinema kuramlarına değinilmektedir.

Bu tez çalışması, Türk Sinemasında mütevazı kuramsal önerilerin artması ve giderek Türk Sinemasındaki kuramsal boşluğun giderilmesi amacını taşıyarak yapılmaktadır. Her sağlıklı ve sağlam sinema işleyiminde olduğu gibi, Türk Sinemasında da mütevazı kuramsal önerilerin artması ve giderek kuramsal bir geleneğin oluşması, Türk Sineması açısından olumlu olacaktır.

ABSTRACT

POST GRADUATE THESIS

A SUGGESTION OF A THEOREM THRUOUGH NATIONAL CINEMA

In this work, The thought of “National Cinema” is processed since 1965 by Halit REFİĞ, Metin ERKSAN and Duygu SARIOĞLU for whom they are well-known critics and this project constructed upon Halit REFİĞ’s theorem. Firstly the movies exampled on national cinema followed by the films as “Haremde dört kadın” (Halit REFİĞ/1965), “Sevmek Zamanı” (Metin ERKSAN/ 1965), “Bitmeyen Yol” (Duygu SAĞIROĞLU /1965), “Kuyu” (Metin ERKSAN/1968), “Bir Türk’e Gönül Verdim” (Halit REFİĞ /1968) and “Fatma Bacı” (Halit Refiğ/1971). Later; Halit REFİĞ’s book published in 1971 from “Hareket Yayınları” public house named as “National Cinema Conflict” / (Ulusal Sinema Kavgası), this book indicates the national cinema theorem either. The theorem of national cinema aroused againts both for the dense admiration to western cinema and the corrassion of Turkish Cinema at that time, because it is belived that domestic cinema is under high inflation regarding the bono system which caused film inflation. It can not be denied that the Kemal TAHİR’s social realism from the angle of theory, has an impact on the theorem of national cinema. Furthermore; the theorem of natinal cinema benefits form the thoughts of Karl MARX, Fredrich ENGELS, Selahattin HİLAV, Sencer DİVİTÇİOĞLU, because their idea of correllation about the theory on (ATÜT-Asya tipi üretim tarzı) which means the asian type production compromised by natinal cinema theorem. In this work; ATÜT which has relations with the national cinema theorem has its own place with it’s relevant limits.

In this work; the theoretic suggestions of national cinema theorem are processed statically, according to that issue, firstly the structure of Turkish nation, its facts, nation's intangibles must be well examined. As a result, it is going to be revealed that Turkish nation has strict variations regarding the social improvement process, intangibles, then the national cinema theorem depends to benefit from Turkish nation's background as it is full of ethnic cultural dominations such as (public poetry, divan literature, miniatures, Karagöz-Hacivat shadow theatre). This project reveals the variety of discourses held by the critics and philosophers before the theorem of national cinema as they lay out the different ideas and thoughts in persistent process. In addition to that, in this work, films exemplified to the theorem of national cinema are analysed under the method of "Semiology"

The conflict of this work; is the theorem gap that occurred in "Modern Turkish Cinema". Under the side of this conflict, the thought of national cinema plays a role. Beside, the description of the theorem are held in the work, also work has attachments to the European cinema theorems within historical process.

The cultural capitalism has returned to people into beings without thinking, commenting, discussing and caused people to turn into masses consuming unconsciously. In this atmosphere, societies create their own social films against capitalism to tell their social facts, cultures and aggressions so that way is becoming their expression to the world. Despite the changing time and condition, Turkish moviemakers must well know the ethnic, social and cultural structure of the country. Today Turkish cinema is both enabling support from television and competing with television either. Lots of movie makers, cinema directors have transferred the incomes from television into cinema sector. In order to compete with the television, Turkish cinema presents popular products to the people of aged between 15-30.

The priority is to be given to the Turkish films, especially they should be taken out of consideration as they were thought free-time fun or shoddy. In this position, people may benefit from the rich background Turkic cultures as (Nasreddin Hodja and Karagöz ve Hacivat etc...). In popular Turkish cinema, people's entertainment or emotional needs must be answered however people are give into self-criticism through the moral lessons at the same time the general aesthetic should be considered in high levels.

Except from the popular Turkish movies, each of Turkish movies are their own specialities through their creatos and its various creation conditions, the conditions determine the delevoping process. In this moment, we can not talk about the aestheticism, so the government and the private movie sector must have the conscious of a healthy cinema process system. The increase of humble developing ideas of Turkish cinema and the occuring of a systematic structure will be beneficial for Turkish Cinema.

ÖNSÖZ

Öncelikle, lisans eğitimim sırasında akademik gelişimimde büyük katkıları olan başta Prof. Dr. Sami Şekeroğlu, Lütfi Akad, Metin Erksan, Memduh Ün, Duygu Sağıroğlu ve Prof. Dr. Teyfik İsmailov olmak üzere Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-Tv Bölümündeki bütün hocalarıma teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Tez çalışmam sırasında, ihtiyacım olduğunda sabırla çözüm yollarını öneren, büyük bir bilgi birikimine sahip olan ve gerektiği zaman bu bilgi birikimini cömertçe paylaşan, beni yüreklendiren tavrıyla her zaman desteğini yanımda hissettiğim tez danışmanım Prof. Dr. Ömer Saydam Uysal'a; lisansüstü eğitimim sırasında akademik gelişimimde değerli katkıları olan başta Prof. Dr. Peyami Çelikcan, Prof. Dr. Şahin Karasar, Yrd. Doç. Dr. Kaya Özakgün, Yrd. Doç. Dr. Nazan Haydari Pakkan ve Yrd. Doç. Dr. H. Zeynep Altan başta olmak üzere Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesindeki bütün hocalarıma; değerli görüş ve katkılarından dolayı Doç. Dr. Konuralp Ercilasun'a; çok değerli bilgi birikimini benimle paylaşan ve ayrıca Türk Sinema tarihi üzerine yazdığı değerli eserlerle, bunun gibi birçok tez çalışması için değerli kaynaklar üreten sayın Giovanni Scognamillo'ya; tüm eğitim hayatım boyunca beni elinden geldiğince sabırla destekleyen ve başarılarımda büyük payı olan sevgili annem Prof. Dr. Filiz Başaran'a; büyükbabam Mehmet Başaran'a ve çalışmada ele alınan model olan Ulusal Sinema Düşüncesinin fikir babası ve en önemli temsilcisi olan , aynı zamanda engin kültürel birikimini, düşüncelerini, tecrübelerini benimle paylaşan, tez çalışmam sırasında beni destekleyen sayın Halit Refiğ'e teşekkür ediyorum.

İstanbul 2009

Güneş Özyayten

GİRİŞ

Sinema kuramları, Batı'da sinema pratiği ile aynı zamanda ortaya çıkmışlardır. Batı'da pratik(yapım) ile beraber ortaya çıkmalarından dolayı sinema kuramları giderek gelişmiş ve yetkin bir düzeye ulaşmışlardır. Tarihsel süreç içinde sinema kuramlarının gelişirken kimi zaman bir yandan pratiği besleyip, geliştirdikleri (Yeni Dalga Akımı, v.b...gibi) de olmuştur. Ancak kuram ile pratik arasındaki ilişki, doğrudan ve zorunlu bir ilişki değildir. Sinema kuramları bilgilendiren, bilimsel, entelektüel faaliyetlerdir. Batı Avrupa, Amerika ve eski SSCB'de, sinema tarihinde göz ardı edilemeyecek önemli etkileri olan çeşitli sinema kuramları geliştirilmişlerdir. Ancak Batı ve eski SSCB ile aynı dönemde başlamış olan Türk Sinemasında ise, kuramsal boyut ihmal edilmiştir. Oysa sağlıklı bir sinema işleyimi için pratik kadar, kuram da önemlidir. Geçmişte Türk Sinemasının kuramsal olarak gelişmemesinin en önemli nedenleri karşılaştığı sosyo-iktisadi koşullar ile devletin ve aydınların, Türk Sinemasına karşı bilinçsizce yaklaşımları olmuştur. Nijat Özön'e göre, uzun yıllar Türk Sineması, aydınlar tarafından sanatsal açıdan kabul görmemiş ve sıradan, başarısız bir işleyim dalı olarak değerlendirilmiştir. Sosyo-iktisadi, ekonomik, v.b...gibi şartların zamanla değişmesiyle Türk Sineması da büyük dönüşümler geçirmiştir. Türk Sinemasına karşı bazı bilinçsiz tutum ve yaklaşımlar değişmiş, birtakım sorunlar aşılmıştır. Geçen zaman içinde, Türkiye'de sinema eğitimi akademik olarak verilmeye başlanmış ve bu konuda çok değerli akademisyenler yetişmişlerdir. Ayrıca her yıl, üniversitelerin Güzel Sanatlar ve İletişim Fakültelerinden çok sayıda yetişmiş insan mezun olmaktadır. Türk Sineması üzerine kıymetli akademik çalışmalar da yapılmaktadır. Bütün bu olumlu gelişmelere rağmen, geçmişte olduğu gibi bugün de, Türk Sinemasında bir kuramsal boşluk bulunmaktadır.

“Ulusal Sinema Düşüncesi Bağlamında Bir Kuram Önerisi” adlı çalışmanın amacı, Türk Sinemasında var olan kuramsal eksikliğe karşı, taslak biçiminde birtakım mütevazı öneriler sunmaktır ve bu amaç doğrultusunda çalışmada, tarihsel yöntemin kuramın ayrılmaz bir parçası olduğunun bilinciyle hareket edilerek, Türk Sinemasında geçmişte ortaya konmuş olan tek kuramsal çalışma olan Ulusal Sinema Düşüncesi ele alınmaktadır.

Çalışmada, hedeflenen amaç doğrultusunda bilimsel yöntem olarak Göstergebilim kuramının kurucusu Ferdinand De Saussure tarafından öne sürülen eşsürem ve artsürem eksenleri kullanılmaktadır. Bilim dalları ve bilimsel disiplinlerin yürüttükleri çalışmalarda, inceledikleri konuların hangi eksen üzerinde yer aldığını titizlikle belirlemeleri gerekir. Eşsürem eksenini, aynı anda bir arada bulunan olguların birbirleriyle bağlantıları ile ilişkili olan ve zamanı işin içine katmayan bir eksenidir. Artsüremde ise, eşsüremli eksende yer alan olgular, tarihsel süreç içinde geçirdikleri tüm değişiklikleriyle birlikte yer alırlar. Bu iki eksenini, birbirleriyle kesişen yatay ve dikey iki çizgiye benzetmek mümkündür. Türk edebiyatında ve sanatında, gerçekçilik üzerine olan görüşleriyle Ulusal Sinema Düşüncesini etkileyen yazar Kemal Tahir, gerçeğe bilimsel bir tavırla yaklaşılabilmesi için eşsüremli olarak onu etkileyen veya onun etkilediği olguları ele almak gerektiğini ve ayrıca gerçeğin devingen, canlı bir varlık olduğunun bilinciyle hareket edilmesinin gerektiğini belirtmektedir.

“Ulusal Sinema Düşüncesi Bağlamında Bir Kuram Önerisi” adlı çalışmanın yapısı, eşsürem ve artsürem eksenlerinin yöntem olarak beraber kullanılmasını gerekli kılmaktadır. Bu iki eksenin yöntem olarak bir arada kullanılabilmesi için incelenen konunun, hem karmaşık, hem de katı düzenli olması gerekmektedir. Böylelikle incelenen konu, eşsüremli olarak ele alındığında, incelenen konuyla bir arada bulunan ve onunla ilgili olguları açık seçik görebilmek mümkün olur. Ardından incelenen konu artsüremli olarak ele alındığında ise, konunun

eşsüremli ekseninde ilintili olduğunun saptandığı tüm olgularla beraber zaman içinde geçirdiği değişimler ele alınmış olur. Çalışmada, bu iki eksenin beraber temelini oluşturdukları yöntem, kesin bir rol oynamaktadır. İlk olarak kuramın tanımı yapılmaktadır. Kuramın tanımı yapıldıktan sonra da, sosyal bilimler ve pozitif bilimler ya da bilimsel disiplinlerde nasıl bir rolleri olduklarına, nasıl oluşturulduklarına ve tündengelim, tümevarım gibi yöntemlere kısaca değinilmektedir. Daha sonra ise çalışmada, özgül olarak ve artsüremli bir biçimde sinema kuramlarının Batı Sinemasındaki gelişimi(biçimci ve gerçekçi sinema kuramlarının gelişimi) ele alınmaktadır. Artsüremli olarak sinema kuramlarının Batı Sinemasındaki gelişimi(biçimci ve gerçekçi sinema kuramlarının gelişimi) ve kuramsal olarak Türk Sinemasındaki durumun tüm açıklığıyla ortaya konması ise, Batı Sineması ve Türk Sineması arasındaki farkların tüm açıklığıyla görünmesine neden olacaktır ki, bu durum da, çalışmanın amacının önemini göstermektedir.

Çalışmanın yönteminin çekirdeğini oluşturan eşsürem ve artsürem, dilbilime ait iki eksendir. Dilbilim ise, Göstergebilimin küçük bir parçasıdır. Çünkü konuşma ve yazı dili gibi başka kültürel olgular da gösterge dizgeleri oluşturabilmektedir. İnsanoğlu, göstergeleri duyuları aracılığıyla algılar; bunlar bir gösteren ve bir gösterilenden oluşan ve kendi fiziksel gerçekliği dışında başka bir anlama gönderme yapan varlıklardır. Bu nedenle Göstergebilim, tüm iletişim sistemlerinin algısal özellikleriyle ilgilidir. Göstergebilim, genel olarak göstergelerin toplumların içindeki varlıklarını inceleyen bir bilim dalı olarak nitelendirilebilir.

Buna göre üç gösterge tipi bulunmaktadır(görüntüsel gösterge, belirtisel gösterge ve simgeler) ve bu göstergelerin, kodlar içinde düzenlendiği iki yol bulunmaktadır. Bu yollardan ilki, içlerinden bir birimin çekilip alınabilmesine olanak tanıyan diziseldir(paradigmatic). İkincisi ise, bir birimin kendinden önce ve kendinden sonra gelen birimlerle bağlantılarını ele alan dizimseldir(syntagmatic).

Sinema sanatının iki önemli özelliği bulunmaktadır. Bunlardan ilki, öteki sanatların(edebiyat, tiyatro, müzik, v.b... gibi) tropelerini* yeniden üretebilmesidir. Ardından bu tropelerle birlikte, kendi estetik ve teknik özelliklerini de kullanarak hayatın bir benzerini, gerçeğe en yakın şekilde yeniden estetik olarak oluşturabilmesidir.

Sinema Göstergebilim Kuramının kurucusu olan Christian Metz, sinemayı bir “kısa devre göstergesi” olarak adlandırmaktadır. Çünkü sinema perdesinde gösterilen bir gösterge, neredeyse anlamla aynıdır ve onu algılamak için ayrıca bir algısal aktiviteye ihtiyaç yoktur. Metz, sinemaya özgü bir Göstergebilim anlayışı geliştirmiştir. Onun hedefi, bir filmde bir anlam çıkartılmasını sağlayan hususların neler olduğu sorusunun yanıtlarını aramaktır. Bu hedef doğrultusunda öncelikle, kendisinden önceki sinema kuramcılarında farklı olarak, özgün bir tutum ve bilimsel bir duyarlılıkla, geniş bir alan olarak gördüğu sinema üzerinde titiz alan ayırımları ve sınırlandırmalar yapar. Daha sonra hiyerarşik düzene sahip bir kodlar sıralamasıyla karşılaşır. Bu kodlar, ilk olarak sinemaya özgü olan kodlar(çekim, v.b... gibi) ve sinemaya özgü olmayan kültürel kodlar olarak ikiye ayrılmaktadırlar.

Sinemaya özgü olmayan kültürel kodlar, görgü kuralları, ulusal kültürler, v.b... gibi pek çok alt kodlardan oluşan bir bütündür. Bu kodlar, kendi varoluşları açısından sinemaya bağımlı olmayan, ancak filmlere canlı olarak aktarılabilen kodlardır. Metz, sinemacıların filmlerde istedikleri etkiyi yaratabilmek için, sinemaya özgü olan kodlar ve sinemaya özgü olmayan kodları iç içe, bir arada kullandıkları sonucuna varır. Sinemaya özgü olmayan kültürel kodlar, bir toplumun veya toplumların sosyal yaşamları içinde bir anlam ifade ettikleri için insanları etkilerler. Sinemaya özgü

*Trope kelimesi, Türkçe’de, değişmece, mecaz anlamına gelmektedir. Trope, edebi kuramda, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiye yeni bir boyut kazandıran anlam değişimidir. Sinema sanatının da, simgesel anlatım gibi kendine özgü ve sanatsal yaratıcılığa dayalı özgün bir trope anlayışı bulunmaktadır.

olan kodlar ise, bir filmin içinde sinemaya özgü olmayan kültürel kodlarla birlikte bir söz dizimi oluştururlar ve böylelikle, metne hizmet etmiş olurlar. Bir film metni, kendi sınırları içinde sayısız kod ve iletiyi içermektedir.

Çalışmada ele alınan Ulusal Sinema Düşüncesine örnek olarak gösterilen “Haremde Dört Kadın”(Halit Refiğ/1965), “Sevmek Zamanı”(Metin Erksan/1965), “Bitmeyen Yol”(Duygu Sağıroğlu/1965), “Kuyu”(Metin Erksan/1968), v.b...gibi filmler, yöntem olarak Metz’in ortaya çıkardığı kodlar sistemine uygun olarak analiz edilmektedir. Bu aynı zamanda, çalışmanın yöntemi açısından bir zorunluluktur. Çünkü Ulusal Sinema Düşüncesinin fikirlerini kuramsal olarak oluşturan ve savunan sinemacılar öncelikle Türk toplumunun nasıl bir yapıya sahip olduğunun, gerçeklerinin ve değer yargılarının neler olduğunun iyi kavranması gerektiğini savunmaktadırlar. Halit Refiğ, Metin Erksan, v.b...gibi sinemacılar bu şekilde, Türk toplumunun aşk, namus, vefa, v.b...gibi manevi değerlere önem veren bir yapısı olduğunun anlaşılacağını savunmaktadırlar. Metz’in hiyerarşik kodlar sıralamasına göre bu tip manevi değerler ve Türk toplumunun geçmişinden getirdiği zengin kültürel miras gibi olguların hepsi kültürel kodlar arasında yer alan alt kodlardır.

“Ulusal Sinema Düşüncesi Bağlamında Bir Kuram Önerisi” adlı çalışmada, öncelikle Ulusal Sinema Düşüncesinin savunduğu kuramsal düşünceler ve bu kuramsal düşünceleri etkileyen sosyo-kültürel, ekonomik, v.b...gibi çok çeşitli faktörler, çalışmanın kapsamı göz önünde bulundurularak açık bir şekilde ortaya konmaktadır. Daha sonra artsüremli olarak bu olgularda ne gibi değişimler yaşandığı ve Ulusal Sinema Düşüncesinin savunduğu kuramsal fikirlerin günümüzde Türk Sineması için de bir geçerliliği olup olamayacağı değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra çalışmanın son bölümünde, günümüz Türk Sinemasının durumu eşsüremli olarak ortaya konmakta ve çalışmanın amacına ilişkin öneriler sunulmaktadır.

“Ulusal Sinema Düşüncesi Bağlamında Bir Kuram Önerisi” adlı çalışma, bilimsel bir envanter çıkarma tavrıyla gerçekleştirilmiştir ve çalışmanın, “Sonuç ve Öneriler” bölümünde sunulan mütevazı kuramsal öneriler, yürütülen araştırma sonucunda elde edilen saptamalar doğrultusunda sunulmaktadır. Bu önerilerin oluşturduğu kuramsal taslak, daha sonra farklı bilimlerin ve farklı bilimsel disiplinlerin birbirleriyle koordineli olarak çalışmasıyla geliştirilebilir. Bunların arasında, sosyoloji, tarih, iktisat, estetik, kültür antropolojisi, v.b... gibi bilim dallarını ve bilimsel disiplinleri saymak mümkündür. Zamanla yeni öneriler ve saptamalar yapıldıkça, tıpkı Christian Metz’in Sinema Göstergebilim Kuramında yaptığı gibi, eski öneriler ve saptamalar yeniden ele alınacak, bunların arasında işlerliği olanlar yerlerini korurken işlerliğini yitirmiş olanlardan vazgeçilecektir.

1.BÖLÜM

KURAM

1.1.KURAMIN TANIMI

Yunanca“gözlemek, bakmak” anlamına gelen “theoria, theorein” kelimelerinden türeyen teori, yani kuram; belli gerçekleri açıklamak, yorumlamak ya da belirlemek biçiminde ortaya çıkan ve olayları denenmemiş, yalnızca düşünceyle kurulmuş temeller üzerine oturtan, fakat aynı zamanda, olaylara egemen olarak yeni olguları gösteren ve bunu yaparken de doğrudan uygulamayı hedeflemeyen ya da hiçbir çıkar gütmeyen“bilimsel öğreti” anlamına gelmektedir. (Akarsu,1979: 117) Hasan Ali Yücel, Milli Eğitim Bakanlığı'nın yayınladığı “Bilimler Felsefesi Mantık” adlı kitabında, insanın parça parça bilgilerle, eşya ve eşyadaki değişmeler anlamına gelen olayları doğru ve kavrayıcı bir biçimde değerlendiremeyeceğini söyler. “(...)Anlamak ihtiyacını yenmek için olayların nasıl ve niçin meydana geldiklerini aramak zorundadır. Dikkat edilirse herhangi bir olayın niçin ve ne yüzden çıktığını aramak, o olaydan önceki olayı aramak demektir(...)”(1)Klasik olarak bilimsel kuramlar, oldukça belirgin ve rasyonel bir yöntemle elde edilmiş bilgilerin oluşturduğu sistemlerdir. Kuramlar, “tümdengelim” ve “tümevarım” gibi bilimsel metotlardan da yararlanırlar. (Akarsu,1979:117) Bilgiler, sistematik bir şekilde toplanırlar ve kendilerinden, her türlü yasalılığın ve tek tek olayların elde edilebileceği ilkelere göre düzenlenirler. Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı “Felsefe Terimleri Sözlüğü”nde, kuramın bir başka anlamının da,

1) Hasan Ali Yücel, “Bilimler Felsefesi Mantık” Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1950,s.5

yeni bilim ve felsefe de deneyle karşıtlık içinde, düşünceyle kazanılmış bilgi olduğu yazmaktadır.(Akarsu,1979:117) Bilgi, deneyle elde edilenin yerini almaktansa, onunla ilişkide bulunan bir olgu olmalıdır. “(...)Bu bizi, Sokrates’in “sorgulanmayan hayatın yaşamaya değmez olduğu” önermesine ulaştırır. Öğrencisinin, Sokrates’e yanıtını da akılda tutmalıyız: “Yaşanmamış hayat da üzerinde düşünmeye değmez”(...)”⁽²⁾ Karl Marks, Friedrich Engels ile birlikte yazdığı “Deutsche Ideologie”(“Alman İdeolojisi”/1845-1846) adlı eserinde bilginin, deneyle elde edilen sonucun yerine geçmesinin tehlikesinden bahsetmiştir. Selahattin Hilav, “Sosyalist Teori ve Felsefe” adlı yazısında, Marks’ın, sırf düşünceyle dünyanın üstüne çıkmaya çalışmanın, aslında sadece düşüncenin sınırları içinde kalmak olduğunu vurguladığını belirtmektedir. (Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi(YAZKO),1983) Dolayısıyla kuram ve pratik ilişkisi önemlidir. Kuram ve pratik, bilme sürecinin anlaksal ve özdeksel iki yanını oluşturmaktadırlar. Bu bilme süreci, doğayı, toplumu ve onların gerçeklerini kavrama sürecini kapsamaktadır. Bu süreçte, her bilim dalı (fizik, sosyoloji gibi) veya farklı bilimsel disiplinler ele aldıkları konu ve kullandıkları metotlarla, kendi kuramlarını oluştururlar. Bilim dalları ve bilimsel disiplinleri, “sosyal bilimler” ve “pozitif bilimler” diye iki ana başlık altında toplamak mümkündür.

1.1.1.Pozitif Bilimlerde Kuram

“...Auguste Comte, “Pozitif Felsefe Dersleri”nin ikincisinde bilimin pratik vazifesini ne kadar açık söyler.Bu satırları dikkatle okuyalım:

-Tabiatı incelemek; insanın gerçek bir tabiat üzerindeki çalışmalarının ussal temel elde etmesi şeklinde anlaşılmalıdır. Çünkü değişmeyen neticelerin yardımıyla kendilerini önceden görebildiğimiz olayların kanunlarını tanımak, onları pratik hayatta kendi faydamıza göre değiştirmek imkanını bize kazandırır. Etrafımızda bulunan cisimlere tesir edebilmek için bizde var olan, tabiatın verdiği ve araçsız kullandığımız vasıtalar son derece zayıf ve ihtiyacımıza uymaz bir şekildedirler.-...”⁽³⁾

2) J.Dudley Andrew “Sinema Kuramları”,İbrahim Şener(çev.) ,İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2007,s.7

3)Hasan Ali Yücel, “Bilimler Felsefesi Mantık” , Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları ,Ankara 1950,s.5

“Pozitif” kelimesinin anlamı, olmuş olan, gerçek olan demektir. Pozitif bilimlerin kapsamına giren bilimsel dalların(fizik, kimya, biyoloji, v.b.) konuları, varlığı ispatlanabilen ve somut varlık alanlarıyla sınırlı konulardır. Pozitif bilimler, ele aldıkları somut varlık alanlarını tanımlamak, şartlarını sınamak ya da değiştirmek için deney yöntemine başvururlar.(Yücel,1950: 59) Pozitif bilimlerde, önce “varsayım”(hipotez) öne sürülür. Varsayım, henüz denenmemiş, kesinliği olmayan, kanıtlanmamış, geçici bir açıklamadır. Daha sonra konu, deney veya deneylerle incelenir. Genel olarak pozitif bilimlerde, kuramlara, ancak bu aşamaları geçtikten sonra ulaşmak mümkündür. Fakat tüm deney ve araştırmaların yapılamadığı veya yapılamayacağı, ancak aksini ispat eden herhangi bir örneğin bulunmadığı savlarında (İzafe Teorisi, Kuantum Teorisi, v.b..) doğrudan birer kuram haline gelmeleri mümkündür. Bu tür farklı örneklerin dışında, pozitif bilimlerde kuramlar, geçerliliği ispatlanmış bilgi sistematiği olarak tanımlanabilirler. Pozitif bilimlerin her bir dalının, kendi yapısına özgü geliştirdiği kuramlar bulunmaktadır.

1.1.2.Sosyal Bilimlerde Kuram

Türk Dil Kurumu'nun, 1974'te yayınlamış olduğu Türkçe sözlükte, “sosyal” kelimesinin “toplumla ilgili, toplumsal” anlamına geldiği ve Fransızca kökenli bir kelime olduğu yazmaktadır. İnsanoğlu, sosyal bir varlıktır. Bozkurt Güvenç, “Kültürün Abc'si” isimli kitabında, insanoğlunun binlerce yıldır varlığını sürdürebilmesini, öğrenme kabiliyeti, değişim ve uyum ile sosyal yaşam tarzına bağlamaktadır. Antropolojiden felsefeye, arkeolojiden siyasi bilimlere, ekonomiden sanat kuramlarına kadar yaşamın, insancıl ve toplumsal yönlerini inceleyen, geliştiren tüm bilim dalları ve bilimsel disiplinler, “sosyal bilimler” çatısı altında toplanmaktadır. İnsanın çok yönlü bir varlık olması, sosyal bilimlerin geniş bir yelpazeye sahip olmasına neden olmaktadır. İnsan, düşünebilen, üretebilen, öğrenebilen ve belirli bir sosyal düzen içinde yaşayan çok yönlü bir varlıktır.

Tıpkı pozitif bilimlerde olduğu gibi, sosyal bilimlerin alanına giren bilimlerin ve bilimsel disiplinlerin de, konularına uygun yöntem ve kuramları vardır. Ancak sosyal bilimler, pozitif bilimler gibi sadece somut varlık alanlarıyla ilgilenmezler. Felsefe bilimi, psikoloji bilimi gibi alanlar, düşünce gibi soyut kavramlarla ve insanın soyut özellikleriyle ilgilenirler. Gözlem, deney, istatistik gibi usulleri kullanan sosyal bilim dalları olduğu gibi (coğrafya, ekonomi, arkeoloji, psikanaliz, psikoloji, sosyoloji, v.b...) tamamen düşünceye dayalı sosyal bilim dalları veya bilimsel disiplinler de (sanat kuramları, estetik, v.b...) vardır. Ayrıca sosyal bilimlerde de, tıpkı pozitif bilimlerde olduğu gibi tündengelim ve tümevarım yöntemleri kullanılmaktadır.

Sanat ve estetik konuları da, sosyal bilimlerin alanında yer alan ve insana dair olan konulardır. Prof. Dr. Suut Kemal Yetkin, “Estetik” adlı kitabında, sanatın, kelime olarak en genel anlamıyla, bilginin işe uygulanması anlamına geldiğini söyler. İnsan, ihtiyaçlarını daha iyi bir surette tatmin etmek için, zekasını, tabiatı geliştirmek ve doğal maddeleri faydalı konulara çevirmek için kullanır. (Yetkin, t.y. :23) Sanat, tabiata ilave olunmuş insandır. İsmail Tunalı ise, “Estetik Beğeni” isimli kitabında, her estetik olayın bir süje-obje bağılılığına dayandığını belirtir. Bir yanda estetik nitelikleriyle bir estetik obje, bütün psişik aktarı ile karşısındakine yönelmektedir. Onun karşısındaysa, onu estetik olarak algılayan ve ondan zevk alan bir süje bulunur. Estetik olay, bunlar arasındaki bağlantılarda kendini belli eder ve bilgi olayı ile bu bakımdan büyük bir yakınlık gösterir. (Tunalı, 1983: 94)

2.BÖLÜM

BATIDA SİNEMA KURAMLARI

Sinema sanatı için geçerli evrensel kuralların araştırılması ve sinemanın işlevi, sınırları gibi sorular, ortak hedefleri sinema olgusunu anlamak olan sinema kuramları ve sinema eleştirilerinin alanlarına girmektedirler. Sinema kuramları, pratikle ilişkisi zorunlu olmayan, entelektüel, soyut etkinliklerdir. Sinema eleştirileri ise, sinema kuramlarına göre pratiğe daha yakındırlar. Sinema eleştirisi, kuramsal bir faaliyet değildir; kendi ölçütlerine göre filmleri değerlendirir, onları tanımlar. Andre Bazin'e göre bir eleştirinin yöntemi ne olursa olsun, eninde sonunda eleştirmenin kendi beğenisi tarafından denetlenmesi, sınırlanması, düzeltilmesi şarttır.(Bazin,1995:194)

Sinema kuramları ise, bilimsel, entelektüel ve pratikle ilişkisi zorunlu olmayan kültürel faaliyetlerdir.

Sinema kuramlarına bir dizi karşıtlık egemendir ve bunların en önemlisi de, kuram ile uygulama arasında olan karşıtlıktır.Film yönetmenlerinin, film üretebilmeleri için kuramsal çalışma yapma zorunlulukları yoktur. Ancak zamanla sinema sanatı gelişip daha da karmaşık bir hal alırken, bazı sinemacıların güçlü kuramsal temellere dayanan filmler çıktıkları görülmektedir. (Truffaut, Godard, v.b...)

Sinema kuramlarına egemen olan ikinci karşıtlık ise, sinema kuramlarının kullandığı tümdengelim ve tümevarım gibi iki farklı bilimsel metodun doğal yapılarından kaynaklanmaktadır. Tümdengelim metodunun kullanıldığı sinema kuramlarında, kuramcı, ilk olarak değerler sistemine karar verir ve daha sonra da, filmleri karar verdiği değerler sistemine göre ölçer. Tümevarım metodunun kullanıldığı sinema kuramları ise, betimleyici kuramlardır. Bu metodun kullanıldığı kuramlarda,

kuramcı, sinemasal etkinliğin bütün alanlarını gözden geçirir ve filmin gerçek doğası üzerine sonuçlar çıkarır.

Her kuramcı, sinema hakkında kendisinin önemli bulduğu soruyu ortaya koyar ve yanıtlamaya çalışır. Sinema kuramcılarının ele aldıkları her bir soru, hammadde, yöntem ve teknikler, biçim ve şekiller, amaç ve değer gibi dört fenomenen en az biriyle ilgilidir. “Hammadde”; gerçeklik, fotoğraf ve yanılsama ile olan ilgiyi, bunların zaman ve uzay içinde kullanımını inceleme amacını taşır. “Yöntem ve teknikler”; biçimle ilgili yaratıcı oluşumların tümünü içermektedir. “Biçim ve şekiller”; yapılan veya yapılacak olan sinemanın türleri hakkındaki sorulara yanıt arar. “Amaç ve değer” ise, yaşamın daha geniş görünümüyle ilgili bir sınıflamadır.(Andrew,2000:12)

2.1.BATILI SİNEMA KURAMCILARI

David Wark Griffith, günümüzden bir asır önce “farklı çekim ölçekleri”, “dramatik aydınlatma”, “paralel kurgu”, “değişik çekim açıları” gibi önemli sinemasal unsurları bir araya getirerek, “Bir Milletın Doğuşu”(1915) ve “Hoşgörüsüzlük”(1916) gibi filmler yapmıştır. Griffith’in bu filmleri yaptığı dönemde, sinema üzerine ilk kuramsal düşünceler oluşturulmaya başlanmıştır. İlk sinema kuramcıları, sinemanın özgün bir sanat dalı olduğunu kanıtlamaya çalışmış, başta tiyatro olmak üzere, sinemayı bir çok sanat dalıyla karşılaştırmış ve ele aldığı hammaddeyi, bir ritim ve yapıya dönüştürebildiği için, sinemanın, diğer sanatlarla eşit bir konuma sahip olması gerektiğini savunmuşlardır.

2.1.1.Lindsay

1915 yılında, Amerikalı bir şair olan Vachel Lindsay, “The Art Of Moving Picture” (“Hareketli Görüntü Sanatı”) adlı bir kitap yayınladı. İtalyan Ricciotto Canudo, Fransız Louis Delluc ve Lindsay gibi sinema üzerine ilk teorik düşünceleri öne süren isimler, sinemayı farklı bir sanat dalı olarak değerlendirirler ve bu yüzden diğer sanatlara verilen değerin, sinemaya da verilmesi gerektiğini düşünürler. O zamana kadar, sinemanın kendine özgü özellikleri olduğu düşünülmemektedir. Lindsay, sinemanın gerçek gücünün, tiyatronun etkisinden kurtulmasıyla ortaya çıkacağını düşünmüş ve birbiriyle benzer gibi görünen iki sanatın, aslında nasıl birbirlerine karşıt olduklarını anlattığı “Sinema İle Tiyatro Arasındaki Otuz Ayrım” adlı bir kitap yazmıştır.

Sinemayı daha eski sanatların uygulamalarıyla karşılaştıran Lindsay, sinemayı bir dil gibi görmektedir. Ona göre sinemanın keşfi, taş devrinde mağaralara çizilen resimler ve kullanılan ilk görsel yazı dili (hiyeroglif) kadar önemli bir adımdır. Lindsay, filmleri üç kategoriye ayırır; “Aksiyon filmleri”, “içten filmler” ve “şahane filmler”. Bu üç kategori, günümüzdeki film türlerinin atalarıdır ve bu kategoriler, Dünya Sinemasında geliştirilerek kullanılmaya devam etmektedir.

2.1.2.Münsterberg

Harvard Üniversitesi, Psikoloji Bölümünde Profesör olan Alman kökenli psikolog Hugo Münsterberg, 1915 yılından itibaren sinemayla ilgilenmeye başlar. Gestaltçı bir psikoloji yaklaşımını benimseyen Münsterberg, 1916 yılında, “The Photoplay: A Psychological Study” (“Hareketli Görüntü: Psikolojik Bir Çalışma”) adlı bir kitap yayınladı. Kitabını yazmadan önce, kendisini 10 ay kadar film izlemeye veren Münsterberg’in en önemli katkısı, sinemaya bilimsel bir açıdan yaklaşmasıdır.

Münsterberg, film tarihini, “iç” ve dış” gelişimler olmak üzere ikiye ayırır.

(Andrew,2000; Monaco, 2000; Münsterberg,1916)

Münsterberg’in “dış” gelişimler olarak adlandırdığı gelişimler, teknolojik ilerlemelerdir ve teknoloji olmadan, hareketli görüntü olmayacaktır. Münsterberg’in, “iç” gelişimler olarak adlandırdığı gelişimler ise, toplumun, sinemayı kullanması durumudur, yani sosyolojik gelişimlerdir. Çünkü Münsterberg’e göre, sinemayı var eden toplumun ya da toplumların, bilgilenme, eğitim ve eğlenme arzusudur. (Andrew, 2000; Münsterberg, 1916) Münsterberg için esin kaynağı olan şey insan zihni olduğu için, “seyirci” olgusu üzerine yoğunlaşmıştır. O, bir filmi, seyircinin nasıl algıladığıyla ilgilenmektedir.

“...Gestalt psikologları gibi, her deneyimin parça ile bütün arasında, figür ile yer arasında bir ilişki kurduğunu düşünür Bu ilişkiyi çözümlmek ve onun algılama alanını düzenlemek için yeterlilik zihinde bulunmaktadır...”(1)

Münsterberg, seyircilerin zihinlerinin bir filmi nasıl algıladıklarını kademe kademe ele alırken, Gestaltçı psikolog, Max Wertheimer’in geliştirdiği “fi fenomeni” * ve algılamayla ilgili Gestalt psikologlarının benimsediği ilkelerden yararlanır. “Fi fenomeni”, zihnin, hareketli görüntüyü nasıl algıladığını açıklamaya çalışır. Buna göre, zihin tarafından algılanan hareketli görüntü, fiziksel uyarıların birbirleriyle ilişkili olan özelliklerine bağlı olarak ortaya çıkan bir deneyimdir. Örneğin bir film kamerası, bir filmi saniyede 24 kare esasına göre çeker. Bir film projektörü ise,

*Fi fenomeni, Gestaltçı psikolog Max Wertheimer(1880-1943) tarafından öne sürülen bir kavramdır.Gestalt psikoloji kuramının önemli isimlerinden biri olan Alman psikologlar, Max Wertheimer Frankfurt Üniversitesinde, insan algısı ve özellikle yanılısamayla olgusuyla açığa çıkan görsel algı örgütlenmesi üzerine çalışmalar gerçekleştirir.Wertheimer, bu yanılısamının ilk yöntemli incelemelerini bir takistoskop kullanarak gerçekleştirir. Buna göre, saniyenin belirli kesirleri içinde bir ışık kaynağı aracılığıyla biri dikey, diğeri ise 30 derece açıyla duran iki yarık arasından almaşık ışık çakışları verilmektedir.Bir gözlemci, ışık çakışlarını ancak saniyenin beşte birinden daha uzun oldukları durumda görebilmektedir. Max Wertheimer, bu görünümdeki devinimi “fi fenomeni” olarak adlandırmıştır.

1) J.Dudley Andrew, “Sinema Kuramları”,İbrahim Şener(çev.), İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2000,s.24

filmdeki görüntüyü aynı hızla sinema perdesinin üzerine yansıtır. Bir seyircinin sinir sistemi, buradan elde ettiği fiziksel girdiyi, parçalar halinde ve edilgen bir biçimde kaydetmez. Bunun tam tersine, sinir sistemindeki örgütlenme, birbiriyle ilintili, fakat birbirinden ayrı olan parçaları bir bütüne dönüştürür. Bu durum, zihnin en temel seviyesinin bile, kendine özgü kuralları ve bir oluşturma gücünün bulunduğunu kanıtlar.

Münsterberg, zihnin en temel seviyesinden itibaren, hiyerarşik zihin sisteminin üst seviyelerine doğru çıkarken, sinema olgusu ile ilgili olan zihinsel her seviyeye özenle değinir. Buna göre;

1)Zihin, “dikkat” adı verilen kapsamlı çalışma sistemi sayesinde, heyecan ve hareket dünyasında bir kompozisyon oluşturur. Zihnin, düzenli bir kayıt sayesinde yarattığı kompozisyonu, yakın çekimler ve kamera açıları gibi sinemasal öğeler doğrudan etkilerler. (Andrew,2000: 26)

2)Zihnin yürüttüğü faaliyetin, en üst ve en son seviyesi duygulardır. Çünkü, bir filmi izlerken seyirciler için en aktif motivasyon duygulardır. Bu seviye, ayrıca genel olarak zihnin yürüttüğü faaliyet içinde en değişken, en bireysel olan seviyedir. Çünkü her bireyin duyguları, hayatta kazandığı deneyimler, yetişme tarzı, v.b...gibi çok sayıda farklı etken tarafından şekillendirilmektedir.

Münsterberg, kitabının ikinci bölümünde, felsefeye yönelir ve filmin biçimi ve işlevi üzerine düşünmeye başlar. Münsterberg, estetik ile ilgili konularda, Kant’ın felsefesini benimsemektedir. Kant’a göre, beğeni estetik yargıda bulunma yetisidir. Kant, güzel üzerine verilmiş bir yargı olduğu için, estetik yargıyı çıkış noktası olarak ele alır ve çözümler.(Tunalı,1983:79) Buna göre, bizi doğada ilk etkileyenler, estetik deneyimlerdir. Estetik yargılar, öznellik taşıyan ve eğitimle gelişen yargılardır Estetik yargılarımızı, pratik nedenlerle doğada bulunmayan ve uzamsal olarak (çerçeve, film perdesi, v.b..) ya da zaman açısından(2 saat süren bir film gibi), sınırlanmış sanat yapıtlarıyla donatır, geliştiririz. Buna göre, estetik nesne, estetik deneyim sırasında

izleyiciye, kendinden önce ve kendinden sonra gelen bir anlamı ifade eden bir bütün olarak görülür ve kendi içinde sona erer (Andrew,2000:29).

Münsterberg'e göre, zihin, tüm sanat yapıtlarını algılamak gibi, bir film izlerken de, performansının zirvesine çıkar ve bu nedenle, sinema sanatı asla ikinci sınıf bir sanat biçimi olarak düşünülemez. Buna göre, bir film, estetik değerini, onu dikkatle takip eden, ve ondan heyecan duyan, haz alan seyircilerin zihinlerinin içinde bulur (Andrew, 2000; Monaco, 2001; Münsterberg, 1916).

2.1.3. Arnheim

Sinema sanatının dünya üzerinde gelişmeye başladığı 1920'li yıllarda, Avrupa sinema kuramlarının merkezi haline gelir. Sonraki yarım yüzyıl boyunca sinema kuramları, Fransız, Alman ve Doğu Avrupalı sinema kuramcılarının hakimiyetindedir. Hugo Münsterberg gibi bir psikolog olan Rudolf Arnheim, 1933 yılında, "Film As Art" ("Sinema Sanatı") adlı bir kitap yayınlar. Arnheim, Münsterberg'ten farklı olarak bir filmin, seyirci tarafından nasıl algılandığıyla değil, bir filmin yapım süreciyle ilgilenmiştir. Çünkü Arnheim'a göre sinema gücünü, yönetmenlerin malzemeyi (gerçekliği) yaratıcılıklarıyla dönüştürebilme yeteneğinden alır. Kısacası Arnheim, hammaddenin (gerçeğin) bir sanatsal forma dönüştürülüp, yeniden sunulması sırasında, önemli olanın hammadde (gerçek) değil, biçim ve hammaddenin işlenişi olduğunu savunmaktadır. O halde, bu dönüşüm esnasında uygulanan işlemin, gerçek olmayan her görünümü ele alınmalıdır. Bu görünümler; film yüzeyi üzerindeki (iki boyutlu yüzey) katıların(görüntü) tasarımı, film yüzeyi üzerinde derinlik duygusunun azalması (gerçekte, insanlar, dünyayı 3 boyutlu algılar, halbuki sinema görüntüsü iki boyutludur) , rengin yokluğu(siyah-beyaz filmler), kurguya bağlı olan uzam-zamanın yokluğu ve diğer duyumların yokluğudur.(sessiz filmler)

Arnheim, bir sanat formunun sınırlarının, sadece onun estetik özelliklerini oluşturduğunu ve hiçbir şekilde sanatları sınırlamadığını düşünür. Örneğin, sinema sanatının kullandığı film şeridi, kamera gibi unsurların, sinema sanatının teknik ve estetik özelliklerinde önemli etkileri vardır, ancak bir sanat dalı olarak sinemayı sınırlamazlar.1920-1930'lu yıllarda yapılmış Dışavurumcu filmlerden etkilenen Arnheim, zamanla sinema sanatında yaşanan teknolojik gelişmelerin (sesli filmlerin çekilmeye başlanması, renkli filmlerin kullanılması, v.b.), sinemanın estetik yapısına zarar verdiğini savunmaktadır.

2.1.4.Pudovkin

Jonathan Jones, The Guardian gazetesinin, internet sitesinde, 31.8.2001'de yayınlanan "The Silent Revolutionary"("Sessiz Devrim") adlı makalesinde, 1917 Ekim Devrimi'nin, film dünyasına, film kurgusunun da, çekim kadar önemli olduğunu öğrettiğini yazar.(Jones, www.guardian.co.uk, 6/5/2009)1917 Ekim Devriminden sonra kurulan SSCB, yeni oluşan Sovyet Sinemasını desteklemektedir, fakat maddi imkansızlıklar yüzünden film kamerası bulmakta zorlanan ve ellerinde yeteri kadar ham film stokları bulunmayan Sovyet sinemacıları, bu yüzden tüm dikkatlerini, film kurgusu ve film kurgu teknikleri üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Aynı zamanda, Moskova'daki Film Okulu'nun kurucularından biri olan Lev Kuleshov, yürüttüğü atölye çalışmalarında film kurgusunun önemi üzerinde durur.

"(...)O sinemanın maddesinin selüloid bir film şeridi olduğu görüşünden yola çıkar. Çekimler, film şeridinin üzerinde yer almaktadır. Film sanatı, çekimlerin bir araya getirilip, kurgu yoluyla bir bütünü yaratılması ve kurgu yoluyla yaratılan bu bütüne karşı seyircinin verdiği duygusal tepkilerden oluşan bir sinemasal kompozisyon veya fikirdir(...)"(2)

2) Robert Sklar, "Film An International History Of The Medium",Thames&Hudson Londra,s.151

Kuleshov ve öğrencileri, bir deney gerçekleştirirler. Ekim Devrimi öncesinde, Çarlık Rusya'sının tanınmış aktörlerinden biri olan Ivan Mozzhukin'in, yakın plan bir çekiminin aralarına dumanı tüten bir kase çorbanın, küçük bir kızın ve tabutta yatan bir kadının görüntülerini yerleştirirler. Mozzhukin donuk bir ifadeyle baktığı halde , seyirciler, kurgunun onları yönlendirmesiyle, onun ilkinde iştahlı, ikincisinde neşeli, üçüncüsünde ise kederli olduğu fikrine kapılmışlardır. Her sanat dalında, evvela malzemenin ve bir geliştirme yönteminin olduğunu düşünen Kuleshov, sinema sanatının malzemesinin, film parçaları(çekimler) ve bu malzemeyi değerlendirme yönteminin de, bu parçaların, bir fikir doğrultusunda, yaratıcı bir biçimde birleştirilmeleri olduğuna inanmaktadır. Kuleshov'un öğrencisi olan Vsevolod Pudovkin, onun yolundan giderek bağlantılı kurgu anlayışını geliştirmiştir. Kendinden önceki sinema kuramcılarının aksine, sinema sanatının içinden gelen bir isim olan Pudovkin, kurgunun, filmin içinde, seyircinin psikolojik rehberliğini yapan sinemasal bir öge olduğunu düşünür. “(...) *Kurguyu karmaşık bir olgu, filmin yüreği olarak gördü ama kurgunun amacının anlatıyı değiştirmekten çok onu desteklemek olduğunu düşündü(...)*”⁽³⁾ Pudovkin ayrıca, kontrast, koşutluk, simgesellik, eş zamanlılık ve yinelemeli motif gibi beş adet kurgu tipi olduğunu saptamıştır.

Pudovkin, kuramında kurgunun önemini vurgularken, sinemada biçimin evrelerini çözümlenmiştir. Buna göre, filmlerin kök hücreleri olan çekimlerle elde edilen gerçeklik, ancak titiz bir kurgu işleminden geçtikten sonra daha yüksek seviyelere ulaştırılmış olur. Pudovkin'in geliştirdiği bağlantılı kurgu anlayışı, günümüzde kullanılmaktadır.

3)James Monaco, “Bir Film Nasıl Okunur”,Ertan Yılmaz(çev.), Oğlak Yayınları İstanbul 2001,s.380

2.1.5.Eisenstein

Pudovkin gibi, ünlü yönetmen Sergei Eisenstein da, sinemayı tanımlamayı isteyen bir anlayışla, kendi sinema kuramını oluşturmuştur. Fakat çekimlerle elde edilen gerçekliğin, titiz bir kurgu işleminden geçirildikten sonra daha yüksek seviyelere ulaşılacağına inanan Pudovkin'in aksine, Eisenstein'a göre, yönetmenin yaratıcılık gücü çekimlerden itibaren başlamaktadır. Çünkü film parçacıkları, seyircilerin duygularına hitap ettiği gibi, aniden onların zihinlerine kazınırlar. Eisenstein, öncelikle yaptığı çekimlerin içindeki odak uzaklığı, derinlik ve çekim içinde yer alan objelerin kütleleri aracılığıyla bir filmin kök hücresi olan çekimin içinde estetik bir çarpışma oluşturur. *"(...) Ayır ayrı her çerçevenin içinde bile bir şeye daha fazla ağırlık kazandırabiliriz. Oyuncunun biri yakın planda görülürken, diğeri ya da diğeri arkada genel ya da orta planda bulunabilirler.(...)"*⁽⁴⁾ Eisenstein'ın kurgu anlayışı da, birbirinden bağımsız çekimleri çarpıştırma esasına dayanmaktadır. Önceki çekim, kendinden sonra gelen çekimle bir araya geldiğinde yeni bir düşünce oluşturuyorsa, o zaman izleyici de aktif bir hale gelmektedir. Çünkü izleyicinin, izlediği yapıtın kurgusunun içsel anlamını çözmeye çalışması gerekmektedir. Bu durumda, Eisenstein'ın sinema kuramının en can alıcı yanının, hem her bir çekimin içindeki fiziksel çarpışmalar, hem de kurgu aracılığıyla bağımsız çekimlerin birbirleriyle çarpışmaları sonucunda ortaya bir fikir çıkması ve izleyicinin bu fikre ulaşması için zihinsel olarak çabalaması gerektiği noktasıdır. (Andrew, 2000; Demirbilek, 1994;Eisenstein, 1986; Monaco, 2000) Eisenstein için, filmde gerçekliğe yaklaşmak demek, sanatçının yoğunlaşarak oluşturduğu eserinde, eserin özgün gerçekliğini izleyiciye sunması demektir.

4)Sergei Eisenstein, "Sinema Dersleri",Engin Ayça(çev.),Hil Yayın İstanbul 1986,s.126

2.1.6. Balasz

Marksist bir düşünür ve sinema kuramcısı olan Bela Balasz, sinema üzerine ilk yazılarını,1922 yılında yayınlamıştır. 1930 ve 1940'lı yıllarda, SSCB'de çeşitli konferanslar vererek sinema üzerine düşüncelerini açıklamış ve geliştirmiştir. Bela Balasz'ın 1948 yılında yayınladığı, "Theory Of The Film: Character And Growth Of A New Art"("Film Teorisi: Yeni Bir Sanatın Karakteri Ve Gelişimi") adlı bir kitabı vardır. Onun sinema kuramının özgün yanı, sinemanın ekonomiyle olan sıkı ilişkisini vurgulamasıdır. Balasz'a göre, ekonomik koşullar olarak tanımadığı sürece, film sanatı gelişemez.

"(...)Balasz film sanatının ancak iş koşulları buna olanak sağladığı zaman gelişebileceğini söyler. Çünkü bu, roman eğlencesinin gereksinimlerini yerine getirmeye çalışan sinema yöneticilerinin insafına kalmış bir şeydir. Sinema, vodviller gibi, popüler tiyatro gibi canlı bir eğlence olarak görülmektedir. Film tanıtımcıları, sinemanın bu tür eğlence anlayışını tek başına karşılayabileceğine insanları inandırmaya çalışmaktadır. Bu nedenle, filmler aktif bir katılımcı olarak ekranlardaki yerlerini almaya başlamışlardır (...)"(5)

Balasz, sinemanın ekonomik temelini tanımladıktan sonra, sinema estetiği üzerine olan düşüncelerini açıklamaya girişir. Münsterberg, Arnheim, Pudovkin ve Eisenstein'ın düşünceleriyle benzer düşünceleri olan Balasz'a göre, tüm görünüm (bir hammadde olarak gerçek),doğallıktan çok kültürel bir yapıya sahip olduğu için, sanatçının, onları değiştirme ve dönüştürme olanağı vardır. Ancak sanatçı, bu olanağı ekonomik sistemin izin verdiği kadar kullanabilir.

2.1.7. Bazin

Yeni Gerçekçilik Akımından etkilenen en önemli sinema kuramcısı olan Andre Bazin'i, diğer sinema kuramcılarından ayıran en önemli fark, onun, aynı

5) J.Dudley Andrew, "Sinema Kuramları",İbrahim Şener(çev.),İzdüşüm Yayınları İstanbul 2000,s.100

zamanda tek tek filmler üzerine yazı yazan bir sinema eleştirmeni olmasıdır. Bazin, film eleştirmenliğine 1943 yılında, Nazi işgali altındaki Fransa’da, üniversite öğrencileri tarafından hazırlanan çeşitli yayınlarda, film eleştirileri yazarak başlamıştır. Eleştirmenliği, 1958 yılındaki ölümüne kadar bırakmamıştır.

Bazin’in kuramsal düşünceleri, ölümünün ardından yayınlanan ve makalelerinin toplandığı iki ciltlik bir kitap olan “What’s Cinema”(“Sinema Nedir”) adlı kitapta yer almaktadır. “(...) Bazin ile birlikte sinema kuramı ilk kez bir reçete ve bildiri konusu olmaktan çıkmış, sınırlarının çok iyi farkında olan tümüyle olgun entelektüel bir etkinlik haline gelmiştir.(...)”⁽⁶⁾ Andre Bazin, sinemanın gerçek gücünün, gerçekliği tüm yalınlığıyla verebilmesi olduğuna inanmaktadır. Ona göre, Yeni Gerçekçilik Akımına bağlı sinemacılar, gerçekçi bir yaklaşımı benimseyerek ve bu yaklaşımda ısrar ederek, gündelik hayatın gerçekliğini, sinema perdesinde bütün gizemleriyle keşfetmemizi sağlarlar. Sinemanın, gerçeğin sanatı olarak bir bütünlük taşıdığını söyleyen Bazin’e göre, pek çok gerçeklik türünden bahsedilebilir, fakat sinema, görsel ve uzamsal bir gerçekliğe bağlıdır. Sinemada, uzamın gerçekliği yok sayılamaz ve bu yüzden Andre Bazin, mizansenii**, sinemanın, en temel parçası olarak görmektedir. (Andrew, 2000; Bazin, 1995; Monaco, 2001)Bazin için derin odak görüntüleme ve plan-sekans mantığı önemlidir. İzleyiciyi, görüntüyle, gerçekliğe göre daha yakın bir ilişkiye sokan odak derinliği, Bazin’e göre, izleyicinin çok daha aktif bir zihinsel etkinlik yürütmesini sağladığı gibi, aynı zamanda izleyicinin, devam eden aksiyona çok daha olumlu bir katkıda bulunmasını sağlamış olur. (Monaco,2001:386) Bazin, izleyicinin, istek ve dikkatinden imgenin anlamının doğduğunu savunur. İzleyicileri, gerçek dünyanın yerini alan sinema perdesindeki dünyayla özdeşleşmekten

**Mizansen, Fransızca kökenli bir kelimedir ve sahneye koyma anlamına gelmektedir. Sinemada mizansen, çerçeve içindeki nesnelerin, oyuncuların, v.b... gibi belirli bir odak derinliği ve bir kompozisyon oluşturmasıdır. Sinemada yadsınamaz olan tek gerçeklik uzamın gerçekliğidir. Bundan dolayı, Bazin mizansen ile odak derinliği ve plan-sekansı kastetmektedir.

6) James Monaco, “Bir Film Nasıl Okunur”,Ertan Yılmaz(çev.),Oğlak Yayınları İstanbul 2001,s.385

alıkoyan hiçbir şey yoktur. Çünkü sinema sanatı için, uzamsal gerçeklik dışında, öne sürülen kesin, değiştirilemez bir varoluş gerçeği bulunmamaktadır. Bu durumda, özdeşleşme sözcüğünün, sinema estetiği için ne kadar önemli olduğu ortaya çıkar ve bu nokta, Bazin'in kuramsal düşüncelerinin temel özelliğini oluşturmaktadır.

Andre Bazin'in kuramsal düşünceleri, onun, 1951 yılında, Jacques Doniol Valcroze ve Joseph Marie Lo Duca ile beraber kurduğu "Cahiers Du Cinema" adlı sinema dergisinde yazı yazan François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi birçok genç Fransız sinemacısını etkilemiştir. "Cahiers Du Cinema" dergisi, ileride Fransız Yeni Dalga Akımını başlatacak olan bu isimler için, sinema üzerine görüşlerinin olduğu bir yuvadır. (Demirbilek, 1994; Monaco, 2000; Sklar, t.y.) Bazin'in kuramsal düşüncelerinden çok etkilenen bu genç isimler, onun yolundan yürüyerek, hem kuramsal olarak sinemanın gelişmesine önem vermişler, hem de yapıtlarıyla sinema tarihinde önemli bir yer edinmişlerdir.

2.1.8. Kracauer

Siegfried Kracauer, 1960 yılında, "Theory Of Film: The Redemption Of Physical Reality" ("Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kefareti") adlı bir kitap yayınlamıştır. Kracauer kuramında, sinemanın hammaddesi olduğuna inandığı gerçeklik üzerinde durmaktadır. Andre Bazin, Kracauer'den önce kendi kuramsal düşüncelerini yazmıştır, fakat Kracauer'in kuramı, Bazin'in kuramsal düşüncelerinden farklı olarak daha sistematik bir yapıya sahiptir. Kracauer, diğer sanat dallarının, yaşamı, kendi biçimsel özellikleri doğrultusunda dönüştürerek yansıttıklarını, oysa sinemanın, yaşamı, dönüştürmeden olduğu gibi göstermek yeteneğine sahip olduğunu savunur. Sinema sanatı, gerçekliği, dönüştürmeden, olduğu gibi göstermeye çok yatkın bir yapıya sahip olduğu için kendi estetik yapısında, bu özelliğini öne çıkarmak zorundadır. Kracauer'in kuramının temel noktası, bir filmin, kendisini çevreleyen evren içinde olduğu ve bir

amaca hizmet ettiği düşüncesidir. Filmin, amacı doğrultusunda, çeşitli film biçimlerinden faydalanması mümkündür. Kracauer'e göre, film biçimleri arasında en ideal film biçimiye, "bulunmuş öykü"dür. (Monaco,2001:377) Gerçek hayatın içinde ölü bir biçimde yatan "bulunmuş öykü", ancak senaristler ve yönetmenlerin onu keşfetmesi ve filme alması sonucunda, kalıplarından kurtulabilir. Kracauer'e göre bir film, tüm teknik zaaflarına rağmen, sırf ilginç bir konuya sahip olduğu için, sinema efektlerini büyük başarıyla kullanan fakat buna rağmen gerçekliği yeteri kadar gözetmeyen bir filmde daha fazla sanatsal olarak bir film olma özelliğine sahiptir. (Andrew,2000; Monaco,2001)

2.1.9. Sinema Göstergebilim Kuramı

Göstergebilimin(semiotics), kelime olarak kökeni, Yunancadaki "semeion" (gösterge) kelimesine dayanmaktadır. Göstergebilimin kurucusu, İsviçreli dilbilimci Ferdinand De Saussure'dür. Göstergebilim, genel olarak insanlar arasındaki iletişim sistemlerinin algısal boyutları ve algısal süreçleriyle ilgilenmektedir. İnsanlar arasındaki en temel iletişim sistemleri konuşma dilleri ve yazı dilleri olduğu için Göstergebilim ilk olarak bunlarla ilgilenir. Ancak Saussure'e göre dilbilim, Göstergebilimin kapsadığı geniş alanın, yalnızca küçük bir parçasıdır. (Fiske,2003:76)

Göstergebilim, iletişimi anlamın oluşturulması olarak görür. En temel iletişim yolları olan konuşma ve yazı dillerinin her birinin en temel özelliği, bir araç vasıtasıyla (ses veya yazı) bir anlam oluşturulmasıdır. Ancak bu durum, çok basit bir ön koşula bağlıdır. Göstergebilim için, anlam oluşturulması sırasındaki en basit kural, her iki tarafında(verici ve alıcı), iletişim için kullanılan vasıtayı bilmeleri ve anlamaları gereğidir. Göstergebilime göre, iletişimin gerçekleşmesi için, kullanılan vasıtanın sunduğu göstergelerden bir ileti dizisinin yaratılması ve karşı tarafın bir bütün olarak bu gösterge dizisini algılaması ve kullanılan vasıtanın (herhangi bir yazı dili, herhangi

bir konuşma dili,v.b...) taşıyıcılığını üstlendiği esas anlamın veya esas anlamın benzerinin, karşı tarafın (yorumlayıcı, anlamlandırıcı, v.b..) zihninde oluşması gerekmektedir. (Fiske,2003: 61)

Tüm anlam modellerinin, büyük ölçüde birbirine benzer bir yapıyı paylaştıklarını söyleyen John Fiske'e göre, bu modellerin her biri üç ögeyle ilgilendir.(Fiske,2003:63) Bu üç öge;

1) Bir gösterge, ancak insanoğlunun, duyuları aracılığıyla(görme,işitme,v.b..) algılayabileceği ve fiziksel olarak var olan, ancak kendi fiziksel oluşumu dışında, başka bir anlama gönderme yapan varlıklardır. Ayrıca kullanıcıların, onu bir gösterge olarak kabul etmesi gerekir. Örneğin, aslan vahşi doğada yaşayan bir canlıdır. Ancak herhangi bir gazetenin spor sayfası, "aslan" figürünü kullandığı veya "aslan" kelimesini yazdığı zaman, bir Türk sporsever için bir futbol kulübünün göstergesine dönüşür.

Tüm konuşma ve yazı dillerinde yer alan ve ses ya da yazı aracılığıyla algılanan kelimeler birer göstergedirler. Örneğin Türkçe de, zihnimize canlandırdığımız "aslan" düşüncesini dile getirdiğimizde veya yazıyla yazdığımızda, karşımızdaki şahıs veya şahısların(alıcı veya alıcıların), görerek veya duyarak algıladıkları "aslan" sözcüğü, zihinlerinde, tabiatta yaşayan yırtıcı bir hayvan türünün canlanmasına neden olur.

2) Yukarıda verilen iki farklı örnekten anlaşılacağı üzere, anlam modellemeleri için ikinci vazgeçilmez olan öge, bir göstergenin gönderme yaptığı şeydir.

3) Son öge ise, o göstergeyi kullananlardır. Bunlar, konuşmacı ve dinleyici, yazar ve okur, ressam ve izleyici, v.b... gibi kullanıcılar olabilirler. Örneğin bir yazar, "aslan" diye yazdığı zaman, zihnindeki "aslan" düşüncesini yazıya dökmüş ve bu sırada zihinsel bir aktivitede bulunmuş olur. Aynı şekilde okuyucu veya okuyucular, "aslan" kelimesini ve içinde geçtiği satır veya satırları okurken, zihinlerinde bir çözümleme yaparlar.

Göstergebilimin iki farklı anlam modeli vardır. Bu modellerden ilki, Amerikalı felsefeci C.S.Peirce tarafından geliştirilen modeldir, ikincisi ise Ferdinand De

Saussure'ün geliştirdiği anlam modelidir. Peirce anlamı incelemek için, gösterge, kullanıcı ve dışsal gerçeklik arasındaki üç köşeli ilişkiyi, kendi anlam modelinin zorunlu bir ögesi olarak gördüğünü söyler.(Fiske,2003:64) Bu modelde, kullanıcının zihni, hem göstergeyle, hem de kendi geçmiş kişisel deneyimleri doğrultusunda göstergenin vasıtası olduğu nesneyle doğrudan işlemler yürütür. Peirce, bu iki aşamalı zihinsel aktivite sürecini, “uygun anlamlandırıcı etki” olarak adlandırmaktadır. John Fiske, bu zihinsel aktivite sürecini açıklamak için, “okul” sözcüğünü örnek olarak verir. Buna göre zihin, hem bir gösterge olan “okul” sözcüğüyle, hem de nesneye, yani “okul” olarak adlandırılan kurumlara dair geçmiş deneyimleri doğrultusunda anlamsal bir bütüne ulaşır. (Fiske,2003:64) Buna göre, her kullanıcının zihninin ulaştığı anlamsal bütünleri etkileyen toplumsal ve psikolojik unsurlar vardır.

Ferdinand De Saussure'ün anlam modelinde ise, Peirce'ın anlam modelinde olduğu gibi göstergelerin nesnelere olan ilişkileri yerine, göstergelerin diğer göstergelerle olan ilişkileriyle ilgilenilmektedir. “(...)Saussure için gösterge, anlamı olan fiziksel bir nesnedir, ya da onun terimleriyle söylersek; bir gösterge, bir gösteren ve gösterilenden oluşur.(...)”⁽⁷⁾Ses veya kağıt üzerindeki yazı gibi işaretler bir göstergenin algıladığımız kısmı, yani “gösteren” kısmıdır. “Gösterilen” ise, “gösterenin” gönderme yaptığı zihinsel bir kavramdır. Örneğin, yazı veya ses olarak“aslan” sözcüğü bir gösterendir. Bu gösterenin, zihinlerde uyandırdığı vahşi hayvan kavramı ise gösterilendir. Sonuçta zihinde yaratılan aslan kavramıyla, aslanın fiziksel gerçekliği arasındaki ilişki, bir anlamlandırma ilişkisini oluşturur. Anlamı, gösterge, kullanıcı ve nesne arasındaki güçlü bir iletişimin sonucu olarak gören Göstergebilimcilere göre, anlamlandırma sırasında kullanıcı veya kullanıcıları önemli sosyo-kültürel,psikolojik, v.b.. gibi değerler etkilemektedirler.(Fiske,2003:68-69)

7) John Fiske, “İletişim Çalışmalarına Giriş”,Süleyman İrvan(çev.) Bilim ve Sanat Yayınları Ankara 2003,s.67

Saussure ve Peirce, Göstergebilimde, göstergenin merkezi ve önemli bir rol oynadığını bildikleri için, ilk yapılması gerekenin, göstergelerin sınıflandırılması olduğu konusunda uzlaşmaktadırlar. Peirce'ın modelinde göstergeler üç sınıfa ayrılır:

- 1) İlk sınıfa giren göstergeler, “görüntüsel” göstergelerdir. Her çeşit görsel gösterge bu sınıfa girmektedir.(Bir gül resmi, Atatürk fotoğrafı, v.b...)
- 2) İkinci sınıfa giren göstergeler, “belirtisel” göstergelerdir. Belirtisel bir göstergenin, nesneyle arasında varoluşsal bağlantı vardır. (Fiske,2003:71) Örneğin kapı ziline çalması, o kapının önünde bekleyen bir kişinin olduğuna dair belirtisel bir göstergedir.
- 3) Üçüncü sınıfa giren göstergelerse simgelerdir. Sözcükler, rakamlar, v.b... gibi göstergelerin hepsi birer simgedirler.

Ferdinand De Saussure, ilgisini kullanıcıların olduğu alan yerine, gösteren ve gösterilen ilişkisi üzerinde yoğunlaştırır. De Saussure, göstergelerin, kodlar içinde düzenlendiği iki yol belirler. Buna göre;

- 1) Bu yollardan ilki, diziseldir(paradigmatic). Alfabedeki harflerin, basit birer örneğini oluşturduğu paradigmlar, içlerinden tek bir birimin seçilebildiği gösterge dizgeleridir. (Fiske,2003:88)
- 2) İkinci yol ise dizimseldir(syntagmatic).Seçilen göstergelerin birleştirildiği iletiye “dizim” denir.

Pierre Guiraud ve Roland Barthes gibi isimler, Saussure'ün yolundan giderek onun düşüncelerini geliştirmişlerdir. Göstergebilim geliştikçe, dilbilimin dışında, iletişim olanağına sahip pek çok sosyal ve sanatsal alanı inceleme olanağına sahip olur ve bu alanlardan biri de sinemadır. Göstergebilimi sinemaya ilk uygulayan Fransız film kuramcısı Jean Mitry olmuştur. Mitry, sinema üzerine iki ciltlik bilimsel incelemesi olan “The Aesthetics And Psychology Of The Cinema” (“Sinema Ve Estetiği Psikolojisi”) adlı kitabı, çağdaş sinema kuramlarının önemli bir kaynağıdır. (Andrew,2000:211) Mitry, sinemanın kuramsal olarak kolayca bir bütün olarak

değerlendirilemeyeceğini ve sinema aracının temel yapı ve formlarının sabırlı bir çalışmayla tek tek açıklanması gerektiğini savunmaktadır. Çünkü her görünüm ve her sorun belli bir formülü uygulamak yerine titiz bir çalışmayı gerektirmektedir.

(Andrew,2000:214)

Sinema alanındaki Göstergibilim kuramının en önemli kuramcısı ise Christian Metz'dir. Christian Metz, Jean Mitry'den önceki sinema kuramcılarının, sinemanın hangi özellik ya da özelliklerini önemsemişlerse ona göre kendi kuramlarını oluşturduklarını ve karşıt görüşlerle çarpışarak, sinemayı adeta bir savaş alanı gibi kullandıklarını belirtmiştir.(Andrew,2000; Monaco,2001) Metz'e göre, sinema kuramlarının bu ilk dönemi, Jean Mitry ile sona ermiştir ve artık sinema kuramlarında, genelin yerine sinemanın özgül yanlarının inceleneceği yeni bir dönem başlamıştır. Christian Metz, çağdaş sinema kuramcılarının, önceki sinema kuramcılarından farklı bir anlayışa sahip olması gerektiğine inanmaktadır. Artık sinema kuramcılarını araştırmalarını, sinemanın özgül sorunlarının, özgül olarak oluşturulması amacıyla yapacaklardır. Metz, sinema kuramlarının yeni döneminin, öncekinden daha sınırlı, fakat kesinlikle daha net bir dönem olduğunu düşünür ve ona göre, bu bir gerekliliktir. Kuramsal olarak daha kesin ve titiz bir inceleme döneminin başladığına inanan ve C.S.Peirce ile Ferdinand De Saussure'ün yolundan giden Christian Metz'in istediği sinemadaki anlamlandırma süreçlerinin tam bir betimlemesini yapmaktır. Metz, sinemanın özgül sorunlarıyla işe başlayıp, daha sonra o sorunlar arasında olması muhtemel birleştirici ilişkileri araştırmaktadır. Bu durumda Metz için, daha önce ele aldığı bir sorun, diğer sorunlarla birleştirici ilişkilerin keşfiyle ve o sorunlara verilen yanıtların doğrultusunda, yeniden ele alınabilmelidir.

Metz, işe ilk olarak sinema alanını, iki parçaya ayırmakla başlar. Onun, "filmsel" olarak adlandırdığı ilk parça, filmin diğer etkinliklerle ilişkilerini kapsayan geniş ve sınırsız bir sorular ağıdır.(Sansür yasaları, gişe hasılatları, teknoloji, endüstriyel

örgütlenme, v.b... gibi konular bu alana girerler) İkinci alan ise, sinematografik ya da sinemasal alandır. Sinemanın özgül sorunlarının ve temel unsurlarının bulunduğu bu alan, bir filmin anlamı nasıl ifade ettiğini ve o anlamı izleyiciye nasıl bildirdiğiyle ilgilenen Metz'in önemseddiği alandır.

Bir süre sonra Metz, Saussure'ün“çift eklemlenme” prensibinin, bilimsel açıdan sinemada bir işlerliği olmadığını ve kullanılamayacağını fark eder. Sinemada ileti, sadece bir kaynak tarafından iletilir ve bu yüzden Metz, sinemayı gösteren ve gösterilenin neredeyse aynı olduğu bir “kısa devre göstergesi” olarak tanımlar. (Andrew,2000; Monaco,2000) İzleyici, sinema perdesinde gördüğü şeyi tam bir kesinlikle ve ayrıca herhangi bir zihinsel aktiviteye ihtiyaç duymadan anlar. Bundan dolayı Metz, sanat ve kültürün(edebiyat,resim,müzik,v.b..) diğer alanlarındaki farklı göstergebilimsel araştırmaların doğrudan uyguladıkları Saussure'ün metotlarını bir yana bırakarak, sinemaya özgün bir Göstergebilim anlayışı geliştirmeye çalışır. Christian Metz, farklı ifade gereçlerinin, her bir sanat biçimini ya da her bir iletişim sistemini özgün kıldığını öne sürer. Metz'e göre, sinemanın, kendine özgü beş ifade gereci bulunmaktadır. Bunlar;

- 1) Fotoğrafa benzer çok sayıda hareketli görüntü,
- 2) Grafik ve yazılı gereç,
- 3) Diyalog(kayıt edilmiş konuşma veya konuşmalar),
- 4) Kayıt edilmiş müzik,
- 5) Kayıt edilmiş gürültü ya da ses efektleridir.

Christian Metz, bir sinema göstergebilimcisinin, bir anlam oluşturmak için bir arada kullanılan bu gereçlerin harmanlanmasıyla oluşan anlamlandırma*** ilgilenen bir çözümleyici olduğunu düşünmektedir.(Andrew,2000; Monaco,2000) Bu beş

***Christian Metz'in, “anlamlandırma” ile kastettiği algısal süreçtir.

gereçten hiçbiri, sinemasal olarak kendi başlarına bir anlam ifade etmemektedirler. Sinemanın hammaddesini oluşturduklarını düşündüğü bu beş ifade gerecinden ilki, fotoğrafa benzer ve çok sayıda hareketli görüntüdür. Metz, sinemada montaj işleminin, bu noktada devreye girdiğini savunur. Bu işlem sayesinde, tercihen kullanılan hareketli görüntüler, dizimsel olarak sıralanırlar. Metz, bu noktada, Ferdinand De Saussure'ün saptadığı göstergelerin kodlar içinde düzenlendiği iki kategoriyi benimser. Bunlardan ilki olan dizisel(paradigmatic); neyin neyle beraber olduğuyla ilgilenir.(Daha önceden seçilmiş hangi görüntünün, başka hangi görüntüler ve hangi müzik, hangi diyalog ve hangi kayıt edilmiş ses efektleriyle bir arada olduğuyla ilgilenir) İkinci yol olan dizimsel (syntagmatic) ise; neyin neyi takip ettiğiyle ilgilenir. (Bir seçilmiş görüntünün, hangi görüntüden önce ve hangi görüntüden sonra geldiğiyle ilgilidir.) Christian Metz, kurgu ve mizansenini, dizimsel ve dizisel kategoriler olarak yeniden tanımlar. Ancak sinemada, dizimsel ve dizisel kategorilerin kullanılışı, sırf görüntüyle sınırlı değildir. Metz'e göre, sinema, bir anlam oluşturmada görüntüyü ses gereçleriyle (müzik, diyaloglar,ses efektleri, v.b...) destekleyen bir görüntü sanatı olduğu için, bunlar da dizisel ve dizimsel kategorilere dahildirler.(Andrew,2000; Monaco,2001)

Christian Metz, daha sonra sinema kuramının dizisel ve dizimsel kategorileri içinde bir filmde anlam çıkartmamızı belirleyen esasların, neler olduğu sorusuna cevap arar.Sonuçta sinemada,diğer iletişim sistemlerinde (yazı dilleri, konuşma dilleri, v.b..) olduğu gibi, temel bir kullanım yoktur. Sinema, her kullanımın buluşa, yaratıcılığa dayanması gereken bir iletim sistemidir.(simgesel anlatım, çekimlerde kullanılan değişik açı ve ölçekler,v.b..) Christian Metz, filmlerde, “sinemaya özgü olan” ve “sinemaya özgü olmayan” birçok kodların kullanıldığını düşünür. Örneğin, Alfred Hitchcock'un, “Sapık”(“Psycho”/1960) filmindeki banyo sahnesinde, yönetmenin, cinayeti sunuş tarzı sinemaya özgü kodlarla olmaktadır.(yönetmenin sahneye getirdiği yorum,v.b..) Fakat o sahnede, sinemaya özgü kodlarla seyirciye sunulan cinayet, sinemaya özgü olmayan, sosyo-kültürel ve ahlaki bir koddur.

(Monaco,2001:397) Bir iletinin anlaşılmasını sağlayan mantıksal ilişkilerden başka bir şey olmayan kodlar, Göstergebilimciler tarafından film toplulukları incelendikten sonra, formüle edilerek sınıflandırılmışlardır. Buna göre;

1) Doğrudan sinemayla ilişkili olmayan, ancak sinemanın kullandığı gereçler sayesinde yeniden oluşturulup, sunulabilen sosyolojik, kültürel, v.b.. kodlar vardır. Örneğin Emir Kusturica, “Arizona Rüyası”(“The Arizona Dream”/1993) adlı filminde, yolda giden bir ambulansı, dramatik bir müzik eşliğinde, havalandırır ve gökyüzüne doğru uçurur. Bu şekilde yönetmen, sırf sinemaya özgü bir kod olmayan “ölüm” kodunu, filmde, sinemasal kodlar (çekim, çerçeve, plan, kurgu, v.b...) aracılığıyla yeniden sunar.

2) Plan, çekim, mizansen, paralel kurgu, v.b... gibi sinemaya özgü kodlar vardır. Bir kodlar hiyerarşisi vardır ve bir film, üst basamaktaki sınırlı sayıdaki kod veya kodlar dizisinden oluşmaktadır. Bu hiyerarşik düzene göre, film türleri, film teknikleri, filmlerin taşıdığı ulusal karakterler, v.b... gibi konular, sinemaya özgü alt kodlardır. Christian Metz, kodlar ve alt kodların, sinemanın anlatım gereçleri vasıtasıyla anlam üreten etkenler oldukları için, sinemanın toplamını oluşturduklarına inanır.

Christian Metz’in, son olarak üzerinde durduğu konu metindir (text).

Sinemada, kodlar ve iletiler, daima bir metin(text) içinde bulunurlar. Sinemacılar, izleyiciler,v.b.., insanlar, hep metin açısından düşünürler. Bir metinde ise, iletiler, kodlar ve alt kodlar sıkıca iç içe geçmiş olarak bulunurlar. İletiler, kodlar ve alt kodların sistematik bir biçimde sunulduğu metin, izleyici tarafından edilgen olarak takip edilir.

Christian Metz, bir metnin, tamamlanmış bir yaşantıyı ya da anlamı yaratıp yansıtabilmesi için, dizisel ve dizimsel olarak örgütlendiğini ve o şekilde sunuma hazır hale getirildiğini savunur. Metnin, filmin bütünü olduğunu düşünen Metz’e göre, bütün bir anlamı oluşturmak üzere seçilmiş olan iletiler, metnin içinde dizimsel olarak örgütlenirler. Metnin içinde belirli bir sistematik düzene göre bulunan ve aynı sistematik düzene göre birbirleriyle ilişki halinde olan alt kodlar, kodlar ve iletiler, metnin içinde tamamlanmış bir yaşantı ya da anlamın yaratılmasında rol oynarlar.

2.2. BATILI SİNEMA AKIMLARI

2.1. Dışavurumculuk Akımı

1920’li yıllar boyunca sinema, Amerika’da hızla endüstrileşirken, Avrupa’da ise bir sanat dalı olarak kabul görmeye başlamıştır. Sinema, kıta Avrupa’sında,1920’li ve 1930’lu yıllar boyunca, özellikle Fransa ve Almanya’da önemli gelişmeler kaydetmiştir. Paris gibi önemli bir sanat merkezine sahip olan Fransa’da, Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac, Rene Clair, Louis Bunuel gibi sinemacılar ile Salvador Dali (Bunuel ve Dali, Bunuel’in yönettiği, “Bir Endülüs Köpeği” (1929) ve “Altın Çağ” (1930) adlı filmlerde beraber çalışmışlardır), Marcel Duchamp, Man Ray gibi sanatçıların, beraber filmler yaptıkları bilinmektedir. (Demirbilek, 1994; Sklar, t.y.)

Almanya’da ise, 1918’de, 1.Dünya Savaşının sona ermesinden, 1933’te, Adolf Hitler’in, Nasyonel Sosyalist(Nazi) Partisinin iktidara gelmesine kadar, Alman Sinemasının önemli filmler yaptığı bilinmektedir. O dönemin önemli filmleri arasında,“Metropolis” (Fritz Lang/ 1927), “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” (Robert Wiene/1919), “Nosferatu”(F.W.Murnau/1921), “Dr. Mabuse Kumarbaz” (Fritz Lang/1921) gibi filmleri saymak mümkündür. Fritz Lang, F.W. Murnau gibi yönetmenler, resim, heykel, müzik gibi sanat dallarında o dönem büyük heyecan yaratan Dışavurumculuktan etkilenmişlerdir. Dışavurumculuk, insanın iç dünyasının öne çıkarıldığı bir sanat akımıdır ve Dışavurumculuğu benimseyenlere göre, o dönem, resim, heykel, mimari ve müzikte olan esaslı yenilikleri anlaşılır kılan durum, insanların, fikirlerine sanatsal bir form verme dileğidir. Fritz Lang’a göre, Dışavurumculuğun sinemada önemli bir avantajı vardır. O avantaj, sinemanın diğer sanat dallarına göre, içinde yer aldığı zaman ve mekan bakımından daha özgür bir sanat dalı olmasıdır. Bu durum, yönetmenlere daha kişisel, daha güçlü ve diğer sanat dallarındaki Dışavurumcu Akımlara göre daha sanatsal ve saf sinema eserleri üretme

imkanı sunmaktadır. (www.zeit.de, 20.4.2009) Dışavurumculuk Akımının, sinemadaki özellikleri şöyle sıralanabilir:

- 1)Doğal mekanlar yerine stüdyolar tercih edilmektedir,
- 2)Filmlerde, genellikle teatral bir hava hakimdir,
- 3)Filmlerde, ruhsal çatışmalar, kişilik değişimleri ve doğaüstü olaylar gibi konular işlenmektedir,
- 4)Bu filmlerde, dekorlar, makyaj ve aydınlatma büyük önem taşımaktadır,
- 5)Karartma-açılma gibi görsel noktalama işaretleri, seyirciye düşünme imkanı tanımakta ve olaya katılacağı yerlerde özenle kullanılmaktadır.(Demirbilek,1994:53)

Dışavurumculuk Akımı için, hammadde olarak, gerçeğin kendisi değil, gerçeğin bir sanatsal forma dönüştürülmesi işlemi önemlidir ve bu açıdan, sessiz sinemanın onlara yeterince imkan tanıdığını düşünmektedirler. Bu yüzden, Dışavurumculuktan etkilenen bazı sinema kuramcıları(Arnheim, v.b.), sinemaya sesin girmesini ve renkli filmin kullanılmaya başlanmasını olumlu karşılamamaktadırlar.

2.2.2.Yeni Gerçekçilik Akımı

1929 yılındaki Büyük Ekonomik Buhran, dünya üzerinde büyük bir çöküntü yaratır. Buna bağlı olarak Avrupa’da, 1930’lu yılların ortalarında faşizm siyasal olarak yükselişe geçer. İtalya’da Benito Mussolini, Almanya’da ise Adolf Hitler iktidara gelirler. 1939 yılında Nazilerin, Polonya’ya saldırmasıyla başlayan 2.Dünya Savaşı, 1945’te, müttefiklerin Berlin’e girmesi ve Japonya’nın yenilgisini ilan etmesinden sonra sona erer. 6 yıl süren savaş, büyük bir sosyo-kültürel ve iktisadi çöküntünün yaşanmasına neden olur. Ayrıca savaş sırasında, Yahudi kökenli olan veya Nazilere karşı olan bir çok sanatçı ve düşün adamı ya öldürülmüşler ya da Avrupa’dan kaçmak zorunda kalmışlardır.(Albert Einstein,Walter Benjamin, Fritz Lang, v.b..)

Savaşın hemen sonrasında İtalya’da Yeni Gerçekçilik(Neo-Realism) Akımı doğar. Yeni Gerçekçilik Akımının çıkış filmi, Roberto Rossellini’nin yönettiği“Rome, La Citta Aperta”(“Roma Açık Şehir”/1945) adlı filmidir. Roberto Rossellini, “Rome, La Citta Aperta”(“Roma Açık Şehir”/1945) ve “Paisa”(“Köylü”/1946) adlı filmlerinin, o dönemin bir genel görünümünü sunmak amacıyla çekildiklerini söylemiştir. (Sklar,t.y.:283) Rossellini’ye göre, İtalya’da 20 yıl süren faşist yönetim, ülkenin, 2.Dünya Savaşı’nda yaşadığı yıkımlarla sona ermiş ve bu durum, güçlü bir sosyal birikimin infilakıyla Yeni Gerçekçilik Akımı’nın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ona göre, Yeni Gerçekçilik Akımı’nın kudreti, bu akımın içinde yer alan sinemacıların kişisel yaratım güçlerinden daha üstündür. “(...)Bu güç, bizi bir taraftan ezerken, bir taraftan da kendi bünyesine dahil etmiştir(...)”⁽⁸⁾ Yeni Gerçekçilik Akımı’nın esaslarını, Roberto Rossellini (“Roma Açık Şehir” 1945, “Paisa” 1946), Cesare Zavattini, Vittorio De Sica (“Bisiklet Hırsızları/Ladri Di Biciclette” 1948, “Milano’da Mucize/ Miraccolo A Milano” 1951, “Umberto D” 1952), Federico Fellini(“Varyete Işıkları/ Luci Del Varieta” 1950, “Beyaz Şeyh/Lo Sceicco Bianco” 1952, “Aylaklar/I Vitelloni” 1953, “Sonsuz Sokaklar/ La Strada” 1954, “Kalpazanlar Çetesi/ Il Bidone” 1955), Luchino Visconti (“Tutku/Ossessione” 1943, “Yer Sarsılıyor/ La Terre Trema”1948, “Rocco Ve Kardeşleri/Rocco E I Sudoi Fratelli” 1960) gibi sinemacıların filmlerinde görmek mümkündür. Buna göre;

1) Bu filmlerin öykülerinin odak noktasını, İtalyan toplumunun sıradan insanları oluşturmaktadır. Filmlerin öyküleri, çoğunlukla muntazam bir şekilde değil, kendiliğinden ve yalın bir şekilde gelişmektedir. Hıristiyanlık ve sol bir Hümanizm anlayışının olduğu Yeni Gerçekçilik Akımı’nın filmlerinde, soyutlanmış fikirlerin yerine, insani hislere vurgu yapılmaktadır.

2)Filmlere, belgesel tarzı bir gerçekçilik anlayışı egemendir. Fakat gerçeği tüm yalınlığıyla sunarken, kolay ahlaki yargılara varmaktan kaçınılmaktadırlar.

8)Robert Sklar, “Film An International History Of The Medium”,Thames&Hudson Londra ,s.283

3)Filmlerde, stüdyoların yerine doğal mekanlar kullanılmaktadır. Önemli rollerde, çoğunlukla amatör oyuncularla çalışmayı tercih etmektedirler.

4)Filmlerde, edebi diyalogların yerine, doğal, günlük konuşma dilini kullanmaktadırlar.

5)Aydınlatma, görüntü ve montajda, yalın, doğal bir üslubu tercih etmektedirler.

Yeni Gerçekçilik Akımı, Hollywood gibi popüler film anlayışlarına alternatif bir model oluşturur. Bu film akımı, kendi ülkelerinde, sinema salonlarını, seyircilerini Hollywood'a kaptıran ve seyircilerinin ilgisini yeniden kazanabilmek için Hollywood filmlerine benzer filmler üreten dünya üzerindeki çoğu ülkenin ulusal sinemalarını derinden etkilemiştir. Bu modele göre film yapabilmek için, pahalı setler kurmak ve yıldız oyuncularla çalışmak şart değildir. Bunun yerine yapmaları gereken şey, kendi ülkelerinin ve kendi insanların gerçeklerine dayanan filmler üretmeleridir. Yeni Gerçekçilik Akımı, pek çok sinemacıyı(Godard, Truffaut, v.b...) ve sinema kuramcısını (Andre Bazin, Kracauer, v.b...) derinden etkilemiştir.

2.2.3. Yeni Dalga Akımı

Fransızca adı, "Nouvelle Vague", yani Yeni Dalga olan sinema akımı, 1959-1960 yıllarında yaratıcı bir enerjiyle ilk filmlerini çeken bir grup Fransız yönetmenin oluşturduğu bir sinema akımıdır. François Truffaut, Jean Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette gibi isimler sinemaya, "Cahiers Du Cinema" adlı sinema dergisinde, çeşitli sinema eleştirileri yayınlamaya başlamışlardır. Yeni Dalga Akımı'na dair ilk önemli ipuçlarını, François Truffaut'nun yazdığı ve Ocak, 1954'te "Cahiers Du Cinema" dergisinde yayınlanan "Fransız Sinemasının Belli Bir Eğilimi"adlı yazısında görmek mümkündür. (Demirbilek,1994: 93) Bu yazısında Truffaut, dönemin birçok ünlü Fransız yönetmenini, yapay ve doğallıktan uzak, edebi diyaloglar içeren, stüdyo imkanlarından çok fazla yararlanan ve abartılı bir özenle hazırlanan filmler yaptıkları için ağır bir dille eleştirmiştir. Bu tür filmlerle, seyircilerin

kandırıldığına inanan genç Fransız sinemacılar, Fransız Sinemasını yeniden yapılandırmayı istemektedirler. Truffaut ve Godard başta olmak üzere, Yeni Dalga Akımı'nda yer alan sinemacılar, yaptıkları filmler ve savundukları fikirlerle, sinema tarihinde hem kuramsal, hem de tarihi açıdan önemli bir yer edinmişlerdir.

Yeni Dalga Akımının ortaya çıkması için o dönem, Fransa'da sosyo-politik koşullar da uygundur. 2.Dünya Savaşı'nın yarattığı sıkıntılardan kurtulmaya çalışan Fransa'da, 1952 yılında, dönemin Kültür Bakanı, ünlü yazar Andre Malraux'un çabalarıyla devlet bir "Yardım Yasası" çıkarır. Bu yasa, büyük stüdyolarda film yapma imkanı bulamayan genç yönetmenleri, kısa filmler veya düşük bütçeli uzun metrajlı filmler çekmeye yönlendirir.(Devlet, başarılı bulduğu kısa filmleri, ödüllendirmektedir)

François Truffaut'nun, 1959 yılında çektiği "400 Darbe/Les Quatre Cents Coups"ve Jean Luc Godard'ın, 1960 yılında çektiği "Serseri Aşıklar/A Bout De Souffle" adlı filmler, Yeni Dalga Akımı'nın öncü filmleridir. Akımın diğer önemli filmleri ise, François Truffaut'nun; "Jules Ve Jim/Jules Et Jim" (1962) ve"Yumuşak Ten/ La Peau Douce" (1964), Jean Luc Godard'ın; "Hayatını Yaşamak/Vivre Sa Vie" (1961), "Evli Bir Kadın/Une Femme Mariee" (1964) ve "Alphaville" (1965), Alain Resnais'in; "Hiroşima Sevgilim /Hiroshima Mon Amour" (1959) ve "Geçen Yıl Marienbad'da/ L'anne Derniere A Marienbad" (1961), Claude Chabrol'ün; "Yakışıklı Serge/Le Beau" (1957),Jacques Rivette'in;"Paris Bizimdir/Paris Nous Appartient" (1960) adlı filmleridir.

Küçük bütçelerle çekilen Yeni Dalga Akımının filmlerinin konularını, toplumsal sorunlardan çok, bireylerin iç dünyaları ve problemleri oluşturur. Çarpıcı çekimlerin ve sürprizlerin yer aldığı bu filmlerin her birinde, o filmi çeken yönetmenin, kendine özgü biçimi ve anlatım yöntemi dikkat çekmektedir. Bu durum, François Truffaut'nun, 1950 'li yıllarda, "Cahiers Du Cinema" dergisinde yazı yazarken

geliştirmiş olduğu ve kökeni, Fransız film eleştirmeni Alexandre Astruc'un, "kamera kalem" ("camera-stylo") düşüncesine dayanan "auteur" politikasının bir sonucudur. (Monaco,2000:387)

Astruc'a göre sinema, artık vodviller ve bulvar tiyatrolarıyla eşdeğerde bir eğlencelik, bir gösteri sanatı değildir. Sinema, başta resim ve edebiyat olmak üzere kendinden önce gelen diğer sanat dalları gibi, bir ifade diline dönüşmüştür ve bir deneme veya bir romanda yapılabildiği gibi, bir filmde de, sanatçı, ne kadar soyut olursa olsun kendi bakış açısıyla ve görsel bir dil kullanarak kendi düşüncelerini ifade edebilmektedir. Truffaut'nun inandığı bu görüş doğrultusunda geliştirdiği "auteur" politikasına göre, Yeni Dalga Akımında yer alan yönetmenler, bir filmin tasarımından senaryosuna,çekimlerinden kurgusuna kadar, oluşumunun her safhasında etkin olmuşlardır. *"(...)Auteur politikası kısaca bir referans standardı olarak sanatsal yaratım içindeki kişisel faktörü öne çıkarmak ve sonra da bunun bir filmde diğerine sürdüğünü ve hatta geliştirdiğini varsaymaktan doğar(...)"*(8)Andre Bazin, Truffaut'nun geliştirdiği "auteur" politikasını böyle tanımlamaktadır.

Truffaut'nun "auteur" politikası kadar heyecanla karşılanmış olmasa da, Jean Luc Godard'ın geliştirdiği kurgu kuramı da önemlidir. Godard'ın, "Cahiers Du Cinema" dergisinin, 65. sayısında yayınlanan, "Kurgu, Benim Güzel Kaygım" adlı yazısında, onun tarafından geliştirilen kurgu kuramının esaslarını görmek mümkündür. (Monaco,2000:388) Andre Bazin'in, mizansen ile kurgu arasında kurduğu karşıtlık ilişkisi üzerine düşünen Godard, diyalektik bir sentez oluşturmuştur. Ona göre kurgu, mizansenin içsel bir parçasıdır ve bu yüzden mizansenle kurgunun sinemasal açıdan gerekmedikçe (bu iki öğeden herhangi biri, sanatsal olarak filmin bütünlüğünü tehdit eder bir hale gelmedikçe), birbirlerinden ayrılmaları düşünülemez. Çünkü kurgu ve

8)James Monaco, "Bir Film Nasıl Okunur",Ertan Yılmaz(çev.), Oğlak Yayınları İstanbul 2001,s.388

mizansen uyum içinde kullanıldıkları ve filmin bütünlüğünü bozmadıkları takdirde, filme hizmet etmiş olurlar. Godard'ın kuramsal olarak vardığı sentezin üç önemli sonucu vardır:

- 1) Andre Bazin'e göre, sinema perdesinde, gerçeğe en yakın gerçeklik duygusunu yaratmak için vazgeçilmez olan unsurlar, mizansen ve odak derinliğidir. Ancak Godard, yönetmenlerin, kasıtlı olarak gerçekliği bozmak için mizanseni kullanabileceklerini söyler.
- 2) Bazin'in düşüncelerinden etkilenen diğer Yeni Dalga Akımı sinemacıları gibi, Godard da, mizanseni önemsemektedir. Ona göre kurgu, kendi başına bir anlam ifade etmemektedir. O sadece çekimden sonra yapılan ve mizansenin oluşumuna katkı sağlayan bir işlemdir.
- 3) Sinemada, mizansenin uzamsal boyutu(yoğunluk), kurgunun ise zamansal boyutu temsil ettiğini belirten Jean Luc Godard, sinemada önemli olan şeyin, ne yönetmenin kendi hammaddesiyle olan somut ilişkisinin(çekim, plan, mizansen ve odak derinliği ile oluşan plastik gerçeklik), ne de yönetmenin izleyiciyle olan yönlendirici ilişkisinin (kurgu ve kurgunun psikolojik yönlendirmesiyle elde edilen psikolojik gerçeklik) önemli olmadığını söyler. Ona göre sinemada önemli olan entelektüel gerçeklik, yani yönetmenin, izleyiciyle olan eytişimsel ya da karşılıklı diyalog üzerine dayalı olan ilişkisidir. Bu durumda, Godard'ın, Truffaut'nun "auteur" politikasına önemli bir destek verdiği anlaşılır. Zira Godard'ın, entelektüel gerçeklik anlayışında da hem Andre Bazin'in, hem de Alexandre Astruc'un "kamera kalem"("camera-stylo") görüşünün etkileri vardır.

Godard, daha sonra ekonomik terimleri kullanarak bir filmin, üretim ve tüketim sürecinin çözümlemesiyle uğraşır ve üretim biçimlerinin, ekonomik, kültürel ve politik olarak film biçimlerini nasıl belirlediğini inceler. Fakat Godard, bu konuda, kendisinden önce oluşturulan kuramsal düşüncelerden (Bela Balasz, v.b..) ayrıcalıklı, özgün fikirler öne sürememiştir.

3.BÖLÜM

TÜRKİYE'DE SİNEMA KURAMLARI

Tarihsel süreç içinde Batı'da(Avrupa ve Amerika'da) kimi zaman bilim adamları (Münsterberg, v.b..), kimi zaman ise sinemacılar,eleştirmenler ve sinema kuramcılarının (Arnheim, Pudovkin, Eisenstein, Bazin, Kracauer, Metz, v.b...) geliştirdikleri çeşitli kuramlar olmuştur. Sinemayı sanatsal olarak tanımlamayı amaçlayan ilk sinema kuramlarından (Lindsay,v.b..) günümüze kadar gelen sinema kuramları, çeşitli estetik kaygılarla oluşturulmuşlardır. (Biçimci sinema kuramları, Gerçekçi sinema kuramları, v.b...)Çalışmanın bu bölümünde, Türkiye'de sinemanın gelişimi ve tarihsel süreç içinde Ulusal Sinema Düşüncesi'nin oluşmasına neden olan koşullar anlatılmaktadır.

Sinema sanatı ve sinema olgusu içinde olduğu; siyasal, toplumsal, ekonomik, düşünsel, bilimsel, kültürel, hukuksal, yönetsel, sanatsal, sinemasal, teknolojik olgular ve ortam ile çok yönlü ilişkiler içindedir. Dünyada sinemanın oluşumu iki yoldan olmuştur;

1) ABD, İngiltere, Fransa, Almanya gibi büyük kapitalist sanayi ülkelerinde üretilen sanatsal ya da ancak büyük sermayenin temin edebileceği yüksek teknolojiyle yapılmış, çok büyük endüstriyel ve ticari filmler. Yeni Dalga, Yeni Gerçekçilik, Dışavurumculuk, v.b... gibi sinema sanatına yönelik örnekler, bu ülkelerde ortaya çıkmışlardır. Hollywood sineması ise, bu ülkelerde endüstrileşmiş sinema sanayilerinin en önde gelen örneğidir. Batılı kapitalist sanayi ülkelerindeki Hollywood gibi endüstrileşmiş yetkin sinema sanayileri, sinemayı etkili bir kitle eğlence aracı olarak görürler.

2) İkinci yol ise, SSCB örneğinde olduğu gibi devlet eliyle oluşturulan sinema sektörleridir. SSCB, sinemanın kitlesel etkisini göz önünde bulundurarak, sinemayı bir kitle eğitim aracı olarak görmüştür. 1990'daki çöküşüne kadar SSCB'de sinema eğitimi ve film üretiminin bizzat devlet tarafından desteklendiği biliniyor. SSCB, ayrıca kendi çatısı altındaki Azerbaycan, Ukrayna, v.b... gibi birçok ülkede film stüdyoları kurmuş ve her sene o ülkelerde çeşitli türlerde(çocuklara yönelik filmler, komedi türünde filmler,dram türünde filmler,v.b..) ve merkezi yönetim tarafından belirlenen sayılarda film çekilmesini şart koşmuştur.

Türk Sineması, tarihsel gelişimi içinde bu iki husustan, yani büyük sermayeden ve devlet desteğinden yoksun olarak doğmuş ve gelişmiştir. Tarih bilimi, Türk Sineması'nın geçmiş dönemlerini, kendine özgü bilimsel bilgi oluşturan yöntemiyle saptamıştır.

3.1. TARİHSEL BAĞLAM

3.1.1.Sinemanın Türkiye'ye Gelişi

Sinema, icadından kısa bir süre sonra Türkiye'ye gelmiştir. 1896 yılında, Lumiere Kardeşlerin kameramanlarından Alexandre Promio, İstanbul ve İzmir'de filmler çekmiş; Türk piyadelerini, Boğaziçi ve Haliç'i görüntülemiştir. Türkiye'de, halka açık olarak yapılan ilk film gösterimleri ise, Fransız Pathe Şirketinin, İstanbul'daki temsilcisi olan Sigmund Weinberg tarafından, Beyoğlu'ndaki Sponeck Birahanesinde gerçekleştirilmiştir.

14 Kasım 1914'te, Fuat Uzkinay tarafından çekilen, "Ayastefanos Rus Abidesinin Yıkılışı" adlı belge film ise, tarihte çekilen ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir. (Onaran,1994; Scognamillo,2003; Teksoy,2007) 1915 yılında,

Türkiye’deki ilk sinema kuruluşu olan, Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuştur. Enver Paşa, bir Almanya ziyareti sırasında yaptığı incelemelerde, Alman Ordusu’nun bünyesindeki askeri sinema kuruluşunun çalışmalarını görmüştür. Sinemanın kitleler üzerindeki etkisini sezen Enver Paşa, yurda döndüğünde Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin kurulmasını sağlamıştır. Kurumun başkanlığına Sigmund Weinberg, onun yardımcılığına ise Fuat Uzkınay getirilmiştir. Bu kurum, savaş zamanında cephelerdeki çatışmalarla, padişahın ve kumandanların filmlerini çeker. Cumhuriyet kurulduktan sonra, Merkez Ordu Sinema Dairesi, Foto Film Merkezi’ne dönüştürülmüştür.

1916 yılında, “Müdafaa-i Milliye Cemiyeti” adındaki bir kuruluş, yan gelir elde etmek amacıyla film yapmaya başlamıştır. Bu kuruluşun, 1917 yılında Sedat Simavi’ye yaptırdığı, “Pençe” ve “Casus” isimli filmler, Türkiye’de çekilen ilk konulu filmlerdir. Bu filmler çekilirken, 1.Dünya Savaşı tüm şiddetiyle sürmektedir.1919 yılında, Ahmet Fehim Efendi, “Mürebbiye” ile “Binnaz” isimli iki film çeker. Şadi Karagözoğlu ise, “Bican Efendi Vekilharç” isiminde bir film çekmiştir. (Onaran, 1994; Scognamillo,2003; Teksoy,2007)

Osmanlı İmparatorluğu, 1.Dünya Savaşında yenilir ve Sevr Antlaşması imzalanır. Mustafa Kemal, 1919’da, Samsun’a çıkar, yapılan bir dizi kongre ve hazırlık sonrasında, Anadolu’da, işgallere karşı direniş başlar. 23 Nisan’da, Ankara’da ilk TBMM kurulur. TBMM Orduları bünyesinde, “Ordu Film Dairesi” oluşturulur. Savaşın sonlarına doğru bu kurum, “İstiklal-İzmir Zaferi” adlı bir belgesel film yapar. 1922 yılında, Kemal ve Şakir Seden, Türkiye’deki ilk film yapım şirketi olan, Kemal Film’i kurarlar. Mondros Ateşkes Antlaşması’ndan sonra uzun süren görüşmelerin ardından, 24 Temmuz 1923’te Lozan Barış Antlaşması imzalanır. 29 Ekim 1923’te, Türkiye Cumhuriyetinin kurulmasıyla yeni bir dönem başlar.

Türkiye’de, bu dönemde az sayıda film çekilmiştir ve bu filmleri çeken yarı askeri kuruluşlar, sinemaya ciddi bir gözle bakmamışlar ve sadece çekilen filmlerden yan gelir elde etmeyi amaçlamışlardır. Yapılan kurmaca filmler, teatral üslupta çekilmiş, sessiz filmlerdir. (Onaran,1994; Scognamillo,2003)

3.1.2. Türk Sinemasında Tiyatrocular Dönemi

Türk Sineması’nda 1922 yılında başlayıp, 1939’da sona eren döneme, “Tiyatrocular Dönemi” denmektedir. Türk Sineması, bu dönemde Muhsin Ertuğrul’un egemenliğindedir.(Onaran,1994; Scognamillo,2003;) Muhsin Ertuğrul, 1922’de, Almanya’dan döndükten sonra Kemal Filmin sahibi olan Seden Kardeşlerle tanışır ve Kemal Film adına, birkaç filmin yönetmenliğini yapar.(“İstanbul’da Bir Facia-ı Aşk” (1922), “Boğaziçi Esrarı”(1922), “Ateşten Gömlek”(1923), “Leblebici Horhor”(1923), “Kız Kulesinde Facia”(1923), “Sözde Kızlar”(1924)) 1924’te, Muhsin Ertuğrul’un Kemal Film ile olan işbirliği sona erer ve Ertuğrul, tiyatro çalışmalarına ağırlık verir. SSCB ve Amerika’ya gider.1925 yılında, SSCB’de üç film çeker. Yurda dönüşünde, 1928’de İpek Film için bir Kurtuluş Savaşı filmi olan “Ankara Postası”nı yönetir.

1931’de, Muhsin Ertuğrul, Türkiye’deki ilk sesli film olan “İstanbul Postası” filmini çeker. Filmin dublajı, Paris’teki Epinay Stüdyolarında gerçekleştirilir. (Onaran,1995; Scognamillo,2003) Bu filminden sonra, Ertuğrul, işgal sırasında, İstanbul’dan, Anadolu’ya silah kaçırın vatansaver insanların hikayesini anlattığı “Bir Millet Uyanıyor” ve bu daha sonra da sırasıyla “Bataklı Damın Kızı Aysel” (1935), “Aynaroz Kadısı”(1938) ve “Şehvet Kurbanı”(1939) filmlerini çeker. Muhsin Ertuğrul, bu filmlerde, Cahide Sonku, Bedia Muvahhit, Ercüment Behzat Lav, Ferdi Tayfur gibi Darülbedayi (İstanbul Şehir Tiyatrosu) kökenli sanatçılarla çalışır.

Ertuğrul'un filmlerinde işlediği konuların önemli bölümünü, Darülbeydi'de sahnelenen önemli oyunlar ve edebiyat uyarlamaları oluşturmaktadır.

Türk Sinemasında "Tiyatrocular Dönemi", Faruk Kenç'in 1939'da, "Taş Parçası" adlı filmi çekmesiyle sona erer ve "Geçiş Dönemi" başlar. 17 yıl süren "Tiyatrocular Dönemi" boyunca, Türkiye'de iki film yapımevi(Kemal Film, İpek Film) kurulmuş ve ilk sesli Türk filmi çekilmiştir.

(Onaran,1994; Scognamillo,2003;Tanilli,1981; Teksoy,2007)

3.1.3. Türk Sinemasında Geçiş Dönemi

Türk Sinemasında, 1939'da başlayan ve 1952'de sona eren döneme, "Geçiş Dönemi" denilmektedir. Bu dönem, Faruk Kenç'in, ilk filmi olan "Taş Parçası" adlı filmi çekmesiyle başlamıştır. Filmin, seyircilerden ilgi görmesi, o dönemin film yapımcılarını, yeni isimlerle çalışmak konusunda teşvik eder. (Onaran,1994; Scognamillo, 2003) Bu dönemin önemli yönetmenleri; Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Orhan M. Arıburnu ve Şadan Kamil'dir. Faruk Kenç gibi, diğer "Geçiş Dönemi" yönetmenleri de, yurtdışında, ağırlıklı olarak sinemanın teknik yönü üzerine eğitim gördükten sonra yurda dönmüş isimlerdir. Bu dönemde, yeni film yapımevleri kurulur ve çekilen film sayısında artış olur.

Türk Sinemasında "Geçiş Dönemi", Türkiye'de 2.Dünya Savaşı'nın sıkıntılarının yaşandığı bir döneme denk düşmektedir. Türkiye, her ne kadar 2.Dünya Savaşı'na katılmamış olsa da, memlekette savaşın getirdiği sosyo-ekonomik sıkıntılar yaşanmıştır. (Ekmek karnesi, uygulanan ağır vergiler,v.b...) 2.Dünya Savaşından önce ülkemize, Avrupa ve Amerika'dan yabancı filmler gelmektedir. 2.Dünya Savaşı yılları

boyunca, Amerikan filmleri, ülkemize, Mısır üzerinden getirilirler. “(...)Amerikan filmleri ile birlikte Mısır filmleri de yollanmaya başladı. Arap filmlerindeki melodram havası, kuşkusuz bizim filmleri de etkiledi bir süre.(...)”⁽¹⁾ O dönemde, Türkiye’de yılda üç-dört film yapılmaktadır. Yine bu dönemde, uzun yıllar Türk Sineması’na damgasını vuran sansür uygulaması hayata geçirilmiştir.

“...Alınan sıkı önlemler arasında en ağırlarından biri Mussolini İtalyasında uygulanan sinema sansürünün yurdumuzda da uygulanmaya başlanması olmuştur. 1939’da sinemamıza giren sansür, yurdumuzdaki bütün iktidar ve rejim değişikliklerine, tek partili yaşamdan çok partili yaşama geçişe karşın-özünde bir değişiklik olmadan uygulanacaktır...”⁽²⁾

1939’da, “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname” yürürlüğe girmiştir. Bu tüzük doğrultusunda oluşturulan sansür kurullarında, İçişleri Bakanlığı ve polis yetkililerinin dışında, askeri ve sivil çeşitli kurumlardan temsilciler bulunmaktadır. “(...)Ankara ve İstanbul’da yabancı filmlerin kontrolü için birer İl Denetleme Komisyonu kuruluyor; Ankara’da da, bir Merkez Kontrol Komisyonu kurularak İl Komisyonlarının aldıkları kararlar temyiz edilebildikleri gibi Türk filmlerinin senaryolarının ve bu senaryolara göre çekilecek eserlerin denetlenmesi yetkisi de bu komisyona veriliyordu.(...)”⁽³⁾ Bu komisyonlar gerek film senaryolarını, gerekse de filmleri değerlendirirken, tüzüğün 7. maddesine göre karar veriyorlardı.

Buna göre;

- 1) Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yaptığına,
- 2) Herhangi bir ırk ya da milleti küçümsediğine,
- 3) Dost devlet veya milletlerin duygularını incittiğine,
- 4) Din propagandası yaptığına,
- 5) Genel terbiye ve ahlaka, milli duygulara aykırı olduğuna,

1) Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, “Türk Sineması (1.Cilt)” Kitle Yayınları Ankara 1994, s.35

2)Server Tanilli, “Uygarlık Tarihi Çağdaş Dünyaya Giriş” Say Kitap Pazarlama İstanbul 1981, s.397

3) Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, “Türk Sineması (1.Cilt)” Kitle Yayınları Ankara 1994, s.33

- 6) Siyasi, ekonomik ve içtimai ideoloji propagandası yaptığına,
- 7) Askerlik onurunu kıran ya da askerliğe karşı propaganda yaptığına,
- 8) Memleketin güvenliği ve düzenine aykırı olduğuna,
- 9) İçinde Türkiye aleyhine propaganda aracı olabilecek sahneler bulunduğuna,
- 10) Suç işlemeye yönelttiğine inanılan filmler yurda sokulamaz ve halka gösterilemezdi.

Kurul üyeleri tarafından, bu on maddeden biri veya birkaçını ihlal edildiğine inanılan senaryoların, filme çekilmesi engellenirdi. Filmlerse ya tamamen engellenir ya da ancak filmlerin, sansür kurullarınca sakıncalı bulunan kısımları (sahneler, diyaloglar ,v.b... gibi) değiştirildikten sonra sansürden geçebilirlerdi. Film yapımcıları için ağır ekonomik yaptırımların uygulanması da söz konusudur. Bu durum, filmlerin çekildiği dönemdeki siyasal erkin, film yapımcıları ve yönetmenler üzerinde bir baskı kurmasına neden olur.

“Geçiş Dönemi” yönetmenlerinden kimilerinin bağımsız çalışması, yeni ortaklıklar kurmaları, Muhsin Ertuğrul gibi tiyatrocuların, Türk Sinemasındaki üstünlüğünü iyice sarstı.(Onaran,1994;Refiğ,1971; Scognamillo,2003) Sinema piyasasını ellerinde tutanlar, tiyatroculara rağmen, bu işi, sinemaya yatkın gençlerin de yürütebileceklerini anladılar.

“Geçiş Dönemi” yönetmenleri; işe doğrudan sinemayla başlayan Sezer Sezin, Ayhan Işık, Sadri Alışık gibi oyuncularını, İlhan Arakon, Kriton İlyadis, Yuvakim Filmeridis, Turgut Ören, Yorgo İlyadis, Lütfü Akad gibi Türk Sinemasına uzun yıllar hizmet eden yönetmen, görüntü yönetmeni, kameraman ve ses operatörlerini yetiştirirler.

1948 yılında, yerli filmlerin hasılatlarından alınan vergilerin, %50'ye indirilmesiyle, çekilen yerli filmlerin sayısında bir artış olur. Aynı yıl, Lütfü Akad,

Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserinden uyarladığı “Vurun Kahpeye” adlı filmi çeker. “Geçiş Dönemi”, 1952’de, Lütfi Akad’ın çektiği “Kanun Namına” filmiyle sona erer.(Onaran,1995; Refiğ,1971; Scognamillo,2003; Tanilli,1981; Teksoy,2007)

3.1.4. Türk Sinemasında Sinemacılar Dönemi

Giovanni Scognamillo, “Sinema Tarihi” adlı kitabında, sağlıklı bir sinema endüstrisinin göstergesinin, üretilen filmlerin tecimsel başarıları ve sanatsal sağlamlıkları olduğunu söyler. (Scognamillo,2003:111) Türk Sinemasında “Sinemacılar Dönemi”, Türk filmlerinin pazar payının artması ve “Geçiş Dönemi”ne göre, sinema dili açısından daha nitelikli Türk filmlerinin(“Kanun Namına”,v.b..) üretilmesiyle başlamış olur. Bu dönemde, Türk Sinemasının gelişmesine katkı sağlayan sosyo-ekonomik ve teknolojik iki gelişme vardır. Bunlar;

- 1)1948 yılında, CHP iktidarı tarafından, Türk filmleri gösteren sinema salonlarına, Belediye Eğlence Vergisi’nde %50'lere varan bir vergi indirimi yapılmış olmasıdır. Bunun sonucunda, Türk Sineması, yeni yatırımcılar için cazip bir iş sahası haline gelir.
- 2) Bir diğer sebep ise, 1950’li yıllarda, Türkiye’ye elektriğin gelmesidir.1950’li yıllara kadar, Türkiye’de büyük şehirlerin dışında, elektrik bulunmamaktadır. 1950’li yıllarda izlenen tarım politikaları sonucunda, sulama tesisleri ve barajlar inşa edilir. Bunun sonucunda, Türkiye’de elektrik üretebilme imkanı doğar.

1950’li yıllarda, Anadolu’daki yerleşim birimlerine elektriğin gitmesi ve Belediye Eğlence Vergisi’nde yapılan ve %50'lere varan vergi indirimi sonrasında, bir çok Anadolu şehrinde sinema salonları ve bölgesel sinema işletmeleri açılırlar. Ayrıca, İstanbul’daki film yapım şirketleri, stüdyolar ve film laboratuvarlarının sayısında

da artış olur. Film izleme olanağına kavuşan Türk halkı, gösterişli Amerikan filmlerini izlemek yerine, o tarihlerde yapılmış en derme çatma Türk filmlerini izlemeyi tercih etmiştir.

Türk Sinemasına dair talebin artması, sinema sektörünü canlandırmıştır.

Bu yıllarda, Türk Sineması, kendine özgü bir ticari sistem oluşturur. Anadolu'da açılan sinema salonlarının dışında, sinema salonlarıyla film yapımcıları arasında adeta bir tür menajerlik görevi yürüten bölgesel sinema işletmeleri açılırlar. Bu işletmeler, film gösteren sinema salonu sahiplerinden aldıkları talebe göre, film yapımcılarına, film sipariş etmektedirler.(Refiğ,1971; Scognamillo,2003) Türkiye'de, o yıllarda, Batılı kapitalist ülkelerde olduğu gibi(ABD, Fransa, İngiltere, v.b...) sinema sektörüne yatırım yapan çok büyük sermaye grupları yoktur. Ayrıca SSCB örneğinde olduğu gibi, yüzde yüz devlet desteği de yoktur. Bu durumda Türk Sineması, kendisine alternatif bir ticari sistem geliştirmek zorunda kalmıştır. Bu ticari sistemin dayandığı nokta, bir filmin yapılması ve o film yapıldıktan sonra, belirli bir miktar seyircinin, mutlaka filmi izlemek için gelip bilet parası ödeyeceği esasıdır. Bu süre zarfında, filmin yapım masraflarını karşılamak için, "bono" adı verilen senetler kullanılmaktadır. Filmin bitiminden itibaren, üç aydan dokuz aya kadar ödenmek üzere verilen bonolar aracılığıyla, çalışanların ücretleri ödenmekte(figüranlar gibi gündelik çalışanlar hariç) ve filmin masrafları giderilmektedir. (laboratuar işlemleri, stüdyo olayları,v.b..) Film tamamlandıktan sonra, sinemaya filmi izlemeye gelen seyircinin bırakacağı bilet parası, filmin maliyetini çıkarmaktadır. Bu şekilde işleyen ticari yöntem sayesinde, 1940'lı yılların sonu, 50'li yılların başı itibariyle, yıllık olarak Türkiye'de yapılan film sayısı, 10'lu rakamlara ulaşamaz iken, 1950'li yılların sonuna, 60'lı yılların başına gelindiğinde Türkiye' de yıllık olarak üretilen film sayısı, 100'lü rakamları geçmiştir.

1948 yılından sonra yaşanan bu gelişmeler sonucunda bir canlılık yaşayan Türk Sineması, kendi kendine gelişmiştir. Türk Sinemasında, yıllık film üretiminin

artmasıyla birlikte, sinema sanatı açısından daha nitelikli Türk filmleri de yapılmaya başlanmıştır. “(...) *Bütün Türk filmleri dört sene içinde ustasız, geleneksiz, kitapsız çalışılarak, biçim endişesinden kurtuldular...*”⁽⁴⁾ Bu sözlerin sahibi Lütü Akad’ın , 1952 yılında, gerçek bir olaydan esinlenerek çektiğı “Kanun Namına” adlı filmini, birçok sinema ve sanat tarihçisi, Türk Sineması için bir milat olarak kabul ederler. Bu filmde konu, Türkiye’de, daha önce örneğine rastlanmamış olan bir sinemasal duyarlılıkla ele alınmış ve olay; tipleri, çevresi, dekoruyla gerçeğe çok yakın bir biçimde filme aktarılmıştır. Bu filmle kamerayı, sokağı taşıyan Lütü Akad, uyguladığı çekimler, seçtiğı çekim açıları ve kurgu tekniğıyle, o dönemde Türk sinemasında çığır açmış ve “Sinemacılar Dönemi”nin başlamasına neden olmuştur.

(Onaran,1995; Refiğ,1971; Scognamillo,2003; Tanilli,1981; Teksoy,2007)

Türk yönetmenlerinin, sinemasal anlatım yollarının inceliklerini keşfettikleri bu yeni dönemde, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden gibi Türk Sinemasının büyük ustaları, ilk filmlerini çekmişlerdir. Bu dönemin önemli filmleri arasında, Atıf Yılmaz’ın “Gelinin Muradı” (1955), Metin Erksan’ın “Dokuz Dağın Efesi”(1958), Memduh Ün’ün “Üç Arkadaş”(1958), Lütü Akad’ın “Kanun Namına”(1952), “Beyaz Mendil”(1955), “Yalnızlar Rıhtımı”(1959) ve Osman Seden’in “Düşman Yolları Kesti”(1959) adlı filmleri sayılabilir. Türk Sinemasında, 1960’lı yılların başına kadar süren bu dönem, çok önemlidir. Çünkü bu dönemde, sinema terimleriyle düşünmek ve giderek sinema diliyle anlatmak çabalarına girişilmiştir. Ayrıca, Türkiye’de, ilk sinema eleştirileri ve sinema yayınları da, bu dönemde yayınlanmaya başlamıştır. (Tanilli,1981:400)

Türk Sinemasında üretimin arttığı, bazı nitelikli filmlerin yapıldığı bu dönem, Türkiye’de toplumsal ve siyasi açıdan da hareketli bir dönemdir. Türkiye, ilk defa 1950’de çok partili bir seçimi yaşar ve halk büyük umutlarla, Adnan Menderes

4) Giovanni Scognamillo, “Türk Sinema Tarihi” Kabalcı Yayınevi İstanbul 2003,s.111

liderliğindeki DP'yi iktidara getirir. Ancak demokratlık savıyla iktidara gelen Demokrat Parti'nin yöneticileri, on yıl içinde gittikçe hırçınlaşır. (Akad,2004; Refiğ,1971) Türkiye giderek bir siyasi girdaba doğru sürüklenmektedir ve bu durumdan, yaşanan olumlu gelişmelere rağmen, Türk Sineması da payına düşeni fazlasıyla almıştır. Örneğin, Türk Sineması üzerindeki sansür uygulaması iyice baskıcı bir hal almıştır. (Metin Erksan'ın, 1952 tarihinde çektiği ilk filmi“Karanlık Dünya”, ancak bazı sahneleri çıkarılıp, adı“Aşık Veysel'in Hayatı” olarak değiştirildikten sonra ve ancak çekiminden iki yıl sonra gösterime girebilmiştir.) Gelişkin bir teknolojiye ve parasal destekten yoksun olan Türk Sineması için, filmlerin gösterime girdiği zaman halktan ilgi görmesi tek ekonomik dayanaktır ve sansür uygulaması, bu dönemde bir film için, çok büyük bir tehdittir.

Lütfi Akad gibi bu dönemde film yapan bazı sinemacılar, 1960'larda Türk Sinemasında gelişecek olan “Toplumsal Gerçekçi Sinema” anlayışının temellerini atmışlardır. (Onaran,1995:102) 1950-1960 yılları arasında, Türkiye’de film üretiminde belirgin bir artış olmasına rağmen, yapılan filmler arasında yurt sorunlarına ve halkın gerçek yaşamına ağırlık veren filmler azınlıkta kalmaktadır. Çünkü, Menderes hükümeti, en küçük bir eleştiriye bile tahammül edememekte ve sansür silahını kullanmaktadır. Bu yüzden birçok kaynak, 27 Mayıs 1960 tarihinin, Türk siyasal ve toplumsal hayatı açısından olduğu kadar, Türk Sineması için de çok önemli bir tarih olduğunu belirtmektedirler. (Akad,2004; Kaplan,2004; Onaran,1994; Refiğ,1971; Scognamillo,2003; Tanilli,1981; Teksoy,2007)

3.1.5. Toplumsal Gerçekçi Sinema

Halit Refiğ, “Ulusal Sinema Kavgası” (Hareket Yayınları,1971) adlı kitabında, Türk Sinemasının, 1960 yılı başlarında “konuşur” hale geldiğini söyler. Türk Sinemacıları, artık biçim endişesinden kurtulmuşlardır ve Türk Sinemasının, kendi

çekim ve yapım özellikleri doğrultusunda, süssüz, fazla gösterişi olmayan, bir sinema dili geliştirmişlerdir. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, gelişmek için uygun sosyal ortamı, ancak 27 Mayıs 1960 tarihinden sonra bulabilmiştir. Bu yüzden 27 Mayıs 1960 tarihi, Türk siyaseti ve Türk toplumu için önemli bir tarih olduğu gibi, Türk Sineması açısından da çok önemli bir tarihtir.

27 Mayıs 1960 günü, ordu yönetime el koyar. TBMM ve Anayasa, 38 subaydan oluşan Milli Birlik Komitesi tarafından feshedilir. Başta, dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar ve Başbakan Adnan Menderes olmak üzere, Demokrat Parti'nin birçok ileri geleni tutuklanır. Eski Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Cemal Gürsel liderliğindeki yeni hükümet, çok geçmeden yeni bir Anayasa hazırlanması için İstanbul Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Sıddık Sami Onar başkanlığında, hukukçulardan oluşan bir kurul kurar. Bu kurul, çalışmalarını tamamladıktan sonra, yeni Anayasa, Temmuz 1961'de halkoyuna sunulur ve kabul edilir. 1961 Anayasasının, 20. ve 21. maddelerine göre; herkes, düşünce ve fikir özgürlüğüne sahiptir. Ayrıca bu maddelere göre, insanlar, düşünce ya da fikirlerini, söz, yazı, resim ya da başka yollarla tek başlarına veya toplu olarak açıklayabilme ve yayabilme hürriyetine sahiptirler. (Parla,2002:51,52,53) 1961 Anayasasında yer alan bu maddelere rağmen sansür tamamen kaldırılmamış, ancak eskiye göre daha az uygulanmıştır.

Bu dönemin olumlu havasından etkilenen Türk Sinemasında, yurt sorunlarını ve Türk insanının yaşamını işleyen “gerçekçi” filmlerin sayısında bir artış olur. Bu dönemde daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar, ilk kez büyük bir coşkuyla ele alınmışlardır. “(...) *Türk Sinemasında bir toplu yenilenmenin dikkati çektiği yıllar 1960 ve 1965'ler olmuştur. 1960'da ortaya çıkan yeni sinemacılar, daha çok akıcı, rahat, düzgün bir anlatım dilinin araştırmasıyla dikkati çekmişlerdir.*(...)”⁽⁵⁾

5) Neşe Kaplan, “Aile Sineması 1960'lı Yıllar” Es Yayınları İstanbul 2004, s.77

1960 sonrasında, “Toplumsal Gerçekçilik” diye nitelenen akımın bünyesinde, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç gibi yeni yönetmenler ortaya çıkmışlardır. Bu akımın en önemli filmleri; Metin Erksan’ın; “Gecelerin Ötesi”(1960) (Resim I), “Yılanların Öcü”(1961) (Resim II), “Acı Hayat”(1963) (Resim III), “Susuz Yaz”(1964) (Resim IV), “Suçlular Aramızda”(1964) (Resim V), “Sevmek Zamanı”(1965) (Resim VI), “Kuyu”(1968) (Resim VII),Lütfi Akad’ın; “Üç Tekerlekli Bisiklet”(1962), “Tanrının Bağış Orman” (Belgesel, 1964), “Hudutların Kanunu”(1966) (Resim VIII), “Kızılırmak-Karakoyun”(1967), “Ana”(1967), “Vesikalı Yarım”(1968), Atıf Yılmaz’ın; “Keşanlı Ali Destanı”(1964), “Muradın Türküsü”(1965), “Ah Güzel İstanbul”(1967), “Kozanoğlu”(1967), Memduh Ün’ün; “Kırık Çanaklar”(1960), “Yaprak Dökümü”(1967) , Halit Refiğ’in; “Yasak Aşk”(1961), “Şehirdeki Yabancı”(1962) (Resim IX), “Şafak Bekçileri”(1963) (Resim X), “Gurbet Kuşları”(1964) (Resim XI), “Haremde Dört Kadın”(1965) (Resim XII), Ertem Göreç’in; “Otobüs Yolcuları”(1961), “Karanlıkta Uyananlar”(1964) (Resim XIII) ve Duygu Sağıroğlu’nun, “Bitmeyen Yol” (1965) (Resim XIV) adlı filmleridir. Bu dönemde yapılan filmlerde, şu özellikler göze çarpmaktadır:

- 1) Köy yaşantısı ve bu yaşantı içindeki aile yapısı; kadın-erkek ilişkileri, toprak meseleleri, feodal düzen içinde yaşanan sosyo-ekonomik ilişkiler veya çatışmalar ve insanla doğa ilişkisi, v.b... gibi konuların ele alındığı filmler.(“Yılanların Öcü”, “Susuz Yaz”, “Kuyu”, “Tanrının Bağış Orman”, “Hudutların Kanunu”, “Kızılırmak-Karakoyun”, “Ana”, “Muradın Türküsü”,v.b...)
- 2) Güncel zamanda veya geçmişte, şehirde geçen ve şehirdeki aile yapısını, kadın-erkek ilişkilerini, birey-toplum ilişkilerini, sınıfsal çatışmaları, kırsaldan şehre göç olgusu ve yabancılaşmayı, yozlaşan değer yargılarını konu olarak işleyen filmler. (“Gecelerin Ötesi”, “Acı Hayat”, “Suçlular Aramızda”, “Sevmek Zamanı”, “Üç Tekerlekli Bisiklet”, “Vesikalı Yarım”, “Keşanlı Ali Destanı”, “Ah Güzel İstanbul” “Kırık Çanaklar”, “Yaprak Dökümü”, “Otobüs Yolcuları”, “Karanlıkta Uyananlar”

“Yasak Aşk”, “Şehirdeki Yabancı”, “Şafak Bekçileri”, “Gurbet Kuşları”, “Haremde Dört Kadın”, “Bitmeyen Yol”, v.b...)

1960’lardan itibaren Antalya, Adana, İzmir, Ankara gibi şehirlerde film şenlikleri düzenlenmeye başlamıştır. Ayrıca bu yıllarda, bazı Türk filmleri, yurtdışındaki çeşitli film festivallerine katılırlar ve ödüller kazanırlar. (“Yılanların Öcü”(1961), “Susuz Yaz”(1964), “Şehirdeki Yabancı”(1963), “Haremde Dört Kadın”(1965),v.b...)Özellikle “Susuz Yaz” (Metin Erksan/1964) filminin, 1964 yılında Berlin Film Festivalinde , “En İyi Film” alanında “Altın Ayı” ödülünü alması, o dönem Türkiye’de büyük ses getirir.

“(…) 1964 yılında, Metin Erksan’ın, “Susuz Yaz” filmi, hiç kimsenin hayalinden geçirmedeği şekilde Berlin Festivalinde, büyük ödülü kazandı. Şimdi o tarihe kadar Türk Sineması hep kötülenirken, ne kadar berbat işler yapıldığı ileri sürülürken, bir Türk filmi, önemli bir uluslararası festivalde, şenlikte, en büyük ödülü kazanıyor. .. Büyük şaşkınlık yarattı Türk kültür ortamında, Türk sinema ortamında... Ve işte o tarihe kadar, o tarihe kadar sinemayla ilgilenmeyen devlet, “Susuz Yaz”ın bu başarısı üstüne sinemayla ilgilenmeye başladı(…)”(6)

1964 yılında Kültür Bakanlığı bir Milli Sinema Şurası düzenler. O güne kadar, doğrudan sinema sanatıyla ilgilenmeyen devlet, “Susuz Yaz”ın yurtdışında kazandığı büyük başarıdan sonra, sinemayla ilgilenme zorunluluğu hisseder. Şura’ya, Kültür Bakanı ve Kültür Bakanlığı görevlileri dışında, aydınlar ve sinemacılar katılırlar. Milli Sinema Şurası’nın toplanmasındaki amaç, diğer sanat dallarının aksine, 1964 yılına kadar doğrudan sinemayla ilgilenmemiş olan devletin, bu tarihten itibaren sinemayla nasıl ilgilenebileceği sorusuna cevap aramaktır. 1960’lı yılların ortalarından itibaren aydınlarla, sinemacılar arasında bazı konularda büyük ihtilaflar vardır ve bu durum, 1964 yılındaki Milli Sinema Şurasında, iyice açığa çıkar. Sinema Şurası sırasında, aydınlarla, sinemacılar arasındaki ilişkinin kopmasının nedeni

6) Halit Refiğ ile evinde, 11 Haziran 2009 tarihinde yapılan söyleşi-Güneş Özayten

sinemacıların, devletin, Türk filmlerini, gerek maddi, gerek kültürel olarak desteklemesi gerektiğini söylemeleri olmuştur.

“(…)Bu olunca, bu sefer aydınlar, film ithalatçılarıyla ittifak halinde bir şey içine girdiler… Bir hareket içine girdiler. Tezleri şuydu; “Sinemada Türk filmi, yabancı film” diye bir ayrım yapmak yanlıştır. Ayrım, iyi film, kötü film arasında yapılır. Yoksa, Türk filmi ile yabancı film arasında ayrım yapmaya kalkışmak çok yanlış olur.” İşte, Şura’da ,bizim aydınlarla ilişkimizi kopartan bu yaklaşım oldu.(…)”(7)

Sinemacılarla, aydınların farklı beklentileri ve çelişen sinema görüşleri nedeniyle, Milli Sinema Şurası, Türk Sinemasına olumlu etki edecek sonuç veya sonuçlara varamadan sona erer. Artık Türk sinemacılarıyla, Türk aydınlarının sinema görüşleri arasında büyük bir uçurum oluşmuştur. Vedat Türkali, Kemal Tahir, Orhan Kemal gibi bazı aydınların sinemacılarla aynı görüşleri paylaşmalarına rağmen, genel olarak 1964 yılından sonra, Türk aydınlarıyla, sinemacıların ilişkileri kopmuştur.

“(…) Bu tartışma öncesinde biz, sinemadaki gerçekçilik arayışlarına, “Toplumsal Gerçekçilik” olarak bakmaktayken, bu çatışmalardan sonra, “Toplumsal Gerçekçilik”, “Ulusal Gerçekçilik” haline dönüştü. (…)”(8)

7) Halit Refiğ ile evinde, 11 Haziran 2009 tarihinde yapılan söyleşi-Güneş Özyayten

8) Halit Refiğ ile evinde, 11 Haziran 2009 tarihinde yapılan söyleşi-Güneş Özyayten

4.BÖLÜM

ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNÇESİ

“Ulus” kelimesi, “dil, kültür ve ülkü bakımından birlik oluşturan topluluk” anlamına gelmektedir. “Ulusal” kelimesi ise, “bir ulusa değin, bir ulusa özgü” anlamındadır. “Ulusal” sıfatı, çok geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Çeşitli esaslar doğrultusunda bu sıfat, çeşitli olayları (Ulusal Bağımsızlık Savaşı, v.b... gibi) veya tarih ve kültür gibi sosyal bilimler alanına giren bilimsel disiplinleri nitelerken kullanılmaktadır. Bir olayın, bir ulus için, “ulusal” bir anlamı olabilmesi için, o olayın, o ulusun tarihinde derin izler bırakmış olması gerekir. Kültür gibi sosyal bilimler alanına giren çeşitli konular ise, homojen değil, heterojen özelliklere sahiptirler. (Tunalı,1983:103) Kültür, sanat dallarından, yemek kültürüne kadar yaşamlarımızın genişçe bir alanının kapsayan bir konudur. Bu durumda kültürel bir değerin, herhangi bir ulus için, ulusal bir niteliğe sahip olması için, herhangi bir ulusla ilgili karakteristik özellikleri yansıtması gerekmektedir. Örneğin, hat sanatı, geleneksel Türk kültürüne özgü, ulusal bir yazı sanatıdır veya suşi, Japonlara özgü ulusal bir yemektir. Kültürel bir değerin, herhangi bir ulus için, herhangi bir ulusa ait kültürel bir değer olmasını belirleyen karakteristik özellikler, o ulusun tarihi, üzerinde yaşadığı ülkenin coğrafi koşulları, o ulusa ait gelenek görenekler, v. b...gibi çok değişik faktörlerin bir araya gelmesiyle oluşurlar. Kültür, gündelik davranışlara gömülmüş bir yaşam biçimidir ve bir toplumun geçmişten miras aldığı gerçeklikler, o toplumun kültürünü etkileyen özelliklerdir. Bu durum, sinema sanatı için de geçerlidir. Göstergibilimci Christian Metz’in öne sürdüğü hiyerarşik kodlar sisteminde, ulusal sinemalarda alt kodlar arasında yer almaktadırlar. Metz’e göre, “ulusal sinemalar” gibi çeşitli alt kodlar,

başka kültürel alanlarla etkileşim içindedirler. Çünkü Türk Sineması, İtalyan Sineması,v.b... gibi sınıflandırmalar yaptığımızda ortak özellikleri olan sinema yapılarından bahsedilmektedir ve bu sinema yapıları, mal edildikleri toplumun, kültürel özelliklerini yansıtmaktadırlar.

“(....) Türk Sinemasının ve halk sanatlarının asıl değeri, halkın nelere ve nasıl duygulandığını, belli meseleler karşısında tepki ve görüşlerini, heyecanlarını ne biçimde ifade ettiğini anlamak bakımından ulusal sanatların araştırmacıları ve yapımcıları için sonsuz zenginlikte bir hazine olmalarıdır.(...)”⁹⁾

4. 1.ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCESİNİN TANIMI

1964 yılında yapılan Milli Sinema Şurası'nın, aydınlarla sinemacılar arasında yaşanan büyük tartışmalarla sona ermesi, Halit Refiğ, Metin Erksan gibi bazı sinemacıları kendi muhasebelerini yapmaya zorlar. O güne kadar yapmış oldukları “Toplumsal Gerçekçi” çizgideki filmler, belirli bir gerçeği arayış, Türk insanının ve Türk toplumunun gerçeklerinin neler olduğu arayışı içinde yapılmış filmlerdir. Bu arayış onları ilk olarak, Türk toplumunun manevi değerlere önem veren bir kültürel yapıya sahip olduğu düşüncesine götürmüştür.

“(....) Zaman içinde gördüm ki, Türk film seyircisi bütün gösterişine rağmen, çok daha derme çatma gibi gözükten Türk filmlerini, Batılı filmlere tercih ediyordu. Bu ne? “Bu ne?” diye bunun esasına baktığımda , bunu araştırdığımda bir şey çok dikkatimi çekti: Aşk meselesi... Türk filmleri... Artık bugün, “Yeşilçam” diye isimlendirdiğimiz o dönem Türk filmleri, televizyon öncesi Türk filmlerinde, filmin kahramanı bir noktada hep bir ikilemele karşılaşıyordu: Aşk mı? Para mı? Ve bizim filmlerimizin kahramanı, hep aşkı tercih ediyordu. Bu,işte seyircinin de genel tercihiydi, yani bizim o tarihlerdeki sinema seyircimiz, televizyon öncesi dönemdeki sinema seyircimizde aşkı paraya, maneviyatı maddiyata tercih eden bir temel kültüre sahipti(....)”¹⁰⁾

Sinemacıların, bu esasa varmasında, o dönemdeki Türk toplumunun yapısı ve Türk seyircisinin özellikleri önemlidir. Çünkü seyircinin, bir filmde kendilerine sunulan

9)Halit Refiğ, “Ulusal Sinema Kavgası”, Hareket Yayınları İstanbul 1971, s.88

10)Halit Refiğ ile evinde, 11 Haziran 2009 tarihinde yapılan söyleşi-Güneş Özyayten

kurmaca evreni anlamlandırması, onun kültürel donanımına ve sosyal özelliklerine göre değişmektedir. 1965 yılı nüfus sayımı verilerine göre, o dönemde Türkiye'nin nüfusu yaklaşık olarak 31 milyondur ve bu nüfusun, %65.6'sı kırsal kesimde yaşamaktadır.(Özgen ve Yanardağ, www.mevzuatdergisi.com,3.7.2009)

Anadolu'da, birçok şehirde sinema salonlarının açılmasıyla, televizyonun olmadığı bir dönemde, film seyretme imkanına kavuşan Türk toplumu, eğlenmek ve duygulanmak gibi çeşitli nedenlerle gittiği sinemada, gereksinimlerini karşılamak üzere, kendi kültürel yapısına uygun olan Türk filmlerini izlemeyi tercih etmektedir. O dönemde, Türk Sinemasının seyircisi, orta veya daha az gelirlili olan ailelerdir. (Hristidis,2007; Kaplan,2004; Türk,2001)

Halit Refiğ gibi sinemacılar, Türk toplumunun maneviyata değer veren bir kültüre sahip olduğu sonucuna ulaştıktan sonra, Türk toplumunun gerçeklerinin, Batı toplumlarının gerçeklerinden farklı olduğunun farkına varırlar.

“... Şimdi “manevi değerler” diyoruz. Burada, bu kelimeyi kullanırken çok ilginç bir durumla karşılaşılıyor.; Frenk dillerinde “manevi” kelimesinin karşılığı yok, “maddi” kelimesinin var. “Manevi” kelimesini, Frenk dillerinden birine çevirmeye kalktığımızda, ya “moral”, ya “spiritual” demek durumunda kalıyoruz ki; ne “moral” kelimesi, ne “spiritual” kelimesi, bizim Türkçe'deki “manevi” kelimesinin karşılığı değil. Biri ahlaki, öbürü ruhani... Şimdi çok ilginç bir durum, çok ilginç bir durum... Bizim anladığımız anlamda “maneviyat” meselesi, Batı kavramında yok. İşte mesela aşk bunlardan biri, namus bunlardan biri, gönül bunlardan biri, vefa bunlardan... Yani birçok kavram var ki, Türkçe'de birçok kavram var ki bu kavramların, Frenk dillerinde karşılığı yok. İşte bu, Türk toplumunu, esas itibariyle Batı toplumlarından farklı kılan özellik...”(11)

Halit Refiğ, Metin Erksan gibi bu düşüncelerin hakim olduğu sinemacılar için 1964 yılında Milli Sinema Şurasında, aydınlarla sinemacılar arasında, Türk Sineması üzerine büyük tartışmalar yaşanmasından sonra, “Toplumsal Gerçekçilik” dönüşüme uğrar ve “Ulusal Gerçekçilik” haline gelir. O dönem Türk Sinemasında, “Ulusal Sinema Düşüncesi”, “Toplumsal Gerçekçilik”ten gelen köklerinden beslenir ve Türk toplumunun, Batılı toplumlardan farklı bir kültürel yapıya sahip olduğu savını savunur.

11)Halit Refiğ ile evinde, 11 Haziran 2009 tarihinde yapılan söyleşi-Güneş Özyayten

Yazar ve senarist Vedat Türkali, Yedinci Sanat Dergisi'nde yayınlanan bir söyleşisinde, "Ulusal Sinema Düşüncesi" ile kastedilen şeyin, birtakım dogmatik düşünceleri savunmak olmadığını belirtmiştir.(Kaplan,2004:80) Ona göre "Ulusal Sinema Düşüncesi", sinemasal açıdan bir biçim ve içerik arayışıdır. Bu anlayışı savunan sinemacılara göre, içeriği belirleyen önemli üç unsur vardır. Bunlar;

1) Türk toplumunun manevi değer yargılarına sahip bir kültürden gelişi; Prof. Dr. Özer Ozankaya, manevi kültürün, hem bir toplumdaki insanların doğal ve toplumsal çevrelerine ilişkin bilgilerinin genişliğini yansıttığını, hem de toplumsal gelişmenin belli bir aşamasında çeşitli toplumsal sınıfların, birbirleri karşısındaki yerlerini gösterdiğini belirtir.(Ozankaya,1979) Buna göre manevi kültürün, bir toplumu, aile yapısından, siyasi görüşlerine, siyasi görüşlerinden inanç ve düşünce yapısına kadar etkileyen ve tutarlı bir görece bütünlüğü olan davranış kuralları ve bunlarla belirlenen eylemlerle, bu kuralları temsil eden simgelerden oluşan bir dizge(sistem) olduğunu söylemek mümkündür.

2) Türk toplumunun Batılı toplumlardan farklı bir kültürel yapıya sahip olduğu düşüncesi; Türk toplumu, yüzyıllarca Batılı toplumlardan farklı bir şekilde yaşamıştır. Batı toplumları 14. yüzyıla kadar, Hristiyanlık dininin öğretilerinin katı bir biçimde uygulandığı Ortaçağı yaşamıştır. Bu dönemde Avrupa'da, derebeylerinden ve krallardan daha da etkili olan siyasi güç, merkezi Roma'da olan, Kutsal Roma Katolik Kilisesidir. 15.yüzyılda gerçekleşen Rönesans ve Reform hareketlerinin sonucunda, siyasi olarak Roma Katolik Kilisesi gücünü yitirir ve siyasi güç, krallar ile aristokraziye geçer. Kültürel ve bilimsel olarak da, çeşitli gelişmeler yaşanır. (Matbaanın bulunması, resim ve heykel gibi görsel sanatlarda yaşanan gelişmeler, v.b..) Yeni coğrafi keşifler sayesinde, Portekiz, İspanya, İngiltere, Fransa, Hollanda gibi devletler, deniz aşırı sömürgelere sahip olan emperyalist imparatorluklar haline gelirler. Avrupa'da, tüccar, sanatçı ve bilim adamları gibi insanlardan oluşan ve "burjuvazi" adı verilen bir sınıf ortaya çıkar. 1789 yılına kadar Avrupa'da, burjuvazi sınıfının sosyal yapısı ve aristokrasi ile ilişkileri ve yaşadığı çatışmalar iyice belirginleşir. 1789'da, Fransız

İhtilali olur. Burjuvazi sınıfının da desteğiyle gerçekleşen Fransız İhtilali ile Avrupa’da aristokrasi sınıfının konumu ilk defa sarsılır ve “özgürlük”, “demokrasi” gibi birtakım fikirler ilk defa dile getirilir. Fransız İhtilalinin ardından Sanayi Devriminin gerçekleşmesiyle, Batılı toplumlar gelişerek 20.yüzyıla kadar gelirler. Türk toplumu ise, Batılı toplumların yaşadığı süreçleri yaşamadan 19.yüzyıla kadar gelir.

“... Bir dönemin kültürünü en iyi o dönemin temel kavramlarına bakarak tanımak olanaklı. Bu kavramlar, toplumun gelişmesi ve değişmesiyle birlikte ortaya çıkan gereksinimleri dile getirirler. Bir gereksinim duyulmamışsa onu dile getiren kavramlarda oluşmaz. Örneğin 1908’de, Osmanlı İmparatorluğunda II.Meşrutiyet “hürriyet” kavramı eşliğinde ilan edilmişti, ama yurdun birçok yerinde aydın sayılanların bile çoğu “hürriyet” kavramının ne anlama geldiğini anlamamıştı...”(12)

20.yüzyıl başlarına kadar, çok uluslu, çok dinli bir imparatorluk olan, toplumsal olarak klasik örf ve adet yapısını koruyan, burjuva sınıfının oluşmadığı Osmanlı İmparatorluğu, zamanla Batı üzerindeki, politik, ekonomik ve askeri gücünü yitirmiştir. Artık Batı, bütün dünya üzerinde bir hakimiyet kurmuştur ve Osmanlı’nın, Batıyla olan karşılaşmalarında, çatışmalarında Batı üstün gelmektedir. Bu durum, Türk aydın kesimini çok düşündürür ve sonunda onlarda, bir Batı hayranlığı oluşmasına neden olur. Bu hayranlığın temelinde, çağdaşlaşma isteği vardır. “(...) *Çağdaşlaşmayı ister, içtenlikle ister hem de. Ama onu Batılılaşma ile aynı şey sanır. Çağdaşlaşmanın bir <<yöntem>> sorunu olduğunun farkına varmamıştır henüz(...)*” (13) Türk aydını, halktan ve halkın gerçeklerinden kopar. Prof.Dr. Özer Ozankaya, bu duruma neden olarak, 18.yüzyıldan itibaren dünyanın giderek küçülmesini ve sömürgeci toplumlarda gerçekleşen değişimlerin başka toplumları daha çok etkilemesini gösterir. (Ozankaya,1979:32) Dünyada, ekonomik ve toplumsal yeni bir yapı dizgesi oluşmuştur ve bu sürecin hakim çizgisi sömürgeciliktir.

12) Prof.Dr.Özer Ozankaya, “Türk Kültürünün Çağdaşlaşma Süreci” Ulusal Kültür Dergisi Sayı 3, Kültür Bakanlığı Ankara, 1979, s.3

13) Işıl Özgentürk’ün, Server Tanilli ile yaptığı ve 11 Mayıs 1981 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan röportaj.

“(…)Sömürgeci toplumlar, maddi ve manevi kültürlerini bu dizge içinde geliştirme sürecini engellemez, kendi iç dinamiklerinin başatlığı altında gerçekleştirebilirken, sömürgeleştirdikleri toplumlar iç dinamikleri ile gelişme olanaklarını giderek yitirdiler. Sömürgeci toplumun zorladığı işlevleri üstlendiler. Bu toplumların kültürlerinin gösterdiği “değişim” süreci böylece sömürgecilikten derin biçimde etkilendi(…)”(14)

Bu durum, Osmanlı İmparatorluğu’nu, Batılılar tarafından sömürgeleştirilmiş ülkeler (Hindistan, Pakistan, Latin Amerika ülkeleri, v.b..) kadar derinlemesine etkilemez. Fakat, toplumun aydınlardan oluşan sınırlı bir kesimi, çağdaşlaşmak isteğiyle, yüzünü tamamen Batı’ya döner.

“(…) Bizde Batılılaşma akımı ile doğmuş bir aydın tipi vardır. Nedir bu aydın tipinin özellikleri? Kısaca özetlersek, Osmanlı toplumunun eski ideolojik yapısının yerine konmak üzere, Batı’dan aktarılmış ve sadece günün gereksinmelerine yanıt verir, yalınkat düşünceler ileri süren ya da dayanaksız fantezilerle oyalanan bir aydın tipidir bu(…)”(15)

Ulusal Sinema Düşüncesinin fikirlerini savunan sinemacılara göre bu tip aydınlar, büyük bir açmazla karşılaşır. İlk açmaz, halkla karşılaştığında yaşanmaktadır, çünkü halk, ülkemizin şartlarının biçimlendirdiği gerçek hayatın içinden gelmektedir. Server Tanilli, ikinci açmazın ise, kendi toplumuna yabancılaşmış olan aydın tipinin, Batıyla karşılaşmasında yaşandığını savunur. Çünkü, Batıyı da bütün boyutlarıyla öğrenmiş, kavrayabilmiş değildir.(16)

Nijat Özön’e göre, o dönemde Türk Sineması’nın yaşadığı birçok önemli sorundan biri de, Türk Sinemasının, genel kültürü çok düşük milyonlarca insana seslenmek zorunda kalmasıdır. Ona göre, Türk seyircisinin genel kültür düzeyinin geriliğinden dolayı, sinema ürününü gerçekleştirenler belirli bir düzeyi çok seyrek

14)Prof.Dr.Özer Ozankaya, “Türk Kültürünün Çağdaşlaşma Süreci”, Ulusal Kültür Dergisi Sayı 3, Kültür Bakanlığı Ankara, 1979,s.3-4

15)Işıl Özgentürk’ün, Server Tanilli ile yaptığı ve 11 Mayıs 1981 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan röportaj.

aşabilmektedir, bu düzeyi aşabilecek durumda olanlar ise, ürünün karşılığını alabilmek için, genel kültür düzeyi çok düşük milyonlara seslenmek zorunda kalmaktadırlar.

(Özön,1979)O dönemde, ekonomik olarak “bono” sistemine dayanan Türk Sineması için en belirleyici unsur, Türk sinema seyircisidir. Zaman zaman Türk Sinemasında, bir yıl içinde üretilen filmlerin sayısı 200-300 gibi rakamlara ulaşır. Bu filmlerde, halkın sevdiği hikayeler işlenmekte, filmlerde halkın tuttuğu yıldızlara yer verilmekte ve filmlerde dönemin moda müzikleri kullanılmaktadır. Çünkü“bono” sistemi, bir filmin, önceden ayrıca bir sermaye yatırımı olmadan üretilmesi sonucunda, filmin, kendi kendisinin masraflarını karşılaması esasına dayanmaktadır.

“(…) Bugün Türk Sinemasında bir filmin yapımına yetecek kadar sermayesi olan prodüktörler bile filimlerinde çalıştıracağı kimselerin isimleriyle işletmelerden, filmin tamamlanmasında kendi kendisinin ödiyeceği uzun vadeli bonolar alarak iş yapmakta, yani halkın açık kredisine, emekçilerin kanaat ve sabrına dayanmaktadırlar. ..(…)”(16)

Anadolu’daki sinema salonu sahipleri, o şehirdeki seyircinin talepleri doğrultusunda, gelecek sezon gösterilmek üzere, kendi bölgelerindeki bölgesel sinema işletmelerine film siparişi verirler. O bölgedeki bölgesel sinema işletmesinin sahibi, İstanbul’a gittiğinde film yapımcılarına, aldığı siparişleri iletir ve karşılığında film yapımcılarına, “bono” verir. Bu sistemin en büyük özelliklerinden biri, Türkan Şoray, Yılmaz Güney, Fatma Girik, Fikret Hakan, Ayhan Işık, Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, Sadri Alışık, Belgin Doruk, Filiz Akın, Göksel Arsoy, Kartal Tibet, v.b.. gibi yıldızları yaratmış bir sistem olmasıdır. Üretilen Türk filmlerinin sayısal olarak artsa da, ortaya birbirine benzeyen çok sayıda filmler çıkar ve bu durumda Türk filmlerinin estetik düzeyini çok olumsuz bir şekilde etkiler.

16)Halit Refiğ, “Ulusal Sinema Kavgası”,Hareket Yayınları İstanbul 1971,s.88

“(…) Bu yapılan filmler çok büyük ölçüde seyirci talepleri düşünülerek… Seyirci taleplerine, seyircinin Türk filmlerinden beklentilerine uygun yapılmakta olan filmlerdi ama, daha sıra dışı filmler yapılabilmesi için nasıl bir ortam yaratılabilirdi? İşte bu düşünce içinde, Lütfi Akad, Metin Erksan, ben, aramızda toplantılar yapmaktaydık. Ne yapılabilir? Türk Sinemasının genel ortalamasının üstünde, film yapılabilmesinin şartları nasıl temin edilebilir? Bu arayış içinde, o tarihlerde, “kaliteye prim” adını vermiş olduğumuz, yani daha değerli… Sanatsal, kültürel değeri daha fazla olan filmlere bazı ayrıcalıklar tanınması… Dolayısıyla, sanat değeri, kültür değeri daha yüksek olan filmlere tanınacak ayrıcalıklar dolayısıyla, bu tarz filmlerin yapımına da bir teşvik ortamı meydana getirilmesi… İşte bu arayışlar, “kaliteye prim” fikrini doğurdu.”(17)

Ancak, 1964 yılında “kaliteye prim” fikri gelişme fırsatı bulamadan, Metin Erksan’ın “Susuz Yaz” filminin uluslararası arenada büyük bir başarı kazanması, Türkiye’de büyük yankı yapar ve hemen arkasından aynı yıl, Kültür Bakanlığı tarafından, sinemacılar ve aydınların katıldığı, ancak bir sonuç elde edemeden sona eren Milli Sinema Şurası toplanır. Dolayısıyla, Türk Sinemasının nitelikli filmler üretebilmesi için maddi ve manevi olarak devletin ve aydınların desteğinin şart olduğunu savunan “kaliteye prim” düşüncesi geliştirilemez ve uygulanamaz.

Halit Refiğ, Ulusal Sinema Düşüncesinin bir yandan “Halk Sineması” olarak adlandırdığı bono sistemine, bir yandan da fanatik bir Batılılaşma eğilimine ve Batı sineması hayranlığına karşı geliştiğini ifade ederken, Vedat Türkali ise, bu görüşleri savunmanın, Türk toplumunun daha ileri bir aşamaya geçmesine yardımcı olabileceğini söylemiştir. (Kaplan,2004;Refiğ,1971)

3) Ulusal Sinema Düşüncesine göre, önceki iki esas göz önünde bulundurularak Türk toplumunun gerçekleri, toplumsal yapısı ve değerleri çok iyi kavranmalı ve Türk filmlerinde ele alınmalıdır. Bunu yaparken de, köklü bir kültürel geçmişe sahip olan Türk toplumunun, geçmişten gelen geleneksel kültürel değerlerinden faydalanılmalıdır. Halit Refiğ, Metin Erksan gibi sinemacılar düşünsel olarak Türk edebiyatı ve özellikle Kemal Tahir’in görüşlerinden oldukça etkilenmişlerdir.

17)Halit Refiğ ile evinde, 11 Haziran 2009 tarihinde yapılan söyleşi-Güneş Özayten

“(…) Beni, Kemal Tahir’e yaklaştıran temel mesele, gerçekçilik meselesiydi. Ben, kendimi bildim bileli, belli bir idrake kavuştuktan sonra, hep insan olarak kendi gerçeğim nedir, dünyanın gerçeği nedir, hep bunları merak ettim. Gerçek nedir? Yaşadığımız bireyden, ülkeden, küreye, dünyaya uzanan gerçek nedir? (…)”(18)

4.1.1.Ulusal Sinema Düşüncesi Ve Kemal Tahir

Kemal Tahir, 1910 yılında İstanbul’da doğar. Babasının deniz subayı olması nedeniyle, Kemal Tahir’in çocukluğu farklı yörelerde geçer. Kemal Tahir, ortaokulu İstanbul’da, Kasımpaşa’da bitirdikten sonra, Galatasaray Lisesi’ne kaydolur, fakat onuncu sınıftan sonra okuldan ayrılır. 1928-1932 yılları arasında, avukat katipliği, Zonguldak Kömür İşletmesi’nde, ambar memurluğu gibi işler yapar. 1932-1938 yılları arasında çeşitli gazetelerde çalışan Kemal Tahir, bir ara Karagöz gazetesinin başyazarlığını yapar.

1938 yılında, Donanma Komutanlığı Askeri Mahkemesi tarafından, Nazım Hikmet ile birlikte, “askeri isyana teşvik ve tahrik” suçundan yargılanan Kemal Tahir, on beş yıl hapis cezasına mahkum olur. Sırasıyla Çankırı, Çorum, Malatya, Nevşehir ve Kırşehir cezaevlerinde yatar. 1950 yılında çıkan Genel Af Yasası uyarınca, kalan cezası bağışlanarak serbest bırakılan Kemal Tahir, hapisten çıktıktan sonra İstanbul’a yerleşir. Bir süre, geçimini sağlamak için çeşitli takma isimlerle, gazete ve dergilerde, aşk ve macera romanları yazar. 6-7 Eylül 1955 olaylarından sonra, içlerinde Aziz Nesin’inde bulunduğu bazı aydınlarla birlikte gözaltına alınan Kemal Tahir, Harbiye Cezaevi’nde 6 ay kadar hapis yatar. Hapisten çıktıktan sonra, Aziz Nesin’le birlikte kurdukları Düşün Yayınevi’nde, 14 ay kadar yöneticilik görevini yürütür. Kemal Tahir, 21 Nisan 1973’teki ölümüne kadar, romanlarını yayınlamayı sürdürür. (Kurdakul,1987; Özcan ve Ünlü, 1991)

18)Halit Refiğ ile evinde,11 Haziran 2009 tarihinde yapılan söyleşi-Güneş Özyayten

Kemal Tahir'in yaşamında ve yazarlık sürecinde, onun cezaevlerinde geçirdiği yıllar(1938-1950), önemli ve derin izler bırakır. Bu yıllar içinde, Kemal Tahir yaşadığı çevrede halktan kişilerle sıkı ilişkiler içinde bulunarak Anadolu'yu tanır. Kemal Tahir'in romanlarındaki dil ve üslup arayışları, eserlerindeki konuların ve kişilerin zenginliği, eserlerinde, Türk toplumunun gerçeklerini ve sorunlarını işlerken gösterdiği titizlik, hapis yattığı yıllarda kazandığı özelliklerdir. Haldun Taner, Kemal Tahir'i yaman bir gerçekçi olarak tanımlamaktadır. Ona göre, Kemal Tahir kimliğinde, Anadolu'ya özgü bir bakış açısıyla, İstanbullu bir kişiliği buluşturmuştur.(Özcan ve Ünlü,1991:270) Haldun Taner, Kemal Tahir'in, gerçeği, sürekliliği olan, canlı ve değişken bir olgu olarak gördüğünü belirtmektedir. Bu yüzden Kemal Tahir, gerçekte girişilecek mücadelenin bir sonu olmadığını ve bundan dolayı durmadan gerçeği araştırma çabası içinde olmanın, insanı insan yapan en kutsal çaba olduğunu düşünmektedir. Kemal Tahir, eserlerinde, Türk toplumunun sorunlarını, kendi toplumsal dinamikleri doğrultusunda ele almaktadır. Tahir, roman tarzında eserler üretmesinin nedenini; romanın, Türk insanın yaşamını irdelemek ve anlatmak için en iyi edebiyat üslubu olduğu şeklinde açıklamaktadır. (Kurdakul,1987; Özcan ve Ünlü,1991) Kemal Tahir, bunu yapabilmek için de, Türk toplumunun geçmişinden getirdiği kültürel değerlerden yararlanmak gerektiğini savunmaktadır. “(...) *Kemal Tahir, amacını bir inanca dayamıştı: “İmparatorluk kurma gücünü tarihte kanıtlamış Anadolu Türk insanının geleceğe yarar insancıl ve onurlu birikimlerle yüklü olduğu” inancı.(...)*”(19) Bir Türk romancısı olarak, öncelikle kendi toplumuna karşı, ardından da dünyanın, çalışan ve üreten insanlarına karşı, onları yüceltecek ve birbirlerine tanıtıp sevdirecek romanlar yazmak sorumluluğu olduğunu hisseden Kemal Tahir; “Göl İnsanları”(öyküler,1955), “Sağırdere”(1955), “Esir Şehrin İnsanları”(1956), “Körduman”(1957), “Rahmet Yolları Kesti”(1957), “Yediçınar Yaylası”(1958), “Köyün Kamburu”(1959), “Esir Şehrin Mahpusu”(1962), “Kelleci Memet”(1962),

19)Ömer Özcan ve Mahir Ünlü, “20.Yüzyıl Türk Edebiyatı” İnkılap Kitabevi İstanbul 1991,s.273

“Yorgun Savaşçı”(1967), “Bozkırdaki Çekirdek”(1967), “Devlet Ana”(1967), “Kurt Kanunu”(1969), “Büyük Mal”(1970), “Yol Ayrımı”(1971) gibi eserlere imza atmıştır. Ayrıca, “Namusçular”(1974), “Karılar Koğuşu”(1974), “Hür Şehrin İnsanları” (iki cilt/1976), “Dam Ağası”(1977), “Bir Mülkiyet Kalesi”(iki cilt/1977) adlı romanları da ölümünden sonra yayınlanmıştır. (Kurdakul,1987; Özcan ve Ünlü, 1991)

Kemal Tahir’in yazmış olduğu birçok film senaryosu vardır. Fakat, bunlardan yalnızca, senaryosunu Halit Refiğ ile birlikte yazdığı, “Haremde Dört Kadın” (Halit Refiğ/1965) filme çekilebilmiştir.

Türk toplumunu kendine has toplumsal dengeleri, değerleri ve kendi tarihsel koşullarıyla romanlarında ele alan Kemal Tahir’in romanlarında işlediği konuları dört ana başlığa ayırmak mümkündür;

- 1) “Sağırdere”, “Körduman”, “Yediçinar Yaylası”, “Köyün Kamburu”, “Büyük Mal”, “Kelleci Memet”, “Bozkırdaki Çekirdek” gibi romanlarında işlediği köyün ve köylünün, yüzyıllardır süregelen töresel, geleneksel, ekonomik, inanca bağlı yapısı ve ağalık gibi feodal bir yapının, Cumhuriyet öncesinde ve Cumhuriyet döneminde sömürüyü sürdürmesiyle ilgili olay ve temalar...
- 2) “Karılar Koğuşu” gibi romanlarında işlediği, farklı toplumsal sınıflardan gelen insanların hikayelerinin, köy ve kent sorunlarına kadar uzanan toplumsal sorunların ele alındığı, cezaevlerinde geçen olay ve temalar...
- 3) “Devlet Ana”, “Esir Şehrin İnsanları”, “Esir Şehrin Mahpusu”, “Yorgun Savaşçı”, “Rahmet Yolları Kesti”, “Bir Mülkiyet Kalesi” gibi romanlarında işlediği, Osmanlı İmparatorluğu’nun, “Kuruluş” ve “Yıkılış”(Kurtuluş Savaşı’nın hemen öncesi) dönemlerinde geçen, tarihi, siyasal, kültürel, askeri olay ve temalar...
- 4) “Kurt Kanunu”, “Yol Ayrımı” gibi romanlarında işlediği ve Cumhuriyet döneminde geçen siyasal mücadelelerle ilgili konu ve temalar...

Bir edebiyatçı olarak Kemal Tahir, tekniği ve araçları Batıda oluşturulmuş olan bir edebi tür olarak gözüken roman türüne, Türk özünü sokmak zorunluluğunun bir idrak meselesi olduğunu düşünür. Türk özünün romana girmesiyle, romanın, Batıdan aktarılmış olan tekniği de değişerek, dönüşecektir. Kemal Tahir'e göre, gerçekçi romanın temel meselelerinde, tıpkı tarih ve sosyoloji bilimlerinde olduğu gibi, çalışmalar yürütmek gerekir.

“(…) Osmanlı sözcüğünü, Osmanlı uygarlığını çok sevmesine karşın, kendisi Osmanlı yazarı ve düşünürü değildi. “Neye karşı olduğunu hiç mi hiç bilmeyen” alaturka bir aydın değildi Kemal Tahir. Büyük şüpheciliği, yutturmacılığa karşı titiz direnişi, romantik mithoslara karşı gerçekçi, akılcı dikilişiyle kül yutmaz, tongaya basmaz tam bir batılı aydın örneğiydi.(…)”(20)

Düşünce ve sanatta başarılı olabilmenin, ancak içinde yaşanılan toplumun özelliklerinin iyi kavranması ve o özelliklerin hem o toplumu geliştirmek amacıyla, hem de kamunun ihtiyaçlarına karşılık vermek doğrultusunda faydalanılmasıyla mümkün olabileceğini savunan Kemal Tahir, Türk Sinemasına karşı önyargılı davranmaktan kaçınır.

“(…) Kemal Tahir o her zamanki kuşkucu, araştırmacı kimliğiyle; “Durun bakalım yahu, burada Türk sineması diye oluşmuş bir şey var. Bunu bir kalemde geridir, ilkeldir, sömürücüdür diye reddetmeyelim, suçlamayalım. Anlayalım nedir bunun varlığı?” demektedir. Yani Kemal Tahir bunu söylediği zaman, “Türk sineması harikadır, Yeşilçam mucizedir” gibi tam tersi övücü bir şey de demiyor. “Bir düşünelim cevval kalem reddetmeyelim. Ortada bir varlık var. Bu varlık nasıl oluşmuş? Dikkate değer bir oluşum. Bunu düşünelim.”tavrı içindeydi.(…)”(21)

1964'te toplanan ve olumlu bir sonuç alınamadan, bununda ötesinde, aydınlarla sinemacıların arasında Türk Sineması üzerine derin görüş ayrılıklarının yaşanmasına neden olan Milli Sinema Şurasından sonra, Orhan Kemal ve Kemal Tahir gibi sınırlı sayıda aydın, Türk Sinemasına karşı önyargılı davranmamak gerektiğini ve onu tümüyle yok sayarak bir yere varılamayacağını savunurlar. Türk Sinemasının

20) Ömer Özcan ve Mahir Ünlü, “20.Yüzyılda Türk Edebiyatı” İnkılap Kitabevi İstanbul 1991,s.271

21) İbrahim Türk, “Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler” Kabalcı Yayınevi İstanbul 2001,s.184

yaşadığı büyük sorunlara değinen Nijat Özön'e göre, aydınlar ile sinemacılar ve aydınlar ile Türk sinema seyircisi arasındaki uçurum, o dönem sinemamızın en büyük sorunlarından biridir.(22) Aydınlarla, sinemacılar arasında oluşan bu uçurumdan sonra, Kemal Tahir'in farklı yaklaşımı, sinemacılarla yakınlaşmasına sebep olur. Kemal Tahir'le, "Haremde Dört Kadın" filminin senaryosuna imza atan Halit Refiğ gibi sinemacılar onun sosyal gerçekçiliğinden ve sanat görüşlerinden etkilenmişlerdir.

4.2.ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCEİ VE ATÜT

Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT), Karl Marks ve Friedrich Engels tarafından 1853'te öne sürülmüş bir kavramdır. Bu kavram, toplumların ekonomik üretim ilişkileri ve bu doğrultuda oluşan sosyo-politik yapılarını değerlendiren Marks ve Engels'in belirli bir tarihsel sıralama içinde sundukları yedi maddeden biridir Bu maddeler sırasıyla;ilkel topluluk, Asya tipi üretim tarzı, antik üretim biçimi, Germen tipi üretim biçimi, köleci üretim biçimi, derebeylik ve kapitalizmdir.

Tarihsel süreçte ilk önce, ilkel topluluklar belirir. Bunlar, balıkçılık, avcılık, meyve toplama ve ilk tarımsal faaliyetler gibi ekonomik üretim faaliyetlerinde bulunan ve kan, dil, töre birliği esasına göre oluşan ve giderek yerleşik yaşama geçen ilk insan topluluklarıdır. Bu süreçte, toprak mülkiyeti, bütün topluluğa aittir. Zamanla, tarım, hayvancılık, zanaatkarlık gibi yeni üretim biçimlerinin ortaya çıkmasıyla iki farklı ekonomik üretim ve tüketim biçimi ortaya çıkar: (Hilav,1993:138)

- 1) İlkinde, toprak giderek bütün topluluğa ait olmaktan çıkar ve bireysel mal mülkiyeti ve yatırımlar ortaya çıkar.
- 2)İkincisinde ise, eski üretim ilişkisi değişerek gelişir ve bunun sonucunda, Asya Tipi Üretim Tarzı ortaya çıkar. Asya Tipi Üretim Tarzı, tarım, hayvancılık, zanaatkarlık gibi

22) Nijat Özön, "Türk Sinemasının Sorunları" Ulusal Kültür Dergisi Sayı:3, Kültür Bakanlığı Ankara 1979,s.97

üretim biçimlerinin düzenli olarak bir üretim artışı sağlaması ve bunun sonucunda, tarımla zanaatkarlığın ayrılmasıyla işbölümünün gelişmesi neticesinde ortaya çıkar. (Hilav,1993:138) İşte Marks'a göre Asya Tipi Üretim Tarzını, diğer sosyo-ekonomik üretim biçimlerinden ayıran neden budur. “(...) *Bireyin toprağa tasarruf etme hakkı, önce mensup olduğu mahalli topluluk sonra da mülkiyet sahibi haline gelmiş olan “yüksek” topluluk(devlet) aracılığı ile teşekkül edebilmektedir.(...)*”⁽²³⁾ Marks, bu üretim biçiminde, bir insanın bir başka insanın kölesi olması gibi bir durumun olmadığını, bunun yerine geniş imparatorluklardaki halk kitlelerinin, beylerbeyi, sadrazam, padişah, v.b... gibi yöneticilerden oluşan bir yönetici topluluğuna tabi olduklarını saptar. Türk toplumu gibi böyle bir geçmişe sahip toplumların, kültür, ahlak, v.b.. gibi konulardaki anlayışları da, diğer toplumların, bu konulardaki anlayışlarından farklıdır. Marks'ın bu düşünceleriyle, Türk edebiyatında Kemal Tahir'in, Türk Sinemasında ise Halit Refiğ, Metin Erksan gibi sinemacıların savunduğu Ulusal Sinema Düşüncesi'nin görüşleri örtüşmektedir.

“(...) Bu bakımdan batının sanat eserleri ve estetik felsefesi batı toplumlarının ekonomik yapısı ve kendine özgü üretim ilişkilerinin bir sonucu olarak düşünülmelidir. Köleliğe dayanan Antik Yunan ve Roma toplumlarından, toprak köleliğine dayanan feodal batı Avrupa toplumlarına geçen, toprakta özel mülkiyetten sonra, sanayi ve ticarete belli bir sınıfın egemenliğine dayanan batılı toplumların sanatları ve estetik anlayışlarıyla; tarihin hiçbir devresinde genel olarak kölelik, özel olarak toprak köleliği bulunmayan, toprakta devlet mülkiyetine dayanan, son ikiyüz yıl gösterilen bütün çabalara rağmen daha hala egemen bir sanayi sınıfı yetiştirememiş olan Türk toplumunun sanatları ve estetik anlayışı arasında bir fark bulunmalıdır herhalde(...)”⁽²⁴⁾

Türk toplumunun yüzlerce yıllık geçmişinde, sınıf mücadelesinin ve bireyin öne çıkmadığı bilinmektedir. Selahattin Hilav, Anadolu'daki yüzlerce yıllık geleneksel ekonomik ve toplumsal yapının bir gereği olarak Anadolu'nun, Batı'nın kapitalist düzenini özümsemediğini belirtir.(Hilav,1993:149) Selahattin Hilav, Sencer Divitçioğlu gibi Asya Tipi Üretim Tarzını benimseyen felsefeci, yazar ve aydınlarla, Ulusal Sinema

23) Selahattin Hilav, “Felsefe Yazıları” Yapı Kredi Yayınları İstanbul 1993,s.139

24) Halit Refiğ, “Ulusal Sinema Kavgası” Hareket Yayınları İstanbul 1971,s.65

Düşüncesini savunan sinemacıların buluştuğu ortak nokta, temeli Türk toplumunun tarihsel gelişim sürecinde olan ve kısmen değişerek 1960'lı yıllara kadar gelen iç dinamiklerini iyi bilmek gerektiğidir.

Selahattin Hilav, Marks'ın, Asya Tipi Üretim Tarzı kavramını sistemli ve tutarlı bir şekilde açıkladığına inandığı "Formen" adlı ünlü yazısının 1966 yılında Fransızcaya çevrilmesinden bir yıl sonra, Fransızca çevirisinden Türkçeye çevrildiğini belirtir.(Hilav,1993:146) 1967-1969 yılları arasında, Marks'ın Asya Tipi Üretim Tarzı kavramı üzerine Türkiye'de çok çeşitli tartışmalar olur.

"(...) O tarihlerde, Kemal Tahir'in, benim, daha sonra ayrılmış olsalar bile İdris Küçükömer, Selahattin Hilav, Sencer Divitçioğlu gibi iktisatçı ve felsefecilerin ciddi ciddi bu konular üzerindeki görüşleri bir tartışma ortamı meydana getirmişti. Bu tartışmalar bizim Şuradaki ortamın bir çeşit sinema dışındaki fikriyata yansımasydı. Kavga önce sinemada başladı: Yerli film-yabancı film. "Yerli filmler Batı filmlerinin kıstaslarına göre değerlendirilebilir mi"den başladı, derken aradan bir iki yıl geçtikten sonra ATÜT meselesi ortaya çıktı. Ve sinemada başlayan tartışma, genel fikir hayatına geçti. (...)"(25)

4.3.ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCESİNİ SAVUNAN SİNEMACILAR

4.3.1.Halit Refiğ

Halit Refiğ, 1934 yılında İzmir'de doğar. Ailesi, Balkan Harbi nedeniyle 1913 yılında Selanik'ten, İstanbul'a göç etmiş olan varlıklı bir ailedir. 1951 yılında, Şişli Terakki Lisesi'nden mezun olan Halit Refiğ'in, en büyük ilgisi sinemadır. Ancak o zamanlar sinema, Türkiye'de yaygın bir meslek alanı değildir ve bu konuda, Türkiye'de eğitim veren bir kurum bulunmamaktadır. Bu yüzden Robert Kolejin, Mühendislik Bölümüne giren Halit Refiğ, bir yandan da sinema konusunda, Batılı yayınları okuyarak, kendi kendini eğitir. İlk yılın sonunda, Necip Erses'in sahibi olduğu

25)Şengün Kılıç Hristidis, "Sinemada Ulusal Tavrı Halit Refiğ Kitabı" İş Bankası Kültür Yayınları İstanbul 2007,s.192

Ses Stüdyosunda çalışmaya başlar. Bu stüdyoda, çoğunlukla yabancı filmlerin dublaj çalışmaları ve kimi zaman da bazı yerli filmlerin seslendirme işleri yapılmaktadır. Halit Refiğ, Ses Stüdyosunda çalıştığı üç ay boyunca, montaj odasına sık sık girip çıkarak yapılan seslendirme çalışmalarını gözlemlemiş ve o dönemde, Türkiye’de sinemanın, sahip olduğu teknik altyapı hakkında bilgi edinir.(Hristidis,2007; Türk,2001)

1953 yılı sömestr tatilinde Halit Refiğ, arkadaşlarıyla birlikte onu çok etkileyecek bir yolculuğa çıkar ve trenle, Suriye’nin Halep şehrine giderler. Bu tren yolculuğu sırasında Halit Refiğ, İstanbul ve Bursa gibi şehirlerin dışındaki şehirleri ve Anadolu bozkırını ilk defa görür. Anadolu ile ilk karşılaşması Halit Refiğ’i derinden sarsar, sonraki yıllarda bu sarsıntıyı aşip, Anadolu’nun sosyo-kültürel değerlerini anlamak ihtiyacını hisseder. (Hristidis,2007; Türk,2001)

1953 yılı bahar döneminde okul bittiğinde, arkadaşlarıyla birlikte İngiltere’de bir öğrenci kampına katılan Halit Refiğ, burada bazı sinema kurslarına katılır. 1953-1954 yılları arasında askerlik görevini yerine getiren Halit Refiğ, Polatlı’daki temel askerlik eğitiminin ardından, İngilizce bildiği için, Kore’ye gitmek üzere başvurur. Kore’ye gitmeden önce Atatürkçülüğün dışındaki, komünizm, faşizm, kapitalizm gibi ideolojik meselelerle ilgilenmeyen Halit Refiğ, Kore’de siyasi konular ve ideolojik meseleler hakkında bilgi sahibi olur. Halit Refiğ, Amerikalı subaylarla yaptığı tartışmalar ve Amerikalılar tarafından Moskova radyosunu dinlediği ve ondan etkilendiği şeklinde itham edilmesi nedeniyle, bu konular hakkında daha çok bilinçlenmeye ve Marx’ın düşüncelerini öğrenmeye karar verir. Kore’de, okumaya ayıracak bol vakit bulan Halit Refiğ, Marksizm ve sosyalizm hakkındaki tüm temel kitapları ve bunun dışında, Budizm felsefesiyle Kuran-ı Kerim’i okuyup, inceler.(Hristidis,2007; Refiğ,1971; Türk,2001)

Halit Refiğ, yurda döndükten sonra kısa bir süre Zonguldak Kömür İşletmesi'nde tercüman olarak çalışır. Burada, maden ocaklarındaki yaşamı ve çalışma şartlarını gören Halit Refiğ, ileride yapacağı bazı filmlerinde, ("Şehirdeki Yabancı" 1963) bu dönemde edindiği tecrübelerinden faydalanır. Daha sonra Ankara'ya yerleşen Halit Refiğ bazı işlerde çalıştıktan sonra, bir tanıdığı aracılığıyla tanıştığı Metin Toker'in çıkardığı Akis dergisinde, sinema üzerine yazılar yazmaya başlar. Bu dönemde, Ajlan Sayılğan, Nijat Özön ve Yılmaz Çolpan'la tanışır. Bir süre sonra Halit Refiğ, bu isimlerin tasarladığı ve Türkiye'de özel olarak sinema üzerine yayın yapan ilk sinema dergisi olan Sinema adlı dergide yazılar yayınlamaya başlar. 1956 yılında İstanbul'a geçen Halit Refiğ, Yeni Sabah ve Akşam gazetelerinde çalışır ve sinema üzerine haftalık yazılar yazmayı sürdürür. Genel olarak o dönemde dergi ve gazetelerde yayınlanan sinema yazıları, yabancı filmlerle ilgilidir. Halit Refiğ, çalıştığı dergi ve gazetelerde yabancı filmlerin yerine, o dönem yapılan Türk filmleri üzerine yazılar yayınlamayı yeğler. Gerçekçi bir sinema anlayışını benimseyen Halit Refiğ, yazılarında, o dönem çekilen Türk filmlerindeki melodram yapısını keskin bir dille eleştirir. (Hristidis,2007; Refiğ,1971; Türk,2001)

Halit Refiğ, İstanbul'a döndükten sonra, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Memduh Ün, Lütfü Akad, Semih Tuğrul, Tuncan Okan, Yaşar Kemal, Haldun Taner, Orhan Kemal, Oğuz Atay, Kemal Tahir, v.b... sinemacılar, sinema eleştirmenleri ve yazarlarla dost olur. 1957 yılı başlarında, dönemin Turizm ve Tanıtma Genel Müdürlüğü tarafından, Türkiye'yi tanıtmak amacıyla bir belgesel film senaryosu yarışması düzenlenir ve içlerinde, Halit Refiğ, Haldun Taner ve Lütfü Akad'ın da olduğu on beş kişiye teklif götürülür. Bu senaryo yarışmasına, Haldun Taner, Lütfü Akad, Yaşar Kemal ve Halit Refiğ, ortak bir projeye katılırlar. "Ferhat" isimli bir kamyonun, Anadolu'da yaptığı yolculuklar vesilesiyle Türkiye'yi tanıtan "Dağları Delen Ferhat" isimli senaryo, yarışmayı kazanır ve yönetmen Şadan Kamil tarafından filme çekilir. Bir süre sonra Atıf Yılmaz, Halit Refiğ'e, "Yaşamak Hakkımdır" (1958) adlı filmde,

senarist ve yönetmen yardımcısı olarak çalışmasını teklif eder. Halit Refiğ, bu filmin setinde çalışırken, o dönemde, Türkiye şartlarında bir film yapımının nasıl organize edildiğini öğrenmiştir.(Türk,2001:69)

Halit Refiğ, filmlerde yönetmen asistanlığı yapmaya başladığı dönemde, bir taraftan da Yeni Sabah gazetesinde film eleştirileri yayınlamayı sürdürür. Halit Refiğ ve Nijat Özön, o dönemde toplumcu bir sinema anlayışını savunmaktadırlar (Refiğ,1971:18) Ayrıca o dönemde, “Photoplay”, “Cinemonde”, “Sight And Sound” ve “Cahiers Du Cinema” gibi yabancı sinema dergilerinden yapılan çeviriler, çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanmaktadır.

Halit Refiğ, bazı yabancı sinemacılarla da ilişkiler kurar. 1958 yılında, “Yaşamak Hakkımdır” adlı filmin setinde tanıştığı Alman görüntü yönetmeni Ernest Von Theumer’e, o dönem gazetelerde çokça yer bulan ve yaşanmış bir olay olan “Haydar Kuyusu Cinayeti” hakkında bir film çekmek istediğinden bahseder. Ernest Von Theumer, Almanya’ya döndükten bir süre sonra, Halit Refiğ, film projesiyle ilgili olarak Almanya’ya çağırılır. Almanya’ya gitmeden önce, Kemal Tahir’den senaryo yazımı konusunda tavsiyeler alan Halit Refiğ, Almanya’da, oradaki film endüstrisinin olanaklarını görür ve bir Alman senaristle beraber “Hatalı Yol” adlı bir senaryo yazar. Fakat o Türkiye’ye döndükten sonra, Alman yapımcıların senaryoda yaptıkları değişiklikler nedeniyle, filmi yönetmekten vazgeçer. (Hristidis, 2007; Refiğ,1971; Türk,2001) Ancak Halit Refiğ’in gönlünde Batılı film teknisyenleriyle çalışma isteği sürmektedir. Bu yüzden “Sight And Sound” dergisinde yazılarını beğenerek okuduğu İngiliz tiyatro ve film yönetmeni, sinema eleştirmeni Lindsay Anderson’a ,1959 yılında bir mektup yazar ve onun aracılığıyla, İngiliz görüntü yönetmeni Walter Lassally (“Zorba The Greek” 1964) ile tanışır. Halit Refiğ ile Walter Lassally, beraber bir film tasarısı üzerinde çalışırlar, fakat Türkiye’de tasarılarına destek olacak yapımcı bulamazlar.(Hristidis,2007; Refiğ,1971; Türk,2001)

Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi yönetmenlerin yanında, yönetmen asistanı, senarist olarak çalışmaya devam eder. 1961 yılında, Memduh Ün'ün teklifiyle ilk filmi olan “Yasak Aşk”ı çekene kadar, gazete ve dergilerde sinema üzerine yazılar yayınlamayı sürdürür. Halit Refiğ'in ilk filmi olan “Yasak Aşk”, Kerime Nadir'in romanının sinema uyarlamasıdır. Film, basında büyük ilgiyle karşılanmasına rağmen, seyirciden ilgi görmez ve gişede başarısız olur. Bu durum, seyirciyle bir iletişim kurmak gerektiğini düşünen Halit Refiğ'i rahatsız eder.

“(…) Bu, beni çok düşündürdü ve işte buradan hareketle, seyircinin özelliklerini arayış içinde; hangi filmleri, hangi sebeplerden tutuyor, “Yasak Aşk” a soğuk davranırken, “Yasak Aşk”ı beğenmezken, o tarihlerde, yani 1961 yılı diyelim, seyircinin karşısına çıktığı yıl, çok başarı kazanmış başka filmler var. Nedir onlardaki seyirciyi etkileyen unsurlar? İşte ben, seyircimle bağlarımı mümkün olduğu kadar, beceremediğim kadar sağlam tutmaya çalıştım. Bunu yaptığım sürece de, eleştirmenler, beni kötülemeye başladı(…)”(26)

Halit Refiğ'in yönetmenliğe başladığı yıllar olan 1960'lı yılların ilk yarısı, Türkiye, düşün ve kültür-sanat ortamının gelişmesi açısından olumlu koşulların olduğu bir dönemdir. Halit Refiğ, ilk filmi olan “Yasak Aşk”ın (1961) ardından sırasıyla; “Seviştığımız Günler” (1962), “Gençlik Hülyaları”(1962), “Şehirdeki Yabancı” (1963), “Şafak Bekçileri”(1963), “Gurbet Kuşları”(1964) adlı filmleri çeker. Refiğ, filmlerinde gişe başarısının yanı sıra, filmlerinin içeriğine de önem vermektedir. “Şehirdeki Yabancı”(1963) ve “Gurbet Kuşları”(1964) gibi filmler Türkiye'de Toplumsal Gerçekçi Sinema anlayışının önemli örnekleri arasında sayılmaktadırlar. 1964'te Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen Milli Sinema Şurasında, aydınlarla sinemacılar arasında Türk Sineması üzerine yaşanan çatışmalardan sonra Toplumsal Gerçekçi Sinema anlayışı büyük bir darbe yer. “(…) *Bu tartışma öncesinde biz, sinemadaki gerçekçilik arayışlarına, “Toplumsal Gerçekçilik” olarak bakmaktayken, bu*

26)Halit Refiğ Söyleşisi-Marmara Üniv.Güz.San.Fak.-5 Mayıs 2009

çatışmalardan sonra, “Toplumsal Gerçekçilik”, “Ulusal Gerçekçilik” haline dönüştü (...)”⁽²⁷⁾

“Gurbet Kuşları”(1964) filminden sonra Halit Refiğ sırasıyla;
“İstanbul’un Kızları” (1964), “Şehrazat”(1964), “Haremde Dört Kadın”(1965),
“Kırık Hayatlar” (1965), “Güneşe Giden Yol”(1965), “Canım Feda Sana”(1965),
“Üç Korkusuz Arkadaş” (1966), “Erkek Ve Dişi”(1966), “Karakolda Ayna Var”(1966),
“Kız Kolunda Damga Var”(1967), “Sıladan Mektup”(1968), “Bir Türk’e Gönül
Verdim”(1969), “Yaşamak Ne Güzel Şey”(1970), “Adsız Cengaver”(1970),
“Sevmek Ve Ölmek Zamanı”(1971), “Ali Cengiz Oyunu”(1971), “Çöl Kartalı”(1972),
“Aşk Fırtınası”(1972), “Fatma Bacı”(1972), “Acı Zafer”(1972), “Kızım Var mı Derdin
Var”(1973), “Yedi Evlat İki Damat”(1973), “Vurun Kahpeye”(1973), “Sultan Gelin”
(1973), “Aşk-ı Memnu”(Tv Dizisi, 1975), “The Intercessors”(“Arabulucular” 1977),
“Sedad Hakkı Eldem ve Ulusal Mimarlık”(Belgesel,1977), “Robert College Old And
New”(Belgesel,1978), “Yaşam Kavgası”(1978), “Cemal Reşit Rey 75 Yaşında”
(Belgesel, 1979), “Şişli Terakki 100.Yıl”(Belgesel,1979), “Atatürk Ve Sanat”
(Belgesel, 1982), “O Kadın”(1982), “Leyla İle Mecnun”(1982), “İhtiras
Fırtınası”(1983)
“Beyaz Ölüm”(1983), “Yorgun Savaşçı”(6 bölümlük Tv Dizisi, 1983), “In The
Wilderness”(1984), “Alev Alev”(1984), “Son Darbe”(1985), “Ölüm Yolu”(1985),
“Paramparça”(1985), “Kıskıvrak”(1986), “Teyzem”(1986), “Yarın Ağlayacağım”
(1986), “Kızımın Kanı”(1987), “Kurtar Beni”(1987), “Kızım Ve Ben”(1988),
“Hanım”(1989), “Karılar Koğuşu”(1990), “İki Yabancı”(1991), “Zirvedekiler”
(Tv Dizisi, 1994), “Sarah İle Musa”(Tv Dizisi, 1996), “Köpekler Adası”(1996),
“Midas’ın Düşü”(Tv Filmi, 1997), “Affet Bizi Hocam”(Tv Dizisi, 1998),
“Gelinlik Kız”(Tv Filmi, 2000) adlı film, belgesel ve televizyon dizilerini çeker.

27) Halit Refiğ ile evinde,11 Haziran 2009 tarihinde yapılan söyleşi-Güneş Özayten

Halit Refiğ'in, özellikle "Haremde Dört Kadın"(1965), "Bir Türk'e Gönül Verdim"(1969)(Resim XV) ve "Fatma Bacı" (1972) isimli filmleri, Ulusal Sinema Düşüncesine örnek filmler olarak gösterilmektedirler. Ayrıca Halit Refiğ'in, bu konuyla ilgili 1971 yılında Hareket Yayınları tarafından yayınlanan "Ulusal Sinema Kavgası" adlı bir kitabı bulunmaktadır. Bunun dışında, sinema, sanat, siyaset, kültür, tarih, v.b... konularda gazete, dergi gibi çeşitli yayın organlarında yayınlanmış 300 kadar makalesi vardır. 1997 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi tarafından "fahri doktora" ünvanı verilen Halit Refiğ, bazı üniversite ve eğitim kuruluşlarında da öğretim üyesi olarak görev alır.

4.3.2. Metin Erksan

Ulusal Sinema Düşüncesini savunan bir diğer önemli yönetmen olan Metin Erksan, 1926 yılında, Çanakkale'de doğar. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi bölümünden mezun olan Metin Erksan, yönetmenliğe başlamadan önce, Halit Refiğ gibi, çeşitli dergi ve gazetelerde, sinema yazıları yayımlar. Metin Erksan'ın ilk filmi, senaryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazdığı ve Aşık Veysel'in hayat hikayesini konu alan, 1952 tarihli "Karanlık Dünya" adlı filmidir. Fakat bu film çekildiği yıl, sansür denetimine takılmış ve ancak bazı sahnelerinin çıkarılması ve isminin, "Aşık Veysel'in Hayatı" olarak değiştirilmesinden sonra gösterime girebilmiştir. Bu filmi, Peyami Safa'nın bir romanından sinemaya uyarladığı 1954 tarihli "Beyaz Cehennem", Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı 1955 tarihli "Yolpalas Cinayeti", "Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi"(1956), "Hicran Yarası"(1958), "Dokuz Dağın Efesi"(1958) ve senaryosu Attila İlhan'a ait olan ve Sezer Sezin'in "şoför Nebahat" tiplemesini canlandırdığı 1959 tarihli "Şoför Nebahat" filmi izler.

Metin Erksan'ın o dönem çektiği "Dokuz Dağın Efesi" gibi ilk dönem çalışmalarında, 1960 yılından sonra Türk Sinemasında gelişme imkanı bulacak olan

Toplumsal Gerçekçiliğin ipuçları vardır. Fakat özellikle, Çakırcalı Mehmet Efe'nin öyküsünü anlattığı “Dokuz Dağın Efesi”(1958) basın tarafından şiddetli bir şekilde eleştirilir. Filmde kullandığı üslup, birçok sinema eleştirmeni tarafından Elia Kazan'ın 1952 tarihli “Viva Zapata” filmine benzetilir.

“(…) Üslubumu incelerken başvurdukları kaynak batının sinema ürünleriydi. Yani onlar üslubumu benzetecek bir şey arıyorlar, nereden hareket ettiğimi bilemiyorlardı. Eğer önlerinde “Viva Zapata” gibi bir örnek olmasaydı Çakırcalı'yı, Al Capone'a benzeteceklerdi. Nitekim benzettiler de... “Billy the Kid” dediler. Bunda yanılıyorlardı. Zeybeklik, ne Billy the Kid'in yaptığı gibi geleneği olmayan ferdi bir eşkıyalık, ne de Zapata gibi sosyal yönü ağır basan toplu bir halk hareketiydi.(...)”⁽²⁸⁾

Metin Erksan, 1960 yılından itibaren aralarında Türk Sinemasında, Toplumsal Gerçekçiliğin en önemli başyapıtları arasında sayılan bazı filmlerinde olduğu bir dizi film çeker. Bunlardan ilki, 1960 tarihli “Gecelerin Ötesi” adlı filmidir. Bu filmde Metin Erksan, Adnan Menderes'in “Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz” sözünden esinlenerek, aynı mahallede yaşayan ve çok para kazanmanın, onları daha mutlu edeceğine inanan yedi gencin hikayesini anlatmaktadır. Birçok kaynak, bu filmin Türk Sinemasında, Toplumsal Gerçekçiliğin ilk önemli örneği olduğu konusunda hemfikirdirler.(Altınar,2005; Onaran,1995; Refiğ,1971; Scognamillo,2003)

Bu filmin ardından sırasıyla, “Mahalle Arkadaşları”(1961), “Oy Farfara Farfara”(1961), “Yılanların Öcü” (1961), “Sahte Nikah”(1962), “Çifte Kumrular”(1962), “Acı Hayat” (1963), ve “Susuz Yaz”(1963) adlı filmler gelir.

Metin Erksan, “Gecelerin Ötesi” filminden bir yıl sonra, Fakir Baykurt'un “Yılanların Öcü” adlı romanını filme çeker. Kara Bayram ve anası Irazca'nın, evlerinin önüne ev yapmaya kalkışan Haceli ve diğer köylülerle mücadelesini anlatan film, tıpkı Fakir Baykurt'un romanı gibi, büyük tepkilerle karşılaşır. Sansür kurulu, filmin gösterilemeyeceğine karar verir. Film, ancak dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in özel izniyle gösterime sokulur. “Yılanların Öcü”, Metin Erksan'ın Türk toplumundaki

28) Birsan Altınar, “Metin Erksan Sineması” Pan Yayıncılık İstanbul 2005, s.32

mülkiyet olgusunun işlediği ilk filmidir. Erksan, daha sonra çektiği “Susuz Yaz”(1963) ve “Kuyu”(1968) adlı filmlerinde de, tekrardan bu olguya değinecektir. “Yılanların Öcü” filminden sonra çektiği “Acı Hayat”, Metin Erksan’ın, kentlerdeki sınıf ilişkilerini ve sınıf atlama sorununu ele aldığı gerçekçi trajik bir aşk öyküsüdür.

“Acı Hayat”tan sonra çektiği “Susuz Yaz”(1963) ise Necati Cumalı’nın aynı adlı hikayesinden sinemaya uyarlanmıştır. Türk Sineması’na o döneme kadar uluslararası arenadaki en önemli başarısını kazandıran(1964 Berlin Film Festivali “En İyi Film” dalında “Altın Ayı Ödülü”) “Susuz Yaz”, bir çiftçinin toprağından çıkan suya ve kardeşinin karısına sahip olma tutkusunu anlatmaktadır. Türk toplumunda mülkiyet olgusunu anlattığı ikinci filminin önemini Metin Erksan şöyle vurgular:

“...O sıralarda cari kanun vardı. “Türkiye’de göller, karasuları ve akarsular kamunun, yalnız kaynaklar kimin tapulu arazisinden çıkıyorsa onun malı” diye. Bazı şeyler görüyordum. Bir toprağın etrafını çevirip “Bu benimdir” diyebiliyorsunuz ama, suya sahip olamıyorsunuz. Filme şöyle başlamak isterdim, tutun ki avucunuza toprak aldınız. O toprağı gücünüz yettiği sürece avucunuzda tutabilirsiniz ama, avucunuza su aldığınız vakit aynı şeyi yapamazsınız. Su parmaklarınızı istediğiniz kadar sıkın, akıp gidecektir. Kaynaktan çıkan bir su. Kaynak devamlı kaynıyor. Nasıl sahip olabilirsiniz buna? Mülk sahibi baraj da yapsa gene tutamaz suyu. Su muhakkak bir yere gidecek. Suyun, mülkiyet sınırlarını tanımayan bu ögesi beni çok ilgilendirdi...”(29)

Film ve filmin, uluslararası arenada kazandığı başarı Türkiye’de büyük yankı uyandırır. “(...)Türkiye’de bazı sinema yazarları: “Ah keşke Brezilya filmi kazansaydı, Susuz Yaz kazanmasaydı” diyenler de çıktı. Durup dururken. Neden kazanmasaydı yani?(...)”(30) Aynı yıl, “Susuz Yaz”ın kazandığı başarı üzerine, Kültür Bakanlığı, aydınlar ve sinemacıların katıldığı ve olumlu bir sonuç alınmadan sona eren Milli Sinema Şurası’nı toplar. Sinemacılar açısından büyük bir hayal kırıklığıyla sona eren Şura’dan sonra Metin Erksan, toplumsal gerçekçi çizgisinde direnerek, Ulusal Sinema Düşüncesi’ne örnek olarak gösterilen bazı filmlerini çeker. Erksan, “Susuz Yaz”ın

29) Birsan Altınar, “Metin Erksan Sineması”, Pan Yayınları İstanbul 2005,s.56-57

30) Birsan Altınar, “Metin Erksan Sineması”, Pan Yayınları İstanbul 2005,s.59

ardından sırasıyla “Suçlular Aramızda”(1964), “İstanbul Kaldırımları”(1964), ve “Sevmek Zamanı”(1965) adlı filmleri çeker. “Susuz Yaz” ‘ın ardından aynı yıl çektiği ve burjuva ile alt kesimin hayatlarından kesitlerin sunulduğu “Suçlular Aramızda” bazı kesimler tarafından hayal kırıklığı yaratan bir film olarak görülür. Bu filmden sonra çektiği, “Sevmek Zamanı” ve “Kuyu” isimli filmler Ulusal Sinema Düşüncesine örnek olarak gösterilen filmler arasındadır. (Altınar,2005; Refiğ,1971) Metin Erksan, daha sonra sırasıyla;“Reyhan”(1969), “Ayrılısak da Beraberiz”(1969), “Ateşli Çingene”(1969), “Sevenler Ölmez”(1970), “Eyvah”(1970), “Makber”(1971), “Feride”(1971), “Hicran”(1971), “Süreyya”(1972), “Keloğlan Ve Cankız”(1972), “Şeytan”(1974), “Dağdan İnme”(1974), “Müthiş Bir Tren”(Tv Filmi 1975), “Sazlık”(Tv Filmi 1975), “Bir İntihar”(Tv Filmi 1975), “Geçmiş Zaman Elbiseleri” (Tv Filmi 1975), “Hanende Melek”(Tv Filmi 1975), “Kadın Hamlet”(1976), “Sensiz Yaşayamam”(1977) ve “Preveze’den Önce”(Tv dizisi 5 bölüm 1982) adlı filmleri çeker.

Metin Erksan, 1975 yılından itibaren İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Tv Bölümü ve Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğretim üyesi olarak görev alır ve “Sinema Kuramı”, “Film Analizi” gibi dersler verir. Metin Erksan, çeşitli dergi ve gazetelerde sinema dışındaki sosyo-politik yazılar yazar, kitaplar yayımlar.

4.3.3. Duygu Sağıroğlu

1932 yılında Trabzon’da doğan Duygu Sağıroğlu, Galatasaray Lisesini bitirdikten sonra, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünde eğitim görür. 1956 yılında Ankara’daki Küçük Sahne’de tiyatro dekorcusu ve grafiker olarak çalışmaya başlar. Duygu Sağıroğlu, günümüzde de bazı tiyatro oyunları için dekor tasarımı ve sahne düzenlemeleri yapmaya devam etmektedir.

1959'da, Halit Refiğ ile birlikte, "Karacaoğlan'ın Kara Sevdası" adlı filmde Atıf Yılmaz'ın yönetmen asistanlığını yaparak sinemaya başlar. Bu dönemde, birçok filmde sanat yönetmeni, yönetmen asistanı olarak çalıştıktan sonra 1965 yılında, ilk filmi "Bitmeyen Yol"u çeker. Ulusal Sinema Düşüncesine örnek olarak gösterilen bu filmi, Giovanni Scognamillo, yer yer doğal, yer yer lirik bir gerçekçilik denemesi olarak niteler.(Refiğ,1971; Scognamillo,2005)

Duygu Sağıroğlu, "Bitmeyen Yol" filminin ardından sırasıyla, "Ben Öldükçe Yaşarım"(1965), "Kanlı Mezar" (1966), "Nuh'un Gemisi"(1966), "Ya Sev Ya Öldür"(1967), "Her Zaman Kalbimdesin" (1967), "Yanık Kalpler"(1967), "Aslan Arkadaşım"(1967), "Vatan Ve Namık Kemal" (1969), "Meçhul Kadın"(1970), "Satın Alınan Koca"(1971), "Namus"(1972), "Leyla İle Mecnun"(1972), "Yanaşma" (1973), "Önce Vatan"(1974), "İnsan Avcısı"(1975), "Korkusuz Cengaver"(1976)

1976 yılından sonra senarist olarak sinemada çalışmaya devam eden Duygu Sağıroğlu, aynı zamanda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sinema-Tv Bölümünde öğretim görevlisi olarak yer almaktadır.

4.4. ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCESİYLE YAPILAN FİLMLER

4.4.1. Haremde Dört Kadın

Yıl: 1965 / Yönetmen: Halit Refiğ / Senaryo: Halit Refiğ, Kemal Tahir /

Görüntü Yönetmeni: Memduh Yükman, Mike Rafaelyan / Oyuncular: Sami Ayanoğlu, Cüneyt Arkın, Nilüfer Aydan, Tanju Gürsu, Pervin Par, Birsen Menekşeli, Ayfer Feray, Devlet Devrim, Önder Somer, Hüseyin Baradan, Gülbin Eray, Rukiye Göreç, Dursune Şirin, Zeki Alpan / Yapım: Birsel Film

“Haremde Dört Kadın” filmi, Halit Refiğ’in, 1964 yılında toplanan ve olaylı bir biçimde sona eren Milli Sinema Şurası’ndan sonra çektiği ilk filmidir. “(...) *Gurbet Kuşları filmim bir sosyal gerçekçilik filmiydi. Kendi yapıldığı günün gerçeklerini anlatmaktaydı. Ama bu tasarıya gelirken bugünün gerçeklerinin aslında tarihsel kaynakları olduğu fikri de gelişmekteydi bende(...)*”⁽³¹⁾

Çağdaş Sinema Göstergebilimine göre kültürel kodlar ve iletiler daima bir filmin metninin içinde yer alırlar. Düşünsel olarak Türk aydınının 200 yıllık bir süre içinde kendi toplumuna ve kendi toplumunun gerçeklerine yabancılaştığını savunan Halit Refiğ’in bu filmi, Osmanlı Devletinin dağıldığı, parçalandığı bir dönemde geçmektedir. Filmin öyküsünün temelini bir aşk üçgeni oluşturmaktadır; İttihatçı Dr. Cemal(Cüneyt Arkın), aşık olduğu genç ve güzel cariye Ruhşen(Nilüfer Aydan) ve Ruhşen’i dördüncü eş olarak haremine almaya niyetlenen Dr. Cemal’in amcası olan yaşlı Sadık Paşa(Sami Ayanoglu).... Filmde, Sadık Paşa’nın konağında yaşanan çeşitli entrikalar ise, filmin yan temalarıdır. Filmde, “yasak aşk”, “geleneksel kadın erkek ilişkileri”, “Doğu ve Batı medeniyetlerinin kadına bakışlarındaki farklılık”(Filmde, birde Fransız kadın tipi vardır.) , “harem yaşantısı”, “rüşvet alan devlet adamları” v.b... gibi kültürel kodlara yer verilmektedir. Ayrıca, “Batılılaşma sevdalısı olan aydınların kendi toplumsal sistemlerine yabancılaşmaları ve sistemle yaşadıkları çatışmalar”, v.b... gibi iletilerde, filmin metninin içinde yer almaktadırlar. Bütün bunlar, toplumumuzun geçmişinden getirdiği veya geçmişinde olan kültürel kodlar ve sorunlardır.

“Haremde Dört Kadın” filminde, Halit Refiğ’in Türkiye’deki Batılılaşma konusundaki savının yanı sıra, senaryoya katkıda bulunan Kemal Tahir’in Asya Tipi Üretim Tarzı anlayışının da açık ipuçları vardır. Film, zaten Marks’ın Asya Tipi Üretim

31)İbrahim Türk, “Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler” Kabalcı Yayınevi İstanbul 2001, s.190

Tarzında değindiği mülkiyet sahibi haline gelmiş ve imparatorluk sınırları içindeki geniş toplulukları devlet adına idare eden yönetici veya bürokratlar gibi insanlardan oluşan yüksek bir azınlık sınıfına mensup olan Sadık Paşa'nın konağında geçmektedir. Böyle bir sınıfa mensup olan Sadık Paşa tiplmesi, Kayseri şivesiyle Türkçe konuşan, ocaktan yetişme, cahil ve kurnaz, işini bilen, hırslı, dönemin padişahı Abdülhamid'e sadık bir tip olarak çizilir. Ayrıca, Sadık Paşa tiplmesiyle, geleneksel Karagöz-Hacivat oyunundaki, Karagöz tiplmesi arasında büyük benzerlikler vardır. Sadık Paşa'nın yeğeni İttihatçı Dr. Cemal tiplmesi ise, Halit Refiğ'in tanımıyla, sistemin yozlaştığını gören, çözümü ise Batılılaşmada arayan iyi niyetli, saf bir aydın tipidir ve bu tip, film ilerledikçe adım adım kendi hazin sonuna yaklaşmaktadır. (Türk,2001:197)

Film sadece tek bir mekanda geçmektedir. Ayrıca film, bol diyalogu olan bir filmidir. Bu diyaloglarda, derin dönem ve karakter çözümlemeleri bulunmaktadır. Filmde üslup olarak, bol konuşmaya dayanan geleneksel Türk temaşa sanatları (Karagöz, tulat tiyatrosu, v.b..) ve Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halit Ziya Uşaklıgil, Reşat Nuri Güntekin gibi eski Türk yazarlarının roman ve hikayelerinde kullandıkları anlatım biçimine benzer bir anlatım biçiminin kullanıldığı görülmektedir.. Ayrıca, "Haremde Dört Kadın" filminde, kadınların namaz kıldığı sahne, Sadık Paşa'nın, çocuklarla beraber gölge oyunu izlediği sahne gibi ve yine Sadık Paşa'nın çalan klasik Batı müziğinden sıkılması gibi, Türk toplumuna ya da Batılı toplumlara özgü kültürel kodların kullanıldığı bir çok sahne vardır ve bütün bu kodların, filmin içine büyük bir özenle yerleştirildikleri görülür. Halit Refiğ, "Haremde Dört Kadın" filminin, sosyo-ekonomik açıdan yıpranmış, siyasal olarak zayıflamış olan ve daha sonra tarih tarafından tasfiye edilecek olan Osmanlı sistemini göstermek niyetindeki bir film olduğunu belirtir.(Türk,2001:196) Ancak film, bu tarihi gerçeği tüm yalınlığıyla sergilerken, Dr.Cemal tipinin savunduğu gibi bir Batılılaşma anlayışını da savunmamakta ve eleştirmektedir.

4.4.2.Bitmeyen Yol

Yıl:1965 / Yönetmen: Duygu Sağıroğlu / Senaryo: Duygu Sağıroğlu /

Görüntü Yönetmeni: Orhan Çağman / Oyuncular: Fikret Hakan, Selma Güneri,

Aliye Rona, Ayfer Feray, Erol Taş, Tuncel Kurtiz / Yapım: GEN-AR Film

“(...)Yaptığım filmleri daima şehirlerde, daha doğrusu aydın çevrelerde(çünkü, bizde aydın olma biliyorsunuz, Batı aydınlığı şeklinde tanımlanır ve Batı gibi aydın olmayana bizim ülkemizde maalesef aydın demezler. Aydın çevreler demekle bütün aydınları da bu kapsamın içine almak istemiyorum elbette) halk kitlelerinin çatışması üzerine kurmaya çabaladım(...)”(32)

Genel olarak tüm filmlerinde yapmak istediği şeyi, bu cümlelerle ifade eden Duygu Sağıroğlu’nun ilk filmi, 1965 tarihli “Bitmeyen Yol” filmidir. Film bir aşk öyküsü ekseninde köyden kente göç eden yoksul Anadolu insanlarının, büyük şehirde gecekondu düzeni içinde hayata tutunmaya çalışmalarını anlatmaktadır. Filmin, hayatın çileli ezikliğini hem göstermek, hem eleştirmek amacını güden teması, emeğin sömürü karşısındaki, halkın ise sosyal adaletsizlik karşısındaki mağlubiyetini işlemektedir. (Scognamillo,2003:268) Fransız sinema kuramcısı Andre Bazin gibi, gerçeğin tüm yalınlığı ve çarpıcılığıyla verilmesi gerektiğine inanan Duygu Sağıroğlu’nun, bu filminde, giderek büyük şehirlerin gettoları haline gelmeye başlayan gecekondu mahalleleri,belirgin bir kültürel koddur.

Filmin ana teması, geçim sıkıntısı içinde duygusal olarak birbirlerine tutunmaya çalışan iki karakterin (Fikret Hakan ve Selma Güneri) öyküsüdür.

Bu iki karakter, İstanbul’a göç etmiş olan ve bir gecekondu mahallesinde yaşayan insanlardır. İstanbul, bu iki karakterin, birer parçası olmaya çalıştıkları ve enerjilerini tüketen bir makro kozmostur. İçinde yaşadıkları gecekondu mahallesi ise, sınıfsal ve

32)Bülent Vardar, “Halit Refiğ Ve Ulusal Sinema Anlayışı” Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniv. Sosyal Bil.Ens. Sahne ve Görüntü San. Böl. İzmir 1985, s.54

sosyal açıdan kendileri gibi insanların yaşadığı, şehre göre daha kapalı olan ve alışık oldukları bir topluluk yapısına sahiptir.

Sistemin üretim çarkları içinde var olmaya çalışan kadın ve erkek, çeşitli işlerde çalışarak hem varlıklarını sürdürebilmek için uğraşırken, bir taraftan da hayallerini gerçekleştirmeye çalışırlar. Fakat film ilerledikçe sistem, onların umutlarını yok edecek ve sonuçta bu durum filmin finalinde erkek kahramanın, cinayet işlemesine neden olacaktır.

“Bitmeyen Yol” filminde, “sınıf atlama”, “sınıfsal farklılıklar”, “feodal aile yapısı” “yabancılaşma hissi”, “kırsaldan kente göç olgusu”, “kuşak çatışmaları”, “kültürel ve sosyal değerlerin yozlaşması”, “kadın-erkek ilişkileri”, v.b... gibi iletiler ve kültürel kodlar işlenmektedir. “Bitmeyen Yol” filmini yer yer doğal, yer yer lirik bir gerçekçilik denemesi olarak tanımlayan Giovanni Scognamillo, filmdeki tasvir gücüyle eleştiri dozunun birbirlerini zorlayarak, birbirlerini sınırladıklarını belirtmektedir. (Scognamillo, 2003:268) Filmdeki sosyal eleştiri, coşkun bir bildiri ve çağrı heyecanı taşımaktadır. Film, suçu ve suçluyu, sosyo-ekonomik sistemin yarattığı gibi bir mesajla sona ermektedir. Bu özelliklerinden dolayı, “Bitmeyen Yol” filmi sansüre takılır ve ancak çekildikten iki yıl sonra gösterime girer.

4.4.3. Sevmek Zamanı

Yıl:1965 / Yönetmen: Metin Erksan / Senaryo: Metin Erksan /

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğin / Oyuncular: Müşfik Kenter, Sema Özcan,

Süleyman Saim Tekcan, Adnan Uygur, Fadıl Garan / Yapım: Troya Film

Metin Erksan, kendi yapıtını, Fuzuli'nin; “Aşk derdiyle hoşem, el çek ilacımdan tabip / Kılma derman, kim helakim zehri dermanındadır” ve Yunus Emre'nin; “Senin aşkın beni benden aluktur / Ne şirin dert bu dermandan içerü”

beyitlerine dayanan bir platonik aşk filmi olarak tanımlar.(Altınar,2005:71-72)

“Sevmek Zamanı”, manevi değerlere önem veren Türk insanının aşka bakışını anlatmaktadır. Zenginlerin yazlık evlerinde badana boya işleri yapan boyacı ustası Halil (Müşfik Kenter), çalıştığı evlerden birinde gördüğü bir kadına (Sema Özcan) ait çerçevelenmiş büyük bir fotoğraftaki surete aşık olur. İçine kapalı, kendi halinde bir adam olan Halil, o evdeki iş bittikten sonra da zaman zaman o fotoğrafı seyretmeye, o eve gider. Bir gün yine o resmi seyrettiği sırada, resimdeki kadın olan Meral ile karşılaşır. Zengin bir ailenin kızı olan Meral, Halil’den etkilenir, fakat ilgisine karşılık göremez. Çünkü Halil, Meral’e değil, Meral’in resmine aşıktır. Halil tarafından reddedilen Meral, eski sevgilisi Başar’la (Süleyman Saim Tekcan) evlilik hazırlıkları yapmaya başlasa da, aslında mutsuzdur. Pişman olan Halil, Meral’in babasına gider ve kızını ister. Bunu duyan Meral, düğün günü düğünden kaçarak, Halil’in nerede kaldığını öğrenir ve oraya gider. Halil, içinde gelinlik giymiş bir manken ve Meral’in büyük boy çerçeveli fotoğrafının olduğu bir sandalla göle açılmıştır. Sahilde, kendisini bekleyen Meral’i görür ve ona doğru kürek çeker, onu da sandala alır. Onlar gölde kayıkla dolaşırken, Başar’da elinde bir dürbünlü tüfekle göl kenarına gelir. İki el ateş eder. Film boş bir sandal görüntüsüyle sona erer.

Burada bir mesele ortaya çıkar. O mesele, “Sevmek Zamanı” filminde, zaten sinemaya özgü bir kod olmayan, kültürel bir kod olan aşkın, Türk toplumuna özgü bir önemsemeyle verilmesidir. Özellikle, filmde kullanılan alaturka müzik ve filmde kullanılan çekimlerin açıları, ölçekleri gibi sinemasal kodlar, Metin Erksan’ın, “aşk” duygusunu yorumlarken ne derece Türk toplumuna ve Doğu’ya özgü maneviyata değer veren bir film yaptığını ortaya koyar. Erksan, filmde az sayıda diyalog kullanır. Bu diyaloglar ise, maddiyat ile maneviyatın ayrımına vurgu yapan ve bireylerin iç dünyalarını yansıtan diyaloglardır. Filmdeki, “Ben, senin resmine aşığım, resmin sen değilsin ki...” gibi diyaloglarda, tasavvuf felsefesinden izler vardır. Bu durum, Metin Erksan’ın “aşk” konusuna bakışını, kesin olarak belirlemektedir.

“Sevmek Zamanı” filmi, Ulusal Sinema Düşüncesi’ndeki, Türk toplumunun, Batılı toplumlardan farklı bir yapısı olduğunu savunan bir filmidir. Bu durumu, filmdeki, Halil ve Başat karakterlerinin yapılarında görmek de mümkündür. Sağda solda, badana boya işleri yaparak geçimini sağlayan Halil, daha önce hiç görmediği bir varlığın suretine karşı coşkunu duyular hissedebilmektedir. Başat ise, bencilce bir sahiplenme duygusu olan, zengin bir ailenin çocuğudur. Meral gelinlikle düğünden kaçıp, Halil’le buluşunca, onların yerini bulan Başat, bu bencilce sahiplenme duygusundan kaynaklanan kıskançlığa dayanamayarak, ikisini de öldürecektir. Halil manevi değerlere önem verirken, Başat tamamen sahiplenme iç güdüsüyle hareket eder.

“Sevmek Zamanı”, sıra dışı ve özgün bir üslupla yaratılan karakterleri dışında, biçimiyle de, yönetmenin yapıtları arasında farklı bir noktada durmaktadır. Yönetmenin, karakterlerinin iç dünyasını ve duygularını yansıtmak için kullandığı planlar ve bu planların Eisenstein kurgu anlayışında olduğu gibi, birbirleriyle çarpıştırılarak başka bir anlam yaratılmak istemesi gibi kaygılar taşıdığı görülüyor. “Sevmek Zamanı” filminde, görüntü, çerçeveleme, sahne düzeni gibi sinemasal kodların kullanımı ve sunumu sürekli olarak ön plandadır ve Metin Erksan’ın, filmdeki en temel endişesi budur. Bu durum, yönetmenin anlatmak istediği ve modern bir Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin mantığına sahip olan filmin temel öyküsünün, biçimin ve anlatım ustalığının birer plastik unsuru olarak etkinliğini ve sıcaklığını yitirmesine neden olur.

(Altın,2005; Refiğ,1971; Scognamillo, 2003)

4.4.4.Kuyu

Yıl: 1968/ Yönetmen: Metin Erksan / Senaryo: Metin Erksan /

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur / Oyuncular: Nil Göncü, Hayati Hamzaoğlu,

Demir Karahan, Aliye Rona, Osman Alyanak, Ahmet Turgutlu, Fikret Uçak. /

Yapım: Ortak Film

Film, Metin Erksan'ın, Kuran-ı Kerim'deki Nisa Suresinden yaptığı bir alıntıyla başlar; “Kadınlara, iyilikle davranın”... Kırsalda geçen filmin ilk sahnesinde, genç bir kızın gölde yıkandığı görülür. Ağaçların arkasında onu izleyen bir adam, birden ortaya çıkar. “Ya kendiliğinden gelirsin veya ölünü sürüye sürüye götürürüm!” diyerek kızını saçlarından yakalar. Bir halatla ellerini bağlayarak arazide saatlerce yürütür. Adam, nikahlı eşi olmayı reddeden kıza zorla sahip olur. Bir süre sonra, onları arayan jandarmalar tarafından yakalanırlar. Adam hapse girer, kız ise ailesinin yanına döner. Adam hapisten çıkar çıkmaz gene kızını kaçıtır. Aynı sahneler tekrarlanır ve yeniden jandarmalar tarafından yakalanırlar. Bu sefer talihsiz kız, yaşadıkları çevrede yapılan dedikodulardan rahatsız olan ailesi tarafından varlıklı yaşlı bir adamla evlendirilmek istenir. Adamla evlenmek istemeyen kız, düğün günü dağlara kaçar. Kız, çaresizlik içinde kendini asacağı sırada, dağlarda dolaşan Mehmet isimli bir idamlık kanun kaçağı tarafından kurtarılır. Kızla, bu kanun kaçağı arasında duygusal bir yakınlaşma olur ve kız, ilk defa kendi rızasıyla bir erkekle beraber olur. Fakat mutlulukları kısa sürer, çünkü Mehmet, jandarma tarafından vurularak öldürülür. Ailesi, bu kez kızlarını reddederler. Hapisten çıkan belalısı bu sefer kızını, oturak alemlerinde içki servisi yaparken bulur ve gene kaçıtır. Kıraç bir arazide dolaşırken bir su kuyusuyla karşılaşır. Filmin finalinde, adamın su içmek için kuyuya inmesini fırsat bilen kız, yukarıdan kuyuya iri taşlar fırlatarak adamı öldürür. Kuyuyu taşla doldurduktan sonra ise, kendini kuyunun direğine asar.

Metin Erksan, bu filmde, daha önce “Yılanların Öcü”(1961), “Susuz Yaz” (1964) gibi filmlerinde değindiği mülkiyet meselesine, üçüncü defa değinmektedir. Burada, sahiplenilmek istenilen arazi veya su değil, bir kadının bedeni ve ruhudur. Bu durum, filmin erkek karakterinde kuvvetli ve tutkulu bir arzu, giderek bir saplantı haline gelir. Film, gerçekten yaşanmış ve çekildiği dönemde gazetelerde yer almış bir olaydan esinlenilerek yapılan bir filmidir. “(...) *Kuyu, bir kız kaçırma olayının dramatik yapısı içinde Anadolu kadınının yüzyıllar boyu süren kurallara boyun eğme*

zorunluluğunu anlatmak istemektedir.(...)"⁽³³⁾Feodal toplumda kadın-erkek ilişkileri ve feodal toplumun, kadına bakış açısı filmin çıkış noktasıdır. Filmin içinde, "namus", "kara sevda", "intikam", "cinayet", "gelenek ve görenekler" gibi Türk toplumuna özgü olan kültürel kodlar bulunmaktadır.

"(...) Metin Erksan doğunun geleneksel bilge-sanatçılarına has bir tutumla tiplerinin bireysel psikolojik ayrıntılarını bir tarafa bırakıp onları toplumumuzun kadın ve erkek davranışlarının en ortak, en arınmış yanlarıyla işliyordu. "Kuyu" güzellik ile şiddetin, efsane ile gerçeğin, bilgelik ile heyecanın birleştiği bir film, "Sevmek Zamanı"ndan bu yana yapıcısının en önemli eseri, içinde hiçbir yabancı etki bulunmayan başarılı bir "ulusal sinema" örneğiydi.(...)"⁽³⁴⁾

"Kuyu" sinemaya özgün olmayan, Türk toplumuna özgü olan kültürel kodların, Metin Erksan'ın, özgün sinemasal yaklaşımıyla işlendiği bir filmidir. Ayrıca Orhan Gencebay'a ait olan ve sazın tek enstrüman olarak kullanıldığı filmin müzikleri de, filmin anlamını pekiştirmektedir.

"Kuyu", o dönem filmi izleyen yabancıların ve yabancı basın mensuplarının büyük ilgisiyle karşılaşır, önemli övgüler alır. Fakat buna rağmen, Metin Erksan, bu filmi göstermek isteyen yabancı film yayıncılarına izin vermez.

"(...)Bu filmimi oynatmak isteyen yabancılara kolay kolay izin vermiyorum. Çünkü onlar filmi bizim anladığımız gibi algılamıyorlar. Az gelişmiş bir ülkede ataerkil bir toplum yapısı içinde kadının ezilişi olarak algılıyorlar. Halbuki filmde ataerkil bir toplum içinde son derece güçlü bir kadının direnişi var. (...)"⁽³⁵⁾

33) Giovanni Scognamillo, "Türk Sinema Tarihi" Kabalcı Yayınevi İstanbul 2003, s.220

34) Halit Refiğ, "Ulusal Sinema Kavgası" Hareket Yayınları İstanbul 1971, s.134-135

35) Birsen Altıner, "Metin Erksan Sineması" Pan Yayıncılık İstanbul 2005, s.81

4.4.5. Bir Türk'e Gönül Verdim

Yıl:1969 / Yönetmen: Halit Refiğ / Senaryo: Halit Refiğ /

Görüntü Yönetmeni: Cengiz Tacer / Oyuncular: Eva Bender, Ahmet Mekin, Bilal İnci, Osman Alyanak, Seden Kızıltunç, Aynur Akarsu, Murat Tok, Rabia Alyanak, Zafer İnci, Nuri Tuncel, Kazım Kartal / Yapım: Erman Film

Halit Refiğ'in, Ulusal Sinema Düşüncesiyle yaptığı filmler arasında "Bir Türk'e Gönül Verdim"'in önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu film, çocuğunun babasını bulmak için, çocuğuyla birlikte Almanya'dan, Kayseri'ye gelen bir Alman kadının hikyesidir. O dönemde gazetelerde yer almış gerçek bir olayı çıkış noktası olarak alan film, Batı medeniyetinden çıkıp, Anadolu'ya gelen Batılı kadın bireyin, burada farklı bir medeniyet, farklı bir toplumsal yapı ve sistemle karşılaşmasını anlatmaktadır.

"(...) Fert ve cemiyet meselesi... Burada anlatılmak istenen esas itibariyle şu. Türkiye'nin toplumsal özelliği, kendi kurallarına uyan yabancıya açık olmasıdır. Ama o toplumun değerlerini kabul ettiği ölçüde yabancıya açıktır diyorum. Batıda böyle değil.(...)"⁽³⁶⁾ Filmde Batılı kadın, öncelikle anlayamadığı, ona farklı gelen Anadolu'daki toplumsal değerlerle çatışmış, yabancı olduğu bu değerlere sahip toplum tarafından korkutulur ve incitilir. Bir diğer açıdan değerlendirecek olursak, kapalı bir toplum yapısına sahip Anadolu insanı, farklı değerlere sahip bir yapıdan gelen yabancı kadına ve çocuğuna, önce "yabancı" damgasını yapıştırır ve kendi içine almayı reddeder. Ancak içlerinden birinin, yabancı kadına ve çocuğuna yardım etmesiyle işlerin seyri değişir. Adamın ve ailesinin gösterdiği sevgi, ilgi ve alakadan etkilenen kadın giderek kendi isteğiyle Türk toplumunun değerlerini benimsemeye ve uyum sağlamaya başlar. O uyum sağladıkça, içinde buldukları çevre de onu ve çocuğunu benimser. En sonunda, kadın ve çocuğu da ilk başta dışlandıkları toplumsal yapının birer parçası haline gelirler.

36) İbrahim Türk, "Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler" Kabalcı Yayınevi İstanbul 2001, s.266

Alman kadın ve çocuğunun dışında, filmde iki erkek karakter bulunmaktadır. Bir fabrikada ustabaşı olarak çalışan, zamanında Almanya'ya işçi olarak gidip, yurda dönmüş olan İsmail Usta(Bilal İnci) ve aynı fabrikada kamyon şoförü olarak çalışan Mustafa(Ahmet Mekin). Bu filmdeki, Mustafa ve İsmail Usta karakterleriyle, Metin Erksan'ın, "Sevmek Zamanı" filmindeki, Halil ve Başar karakterleri arasında bazı benzerlikler vardır. Farklı sosyal çevrelerden gelmelerine rağmen, "Sevmek Zamanı" filmindeki Başar tipiyle, "Bir Türk'e Gönül Verdim" filmindeki İsmail Usta'nın ortak yönleri, bencilce ve şımarıkça bir sahiplenme duygusuyla hareket etmeleridir. Sonuçta, her ikisi de bu hırslarının kurbanı olurlar. Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı" filmindeki Başar tipi gibi, Halit Refiğ'in, "Bir Türk'e Gönül Verdim" filmindeki İsmail Usta tipi de katil olur. "Sevmek Zamanı" filmindeki boyacı Halil tipi manevi değerlerin en yüksek noktalarından biri olarak gördüğü aşk duygusunu içinde tüm coşkusuyla yaşarken, "Bir Türk'e Gönül Verdim" filmindeki kamyon şoförü Mustafa tipi de, aldığı terbiye ve görgünün icabı olarak muhtaç duruma düşen bir kadına ve çocuğuna yardım edecektir. Zamanla, "Sevmek Zamanı" filmindeki Halil gibi, Mustafa'da aşık olur.

Halit Refiğ, "Bir Türk'e Gönül Verdim" adlı filmde, "feodal toplumda aile düzeni", "feodal toplumda kadın-erkek ilişkileri", "feodal toplumun Batılı kadın bireye yaklaşımı", "mülkiyet kavramı", "sanayileşme ve feodal toplum", "Doğu ve Batı toplumlarının farklı gelişme çizgisi", "Anadolu'nun yüzyıllardır farklı din ve kültürlere ev sahipliği yapmış bir yer olduğu", v.b... gibi bir çok alt metine yer vermektedir. Yönetmen, "Bir Türk'e Gönül Verdim" filminde işlediği kültürel kodları özenle seçer. Bu seçim meselesi, kendini en belirgin biçimde filmin geçtiği mekanlarda gösterir; Kayseri şehri ve Ürgüp yöresi....

“(…) Filmi iki bölümde düşündüm. Kayseri’de geçen ilk bölüm daha çok değişim halindeki bir Orta Anadolu şehrini ve insanlarını ve bu çevrenin içine erkeksiz olarak gelen yabancı bir kadının karşılaşılabileceği durumları gösteriyordu.. Erciyas’ın eteklerinde kurulmuş, Hititlerden beri bir yerleşme bölgesi olan şehir, Romalılardan kalma surları; Selçuk Türk-İslam medeniyetinin eserleri olan camileri, medreseleri, kümbetleri; bölgesel yerleşme özelliklerini ortaya koyan taş evli mahalleleri, pazar yerleri, fabrikaları, küçük atelyeleri, yeni mahalleleri, büyük beton blok binalarıyla; eski ve yeni dünyanın bütün unsurlarını karmakarışık bir biçimde bünyesinde topluyordu (…)”(37)

Filmin ilk bölümü için Kayseri şehrini seçen Halit Refiğ, hem Anadolu’daki tarım ağırlıklı kapalı köy ekonomisine dayanan yaşam biçimini yansıtabilmek, hem de Anadolu’nun yüzyıllardır çok çeşitli medeniyetlere, kültürlere ve farklı dinlere ev sahipliği yaptığı esasını vurgulamak için filmin ikinci mekanı olarak Ürgüp yöresini seçer. Dolayısıyla, Kayseri şehri ve Ürgüp yöresi, filmde kullanılan en belirgin kültürel kodlardır.

Mustafa, Alman kadını ve çocuğunu Kayseri’den alarak kendi köyüne getirir. Bu noktadan itibaren film, bambaşka bir görünüme bürünür. Çaresizlik içinde çocuğu ile Mustafa’ya ve Mustafa’nın ailesinin köydeki evine sığınan Alman kadın, burada Marks’ın deyimiyle kendi toplumunda olduğu gibi, sınıfsal farklılıkların oluşmadığını fark eder.(Refiğ,1971:148) Bu noktadan itibaren filmde, Türk tasavvuf felsefesinde bulunan “vahdet’i vücut” anlayışının yorumlamasına girişilir. Zaten filmin başında Halit Refiğ, Mevlana ve Yunus Emre’den yapılan iki alıntıyla filme başlamak-tadır;

“(…) Filimin başına koyduğum Mevlana’nın Mesnevi’sinden alınma “O köyden bir kafir karısı Mustafa aleyhisselamı sınamak için koşa koşa, eşeğiyle beraber yanına geldi, kucağında da iki aylık bir çocuk vardı. Çocuk, Peygamber’e; Tanrı sana selam söyledi, ya Resulallah, sana geldik işte, dedi” sözleriyle; Yunus Emre’nin “Erenler kapısı, mürvet kapısı- Sıdk ile gelenler mahrum dönülmez” sözleri, bu insanseverliğin 1923’te başlamadığını, 700 yıl öncesine kadar uzanan bir geleneği olduğunu belirtmek amacındaydı(…)”(38)

37)Halit Refiğ, “Ulusal Sinema Kavgası” Hareket Yayınları İstanbul 1971,s.146-147

38) Halit Refiğ, “Ulusal Sinema Kavgası” Hareket Yayınları İstanbul 1971, s.148-149

Zamanla Alman kadın kendi içinde, oğlunun çabucak karışıp kaynaştığı bu toplumda kalmak için güçlü bir istek duymaya başlar. “(...) Çünkü canların topluluğunda pek büyük, pek ulu tesirler vardır. Teklikle yalnızlıkla bu elde edilemez... (...)”⁽³⁹⁾ Fakat bu hiç kolay değildir. Çünkü kadının, çevreye uyum sağlayarak değişmesi gerekmektedir. Tüm sıkıntılara rağmen, bunu başaran kadın, giderek o toplumun bir parçası, bir unsuru haline gelir. Filmin sonunda, yaşadığı tüm tecrübelerden sonra kadın, onu ve çocuğunu alıp, Almanya’ya geri götürmek için gelen ağabeyini reddederek, böyle bir yaklaşımı tercih eder.

Halit Refiğ, bu filmde, bilinçli bir şekilde dramatik yapıyı göz ardı ederek, Türk toplumuna ait kültürel kodlarla dolu olan filmin mesajını öne çıkarır. Bu durum, filmin ilk karesinin üzerinde beliren Mevlana ve Yunus Emre’den yapılan alıntılardan, Alman kadının, köylü kadınlar gibi giyinip, onlarla beraber çalışmaya gittiği filmin son sahnesinin, son karesine kadar filme hakimdir.

Film, sansür kurulu tarafından oybirliğiyle tamamen reddedilir. “Bir Türk’e Gönül Verdim” ikinci defa sansür kurulunun önüne geldiği zaman ise, 5 üyeden oluşan sansür kurulu, bazı sahnelerin kesilmesi ve filmin yurtdışında gösterilmemesi koşuluyla, ikiye karşı üç oyla filmin gösterime sokulması kararını verir.(Refiğ,1971:150)
Film, 1970 yılında Adana Altın Koza Film Festivalinde, “En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu” ödülünü kazanır.

39) Halit Refiğ, “Ulusal Sinema Kavgası” Hareket Yayınları İstanbul 1971,s.148

4.4.6.Fatma Bacı

Yıl:1972 / Yönetmen: Halit Refiğ / Senaryo: Halit Refiğ, Safa Önal

Görüntü Yönetmeni: Cahit Engin / Oyuncular: Yıldız Kenter, Leyla Kenter,

Fatma Belgen, Bilal İnci, Şükran Güngör, Sertan Acar, Handan Adalı,

Feridun Çölgeçen, Zeyno Çilem, Renan Fosforoğlu, Cemil Can Bıçakçı,

Ahmet Turgutlu / Yapım: Erman Film

1973 yılında, Sinematek Derneğinin gerçekleştirdiği araştırmada yılın en çok beğenilen on filmi arasında yer alan“Fatma Bacı”; kocası kan davası nedeniyle gözlerinin önünde öldürülen ve bu yüzden üç küçük çocuğuyla şehre göçüp, şehirde yaşam savaşı veren bir annenin mücadelesini anlatmaktadır. Filmin baş karakteri olan Fatma Bacı(Yıldız Kenter), dinine bağlı, ailesini geçindirmek için kapıcılık yapan bir Anadolu kadınıdır. Fatma Bacı'nın büyük kızı(Fatma Belgen), Güzel Sanatlar Akademisinde okumaktadır. Kız, farklı bir çevreye girmiş olmasının sersemliğiyle giderek içinden çıktığı çevreye yabancılaşır ve halk içinde sosyete denilen bir yüksek gruba yaklaşmaya çalışır. Bu çabası, onu kapıcılık yapan ailesinden utanmaya kadar götürür.

Fatma Bacı'nın küçük kızı ise(Leyla Kenter) okuyamamış ve içinde yaşadığı çevreden bunalmış bir genç kadındır. Bu baskıdan kurtulmak uğruna, ahlak değerlerini yok sayarak, yaşlı bir fabrikatörün metresi olur. Evin tek oğlu(Sertan Acar) ise, henüz daha lise çağında olmasına rağmen hapisteki kanlılarından babasının intikamını almak için yanıp tutuşmaktadır. Oğlunun kafasından intikam fikrini bir türlü silemeyen Fatma Bacı, en sonunda kocasının katilini kendisi öldürmek zorunda kalır. Filmin sonunda, Fatma Bacı'nın büyük kızı, içinde olduğu çevrenin ve o çevrenin ilişkilerinin, sahte olduğunu duyumsar. Fatma Bacı'nın küçük kızı yaşadığı yaşamın yanlışlığını fark eder ve her iki kız kardeşte annelerine yönelirler.

Filmde, “köyden kente göç olgusu”, “kuşak çatışmaları”, “sınıf atlama” gibi mesajlar işlenir. Asya Tipi Üretim Tarzında, Marks’ın söz ettiği iki kesim; geniş halk kitlesi ve ona nazaran azınlık olan yüksek tabaka, bu filmde de vardır. Fatma Bacı’nın kızları, farklı nedenlerle de olsa yüksek tabakadan insanlarla ilişkiler kurarlar ve bunun sonrasında onlar gibi olmaya özenirler. Ayrıca, Fatma Bacı’nın üniversitede okuyan büyük kızı bu uğurda şuursuzca davranan ve içinden çıktığı çevreye yabancılaşarak, onu küçümseyen bir aydın tipi olarak sunulur. Neticede, iki kız kardeş, özendikleri ve dahil olmak istedikleri üst tabakaya, kendi gerçeklikleri ve o tabakaya ait ilişkileri bir türlü benimseyemedikleri için dahil olamazlar. Fatma Bacı ise, kızlarının aksine, Türk toplumunun geleneksel yapısını simgeleyen bir karakterdir. Filmin sonunda, kızlarının yeniden Fatma Bacı’ya dönmesiyle, diğer yaşam tarzının yozlaşmış bir yaşam tarzı olduğu ve toplumumuzun yapısına ters düştüğü vurgulanmaktadır.

“(…) Gerçek şu ki Fatma Bacı, Halit Refiğ’in film kariyerinde en azından o dönemde benimsediği bir düşüncenin, çizginin, mistik bir yaklaşımın-örneğin Bir Türk’e Gönül Verdim- çok somut ve açık bir örneği olarak yer almaktadır. Kaldı ki yönetmenimiz bağlandığı ve inandığı bu kişilere, olay ve duygulara olan bağlılığı yüzünden bir gerçeklik getirmeyi genelde başarabilecektir.(…)”⁽⁴⁰⁾

40) Giovanni Scognamillo, “Türk Sinema Tarihi” Kabalcı Yayınevi İstanbul 2003, s.232

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bilimsel tavrı, incelenen nesnenin ya da olayın işleyişini saptayarak, bir envanter çıkarma tavrıdır. (Elde hangi verilerin olduğu sorusu yanıtlanır.) Böylece, incelenen nesnenin ya da olayın işleyişinin istenilen yönde işleyeceği varsayılır. Bu tür işlevlerin yerine getirilmesi incelenen nesneyi tanımak anlamına gelir ve taslağını vereceğimiz, özetleyeceğimiz kuram, bu işlevleri yerine getirmek savındadır. (Bu taslak, ilk saptamalar ve öneriler yoluyla bir bakıma incelemeye yön vermektedir.) Bu işlevler, çeşitli bilimler ve bilimsel disiplinler yoluyla yerine getirilecektir. Bir başka deyişle, multidisipliner* ve eklettik bir çalışma olacaktır. Bu çoğulcu yaklaşıma;

- 1) Tarih: Sosyal Tarih, İktisat Tarihi, Genel Sanat Tarihi
- 2) Ekonomi,
- 3) Sosyoloji
- 4) Estetik
- 5) Kültür: Kültür Antropolojisi ve Kültür Kuramı
- 6) Göstergebilim

katkıda bulunacaklardır. Bu çoğulcu yaklaşım, Sinema Göstergebilimcisi Christian Metz'in alan sınırlamasına karşıdır, ancak onun titiz bilimsel yaklaşımını da yakından izleyecektir.

Tarihsel araştırma, birçok yazar tarafından kuramın bir parçası olarak düşünülür. Tarihsel araştırma, ne tür temaların, ne tür estetik dilsel yapıların kullanıldığı, bunların geçirdiği değişimler ve bu değişimlerin içinde değişmeyi saptama çabası olarak ortaya çıkar. Sinema sanatı, açısından bu artsüremlili araştırma yönteminin pek çok

*Multidisipliner; Türkçe kelime anlamı olarak "çoğul" disiplin anlamına gelmektedir ve bu bölümde taslağı sunulan kuramın, birden fazla bilim dalı ve birden fazla bilimsel disiplinden besleneceğini belirtmek için kullanılmıştır.

önemli boyutu vardır. Bunlar, sosyal tarih, iktisat tarihi ve sanat tarihidir. Hugo Münsterberg ve Bela Balasz gibi pek çok Batılı sinema kuramcısı, sosyal ve iktisadi gelişmelerin, sinema üzerindeki etkilerine dikkat çekmektedirler. Hugo Münsterberg, sinemanın, toplumların, eğlenme ve bilgilenme isteklerinin giderilmesi ihtiyacından doğduğunu vurgularken, edebiyat, tiyatro, sinema, v.b... gibi sanat dallarıyla ilgili çok eski bir gerçeği ifade etmiştir. Toplumların farklı gelişim çizgileri göz önüne alındığında, geçmişlerinden getirdikleri değer yargılarının, kültürel özelliklerinin, sanat anlayışlarının, eğlence özelliklerinin birbirlerinden farklı olduğu esas ortaya çıkacaktır.

Ulusal Sinema Düşüncesi, farklı tarihsel gelişim süreçlerinden geçtikleri için Türk toplumunun Batılı toplumlardan, farklı toplumsal yapılara, farklı değer yargılarına ve farklı kültürel özelliklere sahip olduğunu savunmaktadır. Bunu yaparken de sosyo-iktisadi olarak Karl Marks ve Friedrich Engels'in öne sürdüğü ve Türkiye'de özellikle Selahattin Hilav tarafından savunulan ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) yaklaşımından destek almaktadır. Öncelikle sinemacıların ve bilimsel araştırmacıların, kendi toplumumuzun yapısını ve gerçeklerini iyi bilmeleri gerekir. Özellikle tarihsel bir perspektifin, rasyonel ve sağlam olarak çizilmesi gereklidir. Türk toplumunun tarihinde, 12. yüzyıldan, 19.yüzyılın sonlarına kadar "ümmeççi" bir anlayışa sahip Osmanlı İmparatorluğu gerçeği bulunmaktadır. Batılı toplumlar, Rönesansı, Hümanizmi, Reformu, Sanayi Devrimini yaşarken, Türk toplumu farklı gerçekleri yaşamıştır. Marks ve Engels, ATÜT'te, Türk toplumunun, Batılı toplumlardan farklı gelişen yapısını ve gerçeklerini üretim ilişkileri doğrultusunda tanımlamaya çalışmışlardır.

Batılı toplumlarda, Ortaçağdan sonra, giderek din ve devlet işleri birbirinden ayrılmış ve toprak mülkiyeti de giderek bütün topluluğa ait olmaktan çıkmıştır. Bunun yerine bireysel mal mülkiyeti, bireysel yatırımlar önem kazanmıştır. 15.yüzyıldan itibaren Batıda, aristokrasinin dışında yeni bir sınıf olan burjuva sınıfı ortaya çıkmaya

başlamıştır. Bu durumun Batıdaki bilim ve sanat yaşantısında etkileri olmuştur. Örneğin Floransalı Medici ailesi gibi ünlü aileler, Leonardo, Michelangelo gibi sanatçıların hamiliğini yapmış ve onları desteklemişlerdir.

Türk toplumunda ise bireysel mal mülkiyeti gelişmemiştir. Tam tersine eski üretim ilişkisi kısmen değişerek varlığını sürdürmüştür. Bireyin toprağa tasarruf etme hakkı doğmadığı için, toprağa tasarruf etme hakkı, öncelikle üyesi olunan topluluğa, daha sonra ise, padişah, sadrazam, paşa, beylerbeyi, v.b... gibi azınlık olan bir üst topluluğa aittir. Marks ve Engels, bundan dolayı bu tip özelliklere sahip toplumlarda, burjuvazi sınıfının oluşmadığı vurgusunu yaparlar. Bu tür sosyo-iktisadi gerçeklerin, dışavurum eğilimleri taşıyan Karagöz-Hacivat, tuluat tiyatrosu, v.b... gibi kültürel mirasımızın birer parçası olan geleneksel anlatı sanatlarımız üzerinde büyük etkileri vardır. Tarih araştırmacısı, buna benzer saptamaları yaparken ve olgular arasındaki ilişkileri açığa çıkarırken, sinemacılar da, bu konuya Türk Sinemasına özgün bir estetik sinemasal dil kazandırabilmek açısından bakmalıdırlar.

Günümüzde Türk Sinemasının, en büyük eksikliği ona özgün bir kimlik sağlayacak olan bir anlatı yapısına sahip olmayışıdır. Bunun çözümü de ancak, sinemamızın kuramsal eksikliğinin giderilmesidir. Gerçekçi sinema kuramlarının, ilk kabul etmeleri gereken esas ise toplumların, günümüzdeki yapılarını, sorunlarını, değer yargılarını, kültürlerini şekillendiren en önemli unsurun, kendi toplumsal geçmişleri olduğudur ve tarihsel yöntem, taslağını sunmakta olduğumuz kurama bu yönde hizmet etmektedir. Tarih bilimi, Türk toplumunun üretim ilişkilerinin, Batılı toplumlardaki gibi gelişmediğini ve sosyo-kültürel geçmişinin de, Batılı toplumlardan açıkça farklı olduğunu göstermektedir.

Taslağını sunmakta olduğumuz kurama hizmet eden bir diğer bilimsel disiplin ise ekonomidir. Sinema kuramcısı Bela Balasz, sinemanın ancak kendi iktisadi koşulları izin verdiği ölçüde sanatsal olarak gelişebileceğini belirtmektedir. Geçmişte, Batıda olduğu gibi (Avrupa ve Amerika) olduğu gibi ciddi sermaye birikimleri olmayan ve SSCB’de olduğu gibi bir devlet desteğinden de mahrum olan Türk Sineması, uzun yıllar “bono sistemi” adı verilen ekonomik model ile üretimini sağlamıştır. Bölgesel sinema işletmeciliği esasına dayanan bu sistem, zamanla film sayısında bir enflasyon yaşanmasına ve giderek Türk Sinemasının yozlaşmasına neden olmuştur. Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi sinemacılar, gişe açısından başarılı ticari filmler çekerek elde ettikleri yapımcıların güveni sayesinde arada sanatsal açıdan daha nitelikli özgün filmler yapabilme fırsatını bulurlar. Bela Balasz’ın değindiği hakikati yaşayarak tecrübe etmiş olan bu isimler, kendi aralarında “kaliteye prim” adını verdikleri ve sanatsal açıdan nitelikli Türk filmlerine devlet tarafından bazı ekonomik kolaylıklar sağlanması ve bu tür filmlerin üretiminin devlet tarafından teşvik edilmesi gibi çeşitli tartışmalar yapmışlardır, fakat bu kuramsal fikirleri geliştirme fırsatı bulamazlar.

Sağlıklı ve sağlam bir sinema işleyimi çok büyük bir kazançtır. Ancak Nijat Özön’e göre devlet ve Türk aydınlarının büyük çoğunluğu, uzun yıllar bu gerçeğin önemini kavrayamamışlardır.(Özön:1979) Türk Sineması, uzun yıllar, ekonomik olarak kendi yazgısıyla baş başa kalmasının yanı sıra, devletin yürüttüğü sansür uygulaması nedeniyle bir taraftan da bürokratik ve siyasi denetimden geçmek zorunda kalmıştır. Bu durum Türk Sinemasının, gelişimini engellemiştir. Bu nedenle sinema estetiği açısından gelişimi sınırlı olmuştur. Oysa sinema, büyük bir etkileme gücüne sahip olan ve bir ulusun kültürünü, ulusal özelliklerini en iyi yansıtan araçtır. O dönemde, kendi üretim koşulları nedeniyle Türk Sineması estetik açıdan zayıf kalmıştır ve bu durum, Türk aydınları tarafından başarısız bir işleyim örneği olarak kabul edilmesine ve dışlanmasına neden olmuştur.

Zamanla iyice yozlaşan ve çözülen bono sistemi, 1970’li ve 1980’li yıllarda, arabesk filmleri furyası, seks filmleri furyası, v.b... gibi çeşitli film furyalarıyla içine düştüğü çıkmazdan kurtulmaya çalışsa da, bunu başaramamış ve 1990’lı yılların başında Türkiye’de özel televizyon yayıncılığının başlamasıyla tamamen yok olmuştur. Bu sistemin tamamen tasfiye olmasına neden olan en önemli unsur, “aile” seyircisinin, televizyona kaptırılmış olmasıdır. Türkiye’de özel televizyon yayıncılığının başlamasıyla Türk filmlerini izlemek için sinema salonlarına giden orta halli ve dar gelirlili aileler, televizyon başında zaman geçirmeyi tercih eder hale gelmişlerdir. Bu durumda, seyircisini kaybeden Türk Sinemasının, ekonomik sisteminin iflas etmesine neden olur.

2000’li yıllarda, Türk Sineması, televizyonla ve yabancı filmlerle rekabet edebilmek için kendisine yeni bir hedef seyirci kitlesi seçmiştir. Türk Sineması, tıpkı Amerikan Sinemasının yaptığı gibi, kendisine hedef seyirci kitlesi olarak 18-30 yaş arası genç nüfusu seçmiştir ve bu hedef kitleye uygun filmler üretmektedir. Günümüzde genç nüfus, bir seyirci kitlesi olarak, bir yıl içinde belirli sayıda filmin üretimini karşılayabilir hale gelmiştir. Taslağını sunmakta olduğumuz kuram, Türk Sinemasının hedef seyirci kitlesinin özelliklerinin ve Türk Sinemasının üzerindeki etkilerinin araştırılmasında sosyoloji biliminden destek almalıdır. Zamanla Türk Sinemasında, hedeflenen seyirci kitlesine yönelik etkileyici filmler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu filmleri iki kategoriye ayırmak gerekmektedir;

- 1) Hedef seyirci kitlesinin çoğunluğuna hitap eden ve çok sayıda seyirci toplayarak, büyük gişe başarıları elde eden popüler filmler.
- 2) Daha çok okur-yazar ve aydın bir genç grubuna hitap eden filmler.

Yaşadığımız yüzyılda kapitalizm, toplumları sırf gündelik ihtiyaçlarını gideren, üretmeyen, sorgulamayan ve sadece tüketen toplumlar haline getirmektedir ve bu durum, genel olarak bir yozlaşmaya neden olmaktadır. Türk toplumu da bu

yozlaşmadan nasibine düşen payı almaktadır. Bu kuram taslağında, günümüzde popüler filmlerin, Türk Sinemasında olumlu ve olumsuz etkileri olduğu kabul edilmektedir. Günümüzde, dünya üzerinde Hollywood Sineması, egemenliğini teknolojinin bütün nimetlerinden faydalanarak ve giderek artan kitle iletişim kanallarını (internet, televizyon, v.b... gibi) en etkili biçimde kullanarak korumaya ve olabildiğince dünya üzerinde yeni ve özgün sinema anlatılarının geliştirilmesini engellemeye çalışmaktadır. Hollywood, yaratılan değişik anlatı biçimlerini, hızla bünyesine katıp, sindirebilmekte ve bu becerisiyle, yalnız izleyicileri değil, aynı zamanda film yapımcılarını da önemli ölçüde etkilemektedir.

Türk Sinemasının taşıyıcı unsuru, popüler filmlerdir. Ancak popüler filmler, genel olarak kapitalizmin dayattığı gibi hoş, ama boş eğlencelikler olmaktan çıkarılmalıdırlar. Popüler Türk filmlerinde, bir yandan seyircinin eğlenme, duygulanma gibi ihtiyaçları karşılanırken, bir yandan da onu yormadan düşündürmek gerekir.

Bundan dolayı taslağımı sunduğumuz kuram, kültürel antropolojiden de destek almalıdır. Türk toplumu ve özellikle de Türk Sinemasının kendisine hedef seyirci kitlesi olarak seçtiği genç nüfus, kendi kültürel benliğine yabancılaştırılmaktadır.

Günümüzde, kültürel emperyalizm Türkiye’de bu yabancılaştırma politikasını, kararlı bir biçimde ve sistemli olarak uygulamaktadır. Oysa Türk toplumunun ve Anadolu’nun zengin kültürel mirasında da özgün popüler kültür örnekleri bulunmaktadır.

(Karagöz-Hacivat, v.b...gibi) Popüler Türk filmlerinin içi boş tüketim nesnelere olmaktan kurtarılmalı, hem içerik açısından, hem de görsel estetik açısından Türk Sinemasını olumlu yönden etkileyecektir

Türk Sineması, televizyon ve reklam sektörlerinden de etkilenmektedir. Çeşitli yönetmenler, yapımcılar ve oyuncular, reklam sektöründen ve televizyon dizilerinden elde ettikleri gelirleri, sinemaya aktarmaya başlamışlardır. Ayrıca, televizyon dizileriyle

çıkış yapan oyuncuların bir kısmı, stabil bir izleyici kitlesine sahiptirler ve bu durum, filmlerden elde edilen gişe hasılatlarının artmasını sağlamaktadır. Bunun yanı sıra Türk Sineması, reklam filmlerinde kullanılan teknolojik olanaklardan giderek daha fazla yararlanmaya başlamıştır. Tüm bunlara ek olarak, reklam estetiğinden de etkilenmektedir.

Günümüzde Türk Sinemasının ürettiği filmler, ülkemizde Amerikan filmlerinden daha çok seyirci toplamaktadır. 2008-2009 sezonunda 44 Türk filmi gösterime girmiştir. 2009-2010 sezonunda ise, 70 adet film gösterime girecektir. Ancak gelişmiş sinema endüstrilerinde, film yapımı ve film dağıtımını işi ortak olarak ele alınmaktadır. Türkiye’de film dağıtımını işi, Amerikan şirketlerinin elindedir. Pek çok Türk filmi, bu şirketler aracılığıyla sinema salonlarına dağıtılmaktadır. Film dağıtım şirketleri, gösterime girecek filmlere, filmlerin gösterime gireceği tarihlere ve ne kadar süreyle gösterimde kalacaklarına karar vermektedirler. Bir yapımcı, dağıtım kanallarına sahip olmadığı zaman, film üretiminin bütün risklerini kendi başına göğüslemek zorundadır. Bu yüzden, günümüzde popüler filmler dışında üretilen Türk filmlerinin her biri, yaratıcılarına ve yaratıcılarının, o filmleri oluşturdukları koşullara göre farklı özelliklere ve yapılarla sahip olan filmlerdir. Bu durum da, Türk Sinemasının ortak bir anlatı özelliği geliştirmesine engel olmaktadır.

Bir film endüstrisinin üç temel bileşeni; yapım, dağıtım ve gösterimdir. Bir ülkede, sinema sektörünün gelişebilmesi ve endüstrileşebilmesi için, bu üç bileşenin bir arada bulunması gerekir. Bunlardan birinin eksik olması durumunda, sağlıklı bir sinema işleyimi olmayacağı gibi, o ülkede sinemanın estetik olarak gelişimi de sınırlı olacaktır. Bunu anlayan Türk film yapımcıları da, yerli dağıtım film dağıtım şirketleri kurarak yabancı film dağıtım şirketlerinin egemenliğinden kurtulmaya başlamışlardır.

Günümüzde Türk Sinemasında ortak bir anlatı özelliği, henüz geliştirilememiştir. Ancak bir yol ayrımına gelinmiştir. Bu yol ayrımında, sadece sinemacılara değil; devlete, özel sektöre, akademisyenlere ve aydınlara da çeşitli görevler düşmektedir. Bu yol ayrımı, seneden seneye üretilen Türk filmleri sayısal olarak arttıkça iyice belirginleşecektir. Bu noktada kuram, pratikle zorunlu bir ilişki içinde olmadığı bilinciyle hareket etse de, yine de önemli bir görev yüklenmektedir. Bu görev, onun entelektüel ve eğitici bir faaliyet olmasından dolayı yüklendiği bir görevdir. O, çeşitli saptamalar yaparak, görevini yapar. Kimi zaman, tıpkı bu çalışmada olduğu gibi Türk Sinemasının geçmişindeki yok denecek kadar az sayıdaki kuramsal düşünceler, rasyonel bir biçimde ele alınıp, yeni önermelerin yapılıp yapılamayacağı değerlendirilmelidir. Kuramsal bir geleneğinin olmayışı, Türk Sinemasının ortak bir anlatı özelliği geliştirememesinin bir başka nedenidir. Zaman içinde Türk Sineması, ortak bir anlatı özelliği geliştiremediği ve sorgulamadan popülarizme gereğinden fazla prim verdiği takdirde, Türk Sinemasında yeniden bir film enflasyonu ve buna bağlı olarak bir yozlaşma yaşanabilir.

Türk Sinemasının, sadece sektörde çalışacak insanlara değil; aynı zamanda bilgi birikimine ve kuramsal açıdan yeterli donanıma sahip, bilinçli aydınların yürütecekleri çalışmalara da ihtiyacı vardır.

Çalışmada ele alınan Ulusal Sinema Düşüncesi, ortaya çıktığı dönemde Türk Sinemasında yaşanan film enflasyonuna ve buna bağlı yozlaşma ile fanatik bir Batı Sineması hayranlığı ve Batılılaşma sevdasına duyulan tepkiden doğmuştur. Taslağını sunduğumuz kuram, çağdaşlaşmanın her alanda olduğu gibi, Türk Sineması açısından da bir yöntem sorunu olduğunu savunmaktadır. Türk Sineması, yaşadığımız yüzyıl içinde tasfiye olmamak, yozlaşmamak ve giderek gelişebilmek için, ulusaldan evrensele açılabilirdir. (Evrensele açılabilme meselesi, günümüzde bir ulusal sinema açısından tasfiye olmamanın en önemli şartlarından biridir) Dünya üzerinde, sinemanın bir ulusun

kültürünü ve ulusal özelliklerini en iyi yansıtan araçlardan biri olduğunu iyi kavrayan ve kendi sosyo-kültürel, ekonomik, tarihsel, v.b....gibi gerçeklikleriyle barışık Çin, Hindistan, İran, Rusya, v.b... gibi ülkelerin sinemaları, başarılı bir şekilde ulusaldan evrensele açılabilmekte ve uluslararası arenada büyük başarılar kazanmaktadır. Bu durumun nedenleri arasında, iletişim teknolojisinin hızla gelişmesi ve kültürel kapitalizmin alternatifi olarak, dünya üzerindeki kültürel farklılıkların önem kazanmasının da büyük etkileri olmuştur. Bu doğrultuda, üretilen filmlerin birçoğunda Siegfried Kracauer'ın, gerçekçi ve ideal bir film formu olarak tanımladığı “bulunmuş” öyküyü kullanmaktadırlar.

“Bulunmuş” öykü, hayatın içinde öylece var olan, ancak senaristler ve yönetmenler tarafından açığa çıkarılıp değerlendirilmedikçe hayatın içinde yok olup gitmeye mahkum olan gerçekçi, yalın bir sinemasal estetik biçimidir. Hayatın, üzerinde yaşanan coğrafyaya, toplumsal değerlere, değişik toplumsal kültürlere bağlı olarak farklılıklar gösteren, zamanla değişen, sürekliliği olan canlı bir varlık olması nedeniyle her “bulunmuş” öykü özgündür. Günümüzde Türk toplumunun bünyesinde var olan “bulunmuş” öyküleri saptayarak ortaya çıkarmak, kendi toplumunun gerçeklerinin, sorunlarının ve değer yargılarının bilincinde olan Türk sinemacılarının işidir. “Bulunmuş” öykü biçimiyle, zengin kültürel mirasımızın uyuşan özelliklerinin Türk filmlerinde harmanlanarak sunulması, Türk Sinemasının ulusaldan evrensele ulaşmasında etkili olabilir. Zengin kültürel mirasımızın bu açıdan doğru değerlendirilip, değerlendirilemeyeceği kültürel antropolojinin alanına girmektedir. Yine de bu konu, Türkiye açısından tehlikeli mecalara kaymaya elverişli bir önerme olduğunu da belirtmek gerekir.

Türkiye’de, 2.Dünya Savaşından sonra eğitim birliğinin bozulması ve dinsel eğitimin yaygınlaştırılmasıyla, Cumhuriyet rejiminin, çağdaş bir ulusal kültür anlayışı yaratmasına büyük darbe vurulmuştur ve bu durum, Türkiye’de kültürel yozlaşmayı

hızlandıran bir etken olmuştur. Eğitim birliğinin bozulmasından sonra, kendi toplumsal geçmişimizden ve üzerinde yaşadığımız coğrafyanın geçmişinden gelen köklü kültürel miras, Türkiye’de birbirine zıt toplumsal kutupların oluşmasıyla şovenist tutumlara kurban edilmiştir. Bu duruma, Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan gibi isimlerin temsilcileri oldukları Milli Sinema, Beyaz Sinema gibi İslamcı sinema akımlarının, bu kültürel mirası kısmen sahiplenmeleri örnek olarak gösterilebilir. Sosyo-kültürel olarak yapılması gereken, titiz bir bilimsel anlayışla bu kültürel mirası şovenist tutumların hegemonyasından kurtarmaktır.

Kitle iletişim teknolojilerinin giderek gelişmesi nedeniyle, dünya giderek küçülmektedir. Bu durumda, günümüzde bir kuram önerisinin, sinemayı, Sinema Göstergibilimcisi Christian Metz’in yaptığı gibi kesin alanlara ayırma ve sınırlandırma şansı, giderek azalmaktadır ve bu durum, günümüzde sinema kuramlarını, birden çok bilim ve bilimsel disiplinle, daha fazla işbirliği yapmaya zorlayacaktır. Örneğin Metz’in, filmsel ve sinemasal olarak değerlendirdiği iki alan, teknolojinin ilerlemesi ve görsel iletişim kanallarının giderek artmasıyla iyice iç içe geçmiştir. Ancak sinema açısından Metz’in anlamlandırma tanımı geçerliliğini koruyacaktır. Çünkü sinema, özgün sinemasal kodlar olmayan kültürel kodları yansıtıp, sunabilmek açısından en yetkin iletim sistemi olarak kalacaktır.

Taslağını sunduğumuz kuramın geliştirilmesi aşamasında, yukarıda sayılan bilimsel disiplinler ve bilim dallarının dışındaki başka bilim dalları ve bilimsel disiplinlerden de faydalanılabilir.(Psikoloji,felsefe,v.b...gibi) Taslağını sunduğumuz bu kuram, multidisipliner bir yaklaşımla geliştirildikçe başvuru bilimsel disiplinlerin ve bilim dallarının yaptığı saptamalarla bu çalışmada sunulan öneriler, her seferinde yeniden ele alınıp, değerlendirilecektir.



Resim 1. "Gecelerin Ötesi" (Metin Erksan /1960)



Resim 2. "Yılanların Öcü"(Metin Erksan /1961)



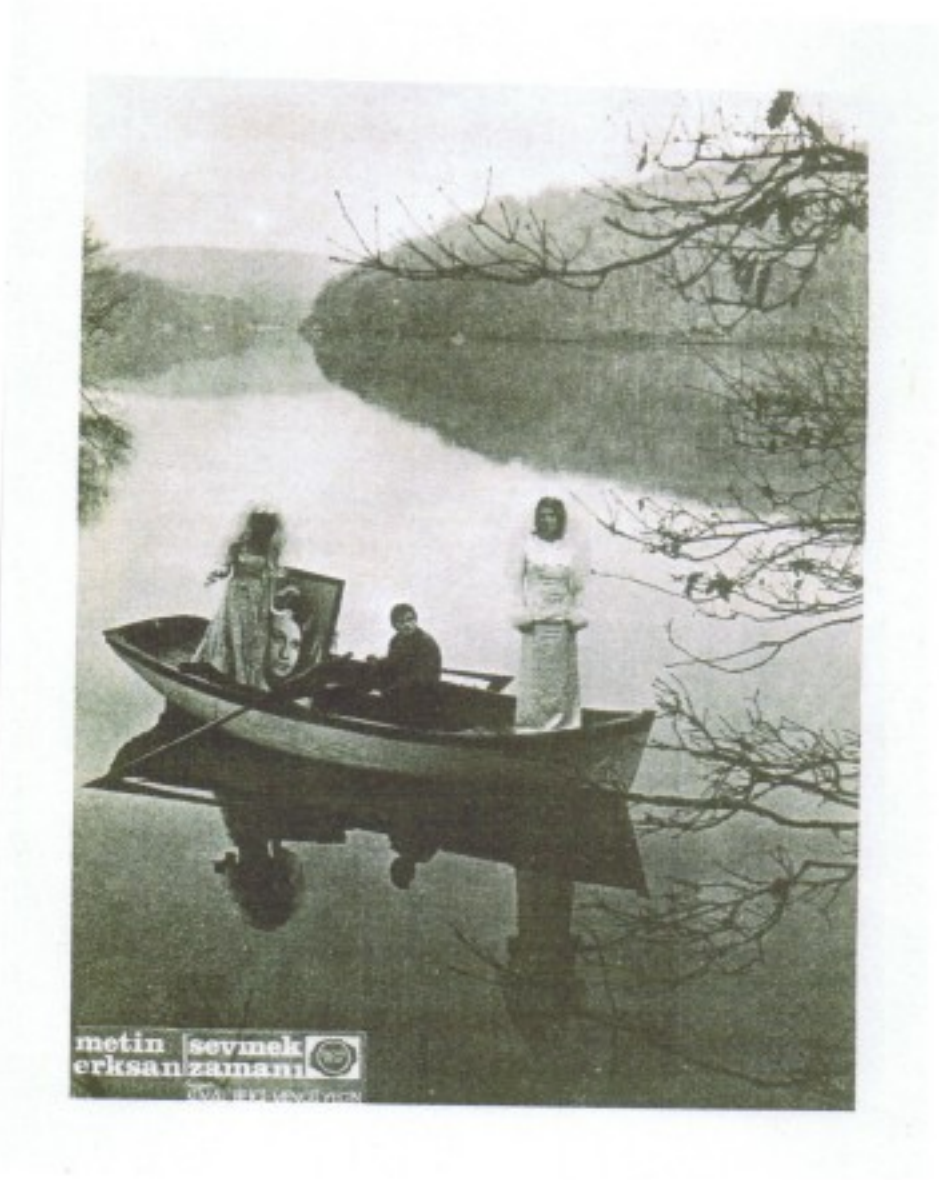
Resim 3. "Acı Hayat"(Metin Erksan /1963)



Resim 4. "Susuz Yaz"(Metin Erksan / 1964)



Resim 5. "Suçlular Aramızda"(Metin Erksan /1964)



Resim 6. "Sevmek Zamani"(Metin Erksan /1965)



Resim 7. "Kuyu"(Metin Erksan /1968)



Resim 8. "Hudutların Kanunu" (Lütfü Akad / 1966)



Resim 9. "Şehirdeki Yabancı"(Halit Refiğ /1962)



Resim 10. "Şafak Bekçileri"(Halit Refiğ / 1963)



Resim 11. "Gurbet Kuşları"(Halit Refiğ /1964)



Resim 12. "Haremde Dört Kadın"(Halit Refiğ /1965)



Resim 13. "Karanlıkta Uyananlar"(Ertem Göreç /1964)



Resim 14. "Bitmeyen Yol"(Duygu Sağıroğlu /1965)



Resim 15. "Bir Türk'e Gönül Verdim"(Halit Refiğ /1969)

EK 1

5 Mayıs 2009'da, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Halit Refiğ ve "Arkadaş"(Yön: Yılmaz Güney), "Hanım"(Yön: Halit Refiğ), "Köpekler" Adası (Yön: Halit Refiğ) gibi filmlerin görüntü yönetmenliğini yapan Çetin Tunca ile bir söyleşi yapılmıştır. Söyleşiden önce, yönetmenliğini Çetin Tunca'nın yaptığı, "Halit Refiğ Belgeseli" gösterilmiştir. Bu metin, kayda alınan söyleşinin, 55 dakikalık band çözümlemesidir.

SORU1:-“ Sizin sinema kariyeriniz önceleri Ulusal Sinema başlığı altında toplanabilir. Geçen yıllar içinde, daha içsel bir yaklaşımı benimseyip, o tarzda filmler ürettiğinizi söylüyorsunuz. Bunu, dünyada ve Türkiye’de meydana gelen gelişmelerle mi açıklarsınız yoksa, yaşadıklarınız mı etkili oldu?”

H.REFİĞ:-“ Şimdi tabii şunu öncelikle ifade etmek gerekir ki, bir sinemacının gerek dünyadaki, gerek ülkedeki genel gelişmelerden kendisini tamamen soyutlaması imkansız bir şey. Sinema sanatların içinde, eğer sinemayı sanat sayacak olursak ki bu konuda tartışmalar var; “Sinema bir sanat mıdır, değil midir?” diye ve bu hala süregelen bir tartışmadır. Ama sanat olduğunu kabul eden görüşler içinde bile bir gerçek var ki zaman içinde en çok değişime uğrayan, teknolojik açıdan en çok değişime uğrayan sanattır. Sinema teknolojisi, sinemanın icat edildiği tarihlerden konuştuğumuz güne kadar büyük değişimler geçirmiştir. Yani şeyi düşünün, siyah-beyaz, sessiz film, sesli filme geçişi, renkli filmi, televizyonun gelişi, kimyasal baskılar ve görüntülerden, teknolojik görüntülere... Yani sürekli olarak bir değişim var. Bu değişim, bu teknolojik değişim, ayrıca tabii, toplumdaki değişim... Sinemacıların, bu değişimlerden etkilenmemesi mümkün değil. Yani, buradaki genç arkadaşlarımız arasında, sinemaya ilgi duyanlar, sinemayı meslek seçme düşüncesinde olanlar varsa; sinemanın öncelikle bu gerçeğini, yani sürekli değişim halinde olma gerçeğini mutlaka zihinlerinin bir tarafında muhafaza etmeleri gerekiyor. Şimdi bu genelinde benim özelim, Çetin Tunca dostumun hazırladığı bu çok değerli belgeselde de bir

ölçüde ifade etmek istediğim gibi ben, sanat aşkımdan dolayı sinemacı olmadım. İçimde bir sanat ateşi yanmaktaydı, içimde ifade etmek istediğim duygular, düşünceler kaynaşmaktaydı. İşte sinemayı bu açıdan, bunların ifadesi için bir alan olarak... Hayır, ben sinemayı meslek sahibi olma, daha doğrusu bir meslek seçme dönemine geldiğimde ki, lise son yılları itibariyle yapmaktan hoşlanacağım bir meslek olsun... Film seyretmekten hoşlanıyorum, film yapayım ve geçimimi sağlayayım. Yani sinemaya, “sanat yapayım, içimdeki o sanat aşkını tatmin edeyim” diye değil, “geçimimi sağlayayım” diye sinemaya niyetlendim ve mesela şöyle söyleyeyim; ilk filmim, birinci filmim, benim meslek hayatımda çok keskin bir dönemeç oldu. Şöyle ki, “Yasak Aşk” filmi, ilk filmim ve ben, bu filmi yapana kadar, “Yasak Aşk” filmini yapana kadar, bütün donanımım; sinema konusunda öğrendiklerim, yabancı kaynaklardan kuramsal kaynaklar, sinema tarihleri, gördüğüm yabancı filmler özellikle... Yani esas itibariyle, Batılıların sinemayı anladığı, değerlendirdiği bir yetişme içindeydim. “Yasak Aşk” filmini, Memduh Ün, kendisini gene burada hayırla anmak isterim, bana belli bir şeyi, sinema için çok büyük bir gerçek olan “bu filme ayıracağım bütçe şudur. Bu bütçe çerçevesinde, şu konuda dilediğin çalışmayı yapabilirsin” dedi. Ben, o çerçeve içinde, yapabileceğim, inandığım sinema, o tarihe kadar kendimi yetiştirdiğim sinema anlayışını, “en iyi ne şekilde ifade edebilirim” çalışmasına giriştim. Şunu söyleyeyim, “Yasak Aşk” filmi gösterime girdiğinde, çok büyük övgülerle karşılandı, çok büyük övgüler çıktı. Hatta şu anda düşünüyorum, benim hiçbir filmime, “Yasak Aşk” filmime olduğu kadar büyük övgüler çıkmadı. Bu övgüler, tabii çok heyecan verici bir durum olmakla beraber, bir ikinci durum daha, film seyirciden ilgi toplamadı. Şimdi ben daha ilk filmimde, çok önemli bir yol ayrımında buldum kendimi. Ya o övgülere yol açan tarzda filmler yapmak veyahut bütün övgülere rağmen, bu film, seyirciden beklenen ilgiyi görmedi. Yani ticari başarı kazanamadı. Neden? Şimdi bu yol ayrımında ben, ya hep o övgüleri nasıl sağlayabilirim yolundan gidecektim veyahut sinemayı meslek olarak seçmemdeki esas gaye neydi, geçimimi bundan sağlamak... Geçimimi bundan

sağlamak için seyirciyle aramda sağlam bir iletişim kurmam gerekiyordu. İşte o iletişimi kurabilmek için, “benim seyircim, nasıl bir seyircidir?”, niçin bu “Yasak Aşk” filmini, yazarlar, düşünürler, Batı tarzı yetişmiş aydın kişiler çok büyük övgülerle karşılarken, niçin seyirci, bu filme ilgi göstermedi... Bu, beni çok düşündürdü ve işte buradan hareketle, seyircinin özelliklerini arayış içinde; hangi filmleri, hangi sebeplerden tutuyor, “Yasak Aşk” a soğuk davranırken, “Yasak Aşk” ı beğenmezken, o tarihlerde, yani 1961 yılı diyelim, seyircinin karşısına çıktığı yıl, çok başarı kazanmış başka filmler var. Nedir onlardaki seyirciyi etkileyen unsurlar? İşte ben, seyircimle bağlarımı mümkün olduğu kadar, becerebildiğim kadar sağlam tutmaya çalıştım. Bunu yaptığım sürece de, eleştirmenler, beni kötülemeye başladı... Ve uzun hikayedir, genç arkadaşların kısa zamanda bu konuya şey yapmaları zordur. Ama 60’lı yılların ortaları itibariyle sinemacılarla, sinemayla ilgilenen aydınlar arasında adeta bir uçurum meydana geldi. Burada, ben yerimi keskin olarak seçmiştim; Seyirciyle sağlam iletişim kurabilmek, böyle bir iletişim sayesinde meslekte varlığımı sürdürebilmek.... İşte bu arayış içinde, meslekte tutunabildiğim ölçüde yapımcılarda bana fırsatlar tanımaya başladılar. Yani, mesela arada bazı kazalarda oldu. Mesela diyelim ki, “Gurbet Kuşları” filmi de, benim seyirciyle sağlam bir iletişim kurma çabalarımın biridir. Çünkü, filmde de bahsediliyor, Tanju Gürsu’da bahsetmiş; bana yapmam için verilen bir tiyatro oyunuydu. Turgut Özakman’ın, “Ocak” adlı oyunuydu. Ben, o oyunun, o çerçeve içinde film haline getirildiğinde tiyatrodaki çok başarılı olan bu konunun, sinema seyircisi için, statik, durağan bir durum olabileceğini, tiyatrodaki kazandığı başarıyı, o şekilde sinemada kazanmasının zor olduğu şeklinde, ona değişik bir yaklaşım getirmeye çalıştım. Aileyi hareket ettirdim, göç fikri oradan çıktı. Neticede “Gurbet Kuşları”, büyük seyirci başarısı kazandı, daha önce de, “Şafak Bekçileri”nin kazanmış olduğu başarı vardı. O başarılar, bana, “Haremde Dört Kadın” filmini yapma fırsatını, imkanını sağladı. Şimdi burada onu söyleyeyim, “Haremde Dört Kadın” tasarısını hazırlarken, gene seyircinin çok beğeneceğini düşündüğüm bir tasarım yapmaya çalıştım. “Seyirci, bu filmi çok beğenerek

seyredecek” diyerek bir tasarım hazırlamaya çalıştım. Hatta çok tuhaf bir durum oldu, filmin yapımcısı Nusret İkbâl’de bir ölçüde bahsetti; “Haremde Dört Kadın” filminin çekimleri tamamlandığında burada, İtalyan filmlerinin temsilcisi bir zat vardı; Natalia Bubanachi diye... Nasıl bir şey olmuşsa, bu filmi, ona seyrettirmişler. O da, filmi çok beğenmiş, “Aman” demiş, “yakın zamanda, Sorrento şehrinde bir festival var. Bu filmi, mutlaka o festivale iştirak ettirelim.” Filme altyazı yazılabilmesi için yeterli zaman yoktu ve film, Sorrento Festivali’ne altyazısız olarak gitti. Ve ben tabii büyük bir tedirginlik içindeyim, konuşması çok bol olan bir film, “Haremde Dört Kadın”... Türkçe bilmeyen bir seyirci, bunu nasıl karşılayacak... Salon, gayet dolu bir salondur. Film başladıktan sonra, “ne kadarı salonda kalır” diye merak ediyordum, çıkan olmadı. Tebrikler geldi, bir-iki gün sonra, İtalyan gazetelerinde müthiş övücü yazılar çıktı. O kadar ki, festival bittikten sonra, İtalyan Kültür Bakanı, bizleri, Roma’da Kültür Bakanlığına davet etti. Yazılar çıktı, işte festivalin en güzel filmi... Nusret İkbâl’in belirttiği gibi, ona bir yapımcı olarak ödül verdiler. Tamam! Bu film, Türkçe bilmeyen bir seyirci topluluğunda gösterildiği zaman böylesine ilgi topladığına göre, Türkiye’de gösterildiğinde neler olacak neler... O tarihlerde, yani 1965 yılı itibariyle, Türk filmleri genel gösterime çıkmadan önce, İstanbul yakınlarında bir şehirde deneme gösterisi yapılırdı, yani Bursa, Eskişehir, Edirne falan gibi... İstanbul’un çevresindeki şehirlerin birinde, bir ilk deneme gösterisi yapılırdı. “Haremde Dört Kadın”ın deneme gösterisi de, Adapazarı’nda yapıldı. Yapımcı Nusret İkbâl ile birlikte, Adapazarı’na, ilk gösteriye gittik. İtalya’da olan bu şeylerden sonra, şimdi Adapazarı’nda bir Türkiye zaferinin bir ilk adımını yaşamak... Şimdi, bu salondan biraz daha küçüktü Adapazarı’ndaki salon... Giriş kapısına yakın, arka sıralardan birinde oturuyoruz Nusret İkbâl’le... Ön taraftaki seyircinin de tepkileri nedir, onu merak ediyoruz ölçmek için, bilhassa seyirciyi şey yapmak için... Film başladı... Aslında, mizahi boyutu olan bir film, fakat seyirciden ses çıkmıyor. Devam ediyor film, bir “kah kah!”, “keh keh!” sesi yok. 20-25 dakika sonra, salondan birer ikişer ayrılmaya başladılar seyirciler ve film bittiğinde salonda, 10-15 kişi, ya kalmıştı, ya kalmamıştı... Biz, Nusret İkbâl’le

donmuş bir vaziyetteyiz. İtalya’da, Sorrento zaferinden sonra, Adapazarı bozgunu şaşkınlığı içinde... Sona kalmış seyircilerden bir takım, bir genç grup konuşa konuşa çıkıyorlar. Bizi tanıdıkları falan yok tabii... Aralarında konuşurlarken, “Bu filmi yapanların, Allah belasını versin!” diyerek çıktılar. Şimdi yine tekrar ediyorum, ben, “Haremde Dört Kadın” filmini yaparken; “Bu filmi yapanların, Allah belasını versin!” dedirtecek bir film yapma gayesiyle yola çıkmadım, tam tersine seyirciyi çok ilgilendirecek... İçinde, tabii ki benim hep yapmak istediğim bir şey; seyircinin ilgisini toplarken, doğru bildiğim bazı gerçekleri, ülke gerçeklerini de ifade edebilmek... İşte “Haremde Dört Kadın”, gene seyirciyle, kendi seyircimizle iletişimdeki bu sorunu bana bir sefer daha yaşattı. Şimdi, netice itibariyle düşe kalka, bazen övülerek, bazen sövülerek yıllar geçti ve neticede öyle bir zamanlara geldik ki, çok şükür, ben, sinemada geçim sıkıntısı çekmez bir duruma geldim. Belli bir yıl, belli bir yaştan sonra... Ve öyle bir döneme geldik ki, özellikle 80’li yılların sonu ve 90’lı yılların başı itibariyle, artık film çeksem de olur, çekmesem de olur durumu... Ve çekeceksem, artık benim için bir istikbal meselesi ortadan kalktı, artık meslekte ne yapsam da tutunsam meselesi ortadan kalktı. Çünkü çok şükür yaptığım çalışmalar, benim geçim sıkıntımı, korkumu ortadan kaldırdı ve ondan sonra, 80’li yılların sonu, 90’lı yıllar itibariyle kafama uygun bir şey yapmak fırsatı, imkanı olursa onu gerçekleştirdim. İşte o son filmler ki, Çetin Tunca dostumla yaptığım “Hanım” ve “Köpekler Adası” da, o tarz filmlerdendir. O da, artık bana, “düşündüğünü yapabilirsin”, “düşündüğün gibi film yap” aşamasına geldiğinde yapılmış filmler... Durum böyle, belki biraz fazla uzun oldu konu ama... Yani, gene onu ifade etmek istiyorum, başlangıcım, sinemaya başlangıcım, sanat yapmak değil. Sinemaya başlangıcım, meslek sahibi olmak ve o meslekten geçinmektir. Ama zamanın şartları bana, düşündüğüm, istediğim filmleri yapma imkanlarını da getirdi. Filmin en sonunda ifade ettiğim gibi, çok şükür diyorum, içimde bir ukte kalmadı.”

SORU2: -“Peki, son iki filminize seyircinin ilgisi nasıl oldu?”

H.REFİĞ:-“Tabii ki olmadı seyirci... Şimdi benim, belli bir seyirci şeyi kazanmış son filmim, “Karılar Koğuşu”dur. “Karılar Koğuşu”ndan sonra yaptığım filmler; “İki Yabancı”, “Köpekler Adası”, “Gelinlik Kız”... Bu filmlerin, hiçbirinin seyirci başarısı olmadı. Ben, seyirci başarısı olmayan bu filmleri yapmış olmaktan dolayı, bugün bir pişmanlık duyuyor muyum? Hayır, çünkü bu filmleri bana yaptıranlar zaten ticari başarısı büyük olan film hevesiyle, umuduyla değil, “canın ne istiyorsa, kafandan ne geçiyorsa, onu yap”.... Onu da söyleyeyim, bu filmleri yapmak için kimseyi de, hiçbir yapımcıyı da; “Ya benim şöyle çok sevdiğim, inandığım bir tasarı var”... Arkadaşlara şunu ifade edeyim, katiyen doğru bir yol olduğu iddiasında değilim. Ama doğru olmayan bir yol olsa bile, katiyen tavsiye ettiğim bir yol olarak söylemiyorum, şunu ifade edeyim ki, bila istisna, bütün filmlerimi, bana gelen talepleri karşılamak üzere yaptım. En benden olanlar da... Burada, bir kişiyi gene çok hayırla anmak istiyorum, Atıf Yılmaz’ı... Atıf Yılmaz, benim bazı tasarılarım... Ustam olduğu için, çok yakın dostluğumuz olduğu için uzun yıllar... Bazı tasarılarımı, ona anlattım. “Haremde Dört Kadın”, “Bir Türk’e Gönül Verdim” gibi, “Hanım” gibi filmlerin yapılmasında en büyük şey, Atıf Yılmaz olmuştur. Yani o filmleri, prodüktörlere tavsiye eden... O fikirleri diyelim; “Halit’in böyle bir fikri var, ondan iyi film çıkar”... Atıf Yılmaz, çok saygın bir kişilik yapımcılar arasında... Velhasıl, katiyen örnek alınacak bir tavır olarak söylemiyorum, katiyen. Ama benim seçtiğim yol, bila istisna yaptığım bütün işleri, talep üstüne yapmak... İşte mesela, “Köpekler Adası” filmi, burada da bir ölçüde bahsettim. Bir vakıf, sinemayla ilgisi olmayan bir vakıf, bana dedi ki; “Biz, Türk kültürüne, sinemaya uygun bir hizmet etmek istiyoruz ve sizi de takdir ediyoruz, bu yaptığınız filmleri... Gönlünüzden ne geçiyorsa, onu yapmanızı isteriz. Hiçbir ticari beklentimizde yok.” Onun için, yani örnek bir davranış olduğu iddiasında katiyen değilim, ama bütün filmlerimi talep üstüne yaptım istisnasız...”

SORU3:-“ “Şimdi yeniden film yapacak olsam, bu şekilde yaparım” diyorsunuz. Şimdi, 90 sonrası Türk Sineması’nın kimliğinde bazı değişiklikler var. Sizde yanlış hatırlamıyorsam, zamanında filmleri, “Türk Sineması” ve “Türkiye’de Sinema” diye ikiye ayırmıştınız. Şimdi bu, “Bağımsız sinema” diye bir olgu var mesela, 90 sonrası sinemamızda... Bu konudaki düşünceniz nedir?”

H.REFİĞ:-“ “Türk Sineması” ve “Türkiye’de Sinema” açısından çok önemli bir duruma değindiniz. Şimdi şöyle söyleyeyim, “Türk Sineması”, bunu çeşitli vesilelerle zikretmişimdir, “Türk Sineması” dediğim zaman, özel televizyonlar öncesi, 1990 yılı öncesi, bugün çoğunlukla “Yeşilçam” diye anılan sinemadan bahsediyorum, bana göre bir mucizedir. Çünkü dünyada sinemanın oluşumu iki yoldan olmuştur; ya büyük sanayi ülkelerinde, ABD, İngiltere, Fransa gibi büyük kapitalist sanayi ülkelerinde, büyük sermayenin temin edebileceği yüksek teknolojiyle yapılmış çok büyük endüstriyel, ticari filmler... Hollywood sineması, bunun günümüze kadar süregelen en keskin örneği. İkinci yol, sinemanın devlet tarafından örgütlenmesi... SSCB örneği... SSCB, rejimlerinin gereği, gayet anlaşılabilir bir şekilde sinemaya, bir kitle eğlence endüstrisi olarak değil, kitle eğitim aracı olarak bakmışlardır. Sinemanın kitlesele

etkisini düşünerek... Ve SSCB ilk olarak, devlet öncülüğünde bir sinema örgütlenmesi ortaya çıkarmıştır. Burada maksat, filmlerin ticari kazancı değil, kitleyi eğitmek olmuştur. Şimdi bu iki örnek, dünya sinema tarihindeki bu iki örnek; büyük kapitallere dayanan, ticari, endüstriyel kitle eğlencesi sinemayla, devlet örgütlenmesine dayanan sinemanın bir eğitim, kültür alanı olarak görülmesi... Türkiye’ye gelirse, Türkiye’de, ne bir kitle eğlence endüstrisi meydana getirebilecek sermaye birikimi var ,

Cumhuriyetin ilk dönemleri itibariyle... Ne de devlet, sinemaya ilgi gösteriyor.

Türkiye’de uzun yıllar, Cumhuriyetin kuruluşundan, 2.Dünya Savaşı yıllarına

kadar, tek kişi film yapıyor; Muhsin Ertuğrul... Başlangıçta Kemal Film ile,

daha sonraki yıllarda İpek Film ile yılda bir veya iki yılda bir film yapıyor. Zaten

Türkiye’de, sinemada ancak bazı büyük şehir merkezlerine, misal İstanbul, Ankara,

İzmir, Bursa falan gibi şehir merkezlerine... Çünkü, sinemanın olabilmesi için elektrik

lazım ve 1950’li yıllara kadar, Türkiye’de, büyük şehirlerin ötesinde elektrik yoktu. Türkiye’de, 1950’li yıllarda, büyük bir elektrifikasyon hareketi oldu. O, nasıl oldu? Çünkü 1950’li yıllarda, bir tarımı geliştirme politikası vardı. Tarımı geliştirmek için, sulama tesisleri gerekiyor. Sulama tesisleri için, baraj gerekiyor. Baraj yaptığınız zaman, elektrik üretebilme imkanı çıkıyor ve 50’li yıllarda, hangi yerleşim birimine elektrik girdiyse, bu yerleşim yerlerinde sinema açılıyor ve hangi yerleşim biriminde sinema açılmışsa, o sinemanın seyircileri, o tarihlerdeki yapılmış en derme çatma Türk filmlerini, en gösterişli Amerikan filmlerine, Hollywood filmlerine tercih ediyorlar. Seyirciden, artan seyirciden, sürekli artan bir film talebi var ve şöyle rakamsal olarak ifade edelim, 1940’lı yılların sonu, 50’li yılların başı itibariyle, Türkiye’de yapılan film sayısı 10’lu rakamlara ulaşamaz iken, 1950’li yılların sonuna, 60’lı yılların başına gelindiğinde, bu rakam, 100’lü rakamları geçmiş durumda... İşte, bugün “Yeşilçam” diye andığımız Türk Sineması, bu şartlarda ortaya çıkıyor. Ve nasıl oluyor da, aslında Türkiye’de film yapımı için var olan film sermayesi yılda 15-20 filme ancak yetecek iken, bu rakam, 100’leri, 200’leri aşmış, 300’lere... 60’lı yıllarda, 300’lü rakamlara vardığı yıllar oluyor. Bunu, ortaya çıkartacak bir sermaye gücü yok. İşte o zaman, sinemadaki Türk mucizesi, bana göre gerçekleşiyor. Üçüncü yol... Büyük sermaye yok, devlet teşkilatlanması yok. E nasıl oluyor bu? Doğrudan doğruya film seyretme, Türk filmi seyretmeyi talep eden seyirciden gelen bir talep var. Türkiye’deki sinema seyircisi, yılda bir film seyretmek yerine, her hafta bir film seyretmek, hatta mümkünse haftada iki film seyretmek istiyor, rakamları düşünün... O zaman, ne oluyor? O zaman, dünya sinema tarihinde olmayan bir yol buluyor Türkiye’de film çevresi... Nedir o? Bono... Bir kağıt parçası... O tarihlerde, yani 1950’lerin ikinci yarısından itibaren, 1980’li yılların, diyelim ki ortalarına kadar sinema işletmeleri vardı. Bu işletmeler, film gösteren sinemalarla, film yapan İstanbul’daki yapımcılar arasında irtibatı sağlardı. Sinemacılardan aldıkları talebe göre, şey yani “film gösteren”... Sinemacı tabiri, burada karışıyor biraz... Film gösteren sinema

sahiplerinden aldıkları talebe göre, film yapan sinema yapımcılarına diyor ki; “senden bu sene5 film”, “senden bu sene 6 film”, “senden bu sene 4 film”, “şu oyuncu oynayacak”, “şöyle bir konu yapın”, “belli tarihte, düşündüğünüz gibi bir şey yapın” falan... İşte o arada biz, “Haremde Dört Kadın”lar falan, o istisna şeyleri içine giriyor... Şimdi burada, filmi şeyden başlayarak, ham film, negatif-pozitif filmden başlayarak, stüdyo işlemlerinden çalışanlarına kadar, gündelikçiler hariç, ama oyuncular, yönetmenlerdi işte, görüntü yönetmenleriydi bono veriyordu... Filmin bitmesinden, üç aydan dokuz aya kadar ödenmek üzere... Evet, ihtiyacı olan varsa, bonoyu tefecilerde kırdırıyordu. Bu işi şey yapmış, meslek edinmiş tefeciler vardı. İşte, banker diyemiyoruz, çünkü banka şeyi taşımıyor... Acil ihtiyacı olan bonosunu gidip, Manukyan Efendi’de kırdırabiliyordu, ihtiyacı olmayan bonosunu saklıyordu. Tabii, çok... ve başka olan oyuncular falan... Onların bono kırdırmaya ihtiyacı olmadığı için, onların da bonoları, filmin tamamlanmasından üç aydan dokuz aya kadar tıkr tıkr ödeniyordu. Bu sistem içinde, yani olmayan bir sermaye... Neye dayanıyor? Bu film yapılacak, yapıldıktan sonra sinemada oynayacak, sinemada oynadığı zaman seyirci gelecek bilet parası ödeyecek... İşte onun ödediği o bilet parası, filmin maliyetini çıkaracak ve kazanç hanesine girecek.”

SORU4:“Pardon, çekim masraflarını nasıl karşılıyordunuz bu arada?”

H.REFİĞ:“Çekim masrafları, yani gündelik ihtiyaçlar; ekibin gündelik yiyecek-içecekleri, figürasyon meselesi... Onlar, nakit ödeniyordu. Ama meslekten olan kişiler; yani meslekten oyuncular, figürasyon değil, yan şeyler değil... Meslekten oyuncular, teknik elemanlar, hepsi bono alıyordu. Ve acil ihtiyacı olan bonoyu kırdırıyordu, acil ihtiyacı olmayanın ise, zamanı geldiğinde bonosu ödeniyordu. İşte bu sistem, dünya sinema tarihinde başka bir ülkede rastlanmamış bir sistem... Bu şekilde Türkiye, film üretiminde dünyada üçüncü hale gelmiştir. ABD, Hindistan ve Türkiye... ABD, Hindistan ve Türkiye diyoruz, çok ilginç bir durum, bugünde, sinema alanında bu üç ülke öne çıkmakta... Şöyle ki, bu sistem, bono sistemi, 1990’lı yıllarda özel

televizyonculuğun başlamasıyla, 90'dan 95'e kadar, 4-5 yıl içinde ortadan kalktı. Çünkü, neden... Her yeni yayına başlayan özel televizyon, en çok seyirci toplayan programların Türk filmleri olduğunu gördüğünde, Türk Sinemasında raflara kaldırılmış, unutulmuş ne kadar film varsa, hepsini satın aldılar. Birbirleriyle rekabet halinde göstermeye başladılar ve uzaktan kumandayla evinde oturanlar, bir kanalda değilse öbür kanalda istediği gibi bir film; dram isteyenler dram, komedi isteyenler komedi... Ve neticede sinemayı besleyen seyirci, sinema salonlarını boşalttı, evlerinde film seyretmeye başladılar. Sistem çöktü... Sistem çöktükten sonra, 1990'lı yılların ortalarından itibaren ki, burada öncü film, Yavuz Turgul'un yaptığı "Eşkiya" filmidir, 1995 yılında... Televizyon, kendi içinden bir sinema anlayışı doğurdu. Yani televizyon, özel televizyonlar, Türkiye'de görsel teknolojinin gelişmesine çok imkan sağladılar. Reklam sektöründe çok büyük gelişme oldu. Reklam sektörü, sinema teknolojisine çok büyük atılımlar getirdi. Böylece, büyük ölçüde televizyon desteğiyle ve reklam teknolojisinden yararlanan yeni atılımlar... Bireysel atılımlar, sistem yok... O tarihten itibaren bugüne kadar, artık böyle bugün, şu film şirketi, müthiş filmler yapıyor... Hayır, bütün yapılan filmler bireysel filmler; yani filmi yapacak olan şahıs, konuyu kendisi düşünüyor, bu konu için para nereden bulunacaksa, onu kendisi ayarlıyor... Filmin harcamalarını, kendisi yapıyor. Tanıtımını, pazarlamasını... Bireysel... Dolayısıyla bugün, geçmişte olduğu gibi bugün, "Yeşilçam" diye anılan sinemada olduğu gibi bir sistem, bir ortak sistem yok. Bireysel girişimler var, ama işte bu bireysel girişimle yapılan filmlerde, çok önemli başarılar sağlamakta... Yani demin şeyden bahsettik, "Yeşilçam" sineması, yıllık film üretimi bakımından, ABD ve Hindistan'dan sonra, dünyada üçüncüydü. Bugün, gene bu üç ülke arasında şey kurabiliriz... Bugün, tabii ta 1.Dünya Savaşı yıllarından başlayıp, günümüze kadar gelen dünya sinema pazarlarında, bir Amerikan filmi hegemonyası süregelmekte... Evet, bugün dünyada iki ülke var, kendi ülkesinde yaptığı filmler, Amerikan filmlerinden daha çok seyirci toplayan iki ülke var; Birisi Hindistan, birisi Türkiye... Bugün Türkiye'de, her

yıl gösterilen filmlerin en çok seyirci toplayan ilk on tanesine bakıldığında, hepsi Türk filmi... En başarılı yabancı filmler, büyük ticari başarılar kazanmış Hollywood filmleri bile Türk filmlerinin arkasından geliyor. O açıdan, sistem değişmiş olmakla birlikte; sistem değişmiş olmak derken yanlış tabir kullanıyorum... Sistem ortadan kalkmış olmakla birlikte, film yapımında Türkiye, gene çok özel bir ülke... Yani gene tekrar ediyorum, bugün, kendi filmleri, kendi ülkesinde Amerikan filmlerinden daha çok seyirci toplayan iki ülke var: Birisi Hindistan... Birisi Türkiye... Çok ilginç bir durum.”

EK 2

Bu metin, 11 Haziran 2009 tarihinde, yönetmen Halit Refiğ ile kendi evinde yapılmış olan görüşmenin, 84 dakikalık bant çözümlemesidir.

H.REFİĞ:-“Bu hazırladığınız sorulara şöyle bir göz attığımda, sizin çalışmanızda, kuram meselesinin ağırlıklı olarak ön planda olduğunu görüyorum. Ama ben burada kendi adıma şunu söyleyeyim; ben film çalışmalarımı, yaptığım film çalışmalarımı, bir kuram üstüne kurmaktan çok, günün, zamanın şartları içinde büyük ölçüde pratikten yola çıkarak yaptım ve pratikte yapılan işlerin daha sonra, onların üstünde belli kuramsal düşünmeye zaman zaman girdim. Yoksa şöyle özetlemek mümkün olabilir; ben film yaparken, filmi belli kuramlar çerçevesinde düşünüp, yapmadım. Ben, filmi, film yaparken, o filmin yapım şartlarına göre pratik olarak gerçekleştirdim, gerekirse daha sonra o yapılan çalışmaya kuramsal yaklaşımlarda bulundum. Yani, benim çalışmamda, pratik kuramdan önce geliyor.Uygulama, kuramdan önce geliyor.”

G.ÖZAYTEN:-“ Önce, “Gurbet Kuşları”, “Haremde Dört Kadın” v.b... filmleri çekiyorsunuz ve Ulusal Sinema Akımının kuramsal düşünceleri, bunlardan sonra oluşturulmuş, yani esasları, bu filmler çekildikten sonra oluşturulan düşünceler. Halka,insanlara bir şeyler katmak gerektiğini savunuyorsunuz,o ilgimi çekti. Özellikle, bir “Halk Sineması”, bir “bono sistemi” gerçeğine rağmen, insanlara, filmler aracılığıyla bir şeyler katabilmek... O nokta, esas olarak ilgimi çekti. Birde, merak ettiğim bir soru var. Bir kitapta okuduğuma göre, Kemal Tahir, bir Türk romanından bahsedebilmek için, romanda, önce özün Türkleşmesi gerektiğinden bahsediyor. Size göre aynı şey, sinema için de geçerli midir? Eğer geçerliyse neden?”

H.REFİĞ:-“Şimdi, daha genel olarak konuya gireyim. Kemal Tahir’e beni yaklaştıran, daha doğrusu şöyle söyleyeyim, beni, Kemal Tahir’e yaklaştıran temel mesele, gerçekçilik meselesiydi. Ben, kendimi bildim bileli, belli bir idrake kavuştuktan sonra, hep insan olarak kendi gerçeğim nedir, ülkemin gerçeği nedir, dünyanın gerçeği nedir,

hep bunları merak ettim. Gerçek nedir? Yaşadığımız bireyden, ülkeden, küreye, dünyaya uzanan gerçek nedir? Bu gerçek arayışı içindeyken, Kemal Tahir'in romanlarını okumak fırsatı oldu ve 1957 yılı itibariyle... Ben, 1957 yılına kadar, Kemal Tahir'i tanıımıyordum. İlk Kemal Tahir romanlarını okumak ki 1957'de, Kemal Tahir'in üç kitabı yayınlanmıştı; "Sağırdere", "Körduman" ve "Göl İnsanları"... Pardon, dört kitap... Birde, "Esir Şehrin İnsanları"... Kemal Tahir'in ilk okuduğum kitabı, "Körduman" idi. Ondan sonra, o romanın bende uyandırdığı ilgiyle diğer kitaplarını aradım, buldum, okudum ve her okuduğum kitap, beni, Kemal Tahir'e bir miktar daha yaklaştırdı. Neden? Kemal Tahir'in, Türk toplumunun sorunlarına, gerçekçi açıdan yaklaşımı, Türkiye gerçeğini araştırma ve ifade etme gücüydü. Şimdi, Kemal Tahir'le... Dediğim gibi, beni, Kemal Tahir'e yaklaştıran gerçekçilik, gerçek meselesi... Kendi alanımda da ben... Türkiye'de film yapıyorum. Çünkü belli bir yaşa geldiğim zaman, kararımı vermişim, ben, Türkiye'de yaşayacağım. Yani, Türkiye dışında, bana çekici gelecek bir ülke olsaydı, o ülkeye göç etmenin, o ülkeye yerleşmenin imkanlarını arardım... Hayır! Ben, yaşım şey yaptıkça... Kemale erdikçe, onu idrak ettim ki, ülkemi çok seviyorum ve hayatımı, bu ülkede sürdürmek istiyorum. Dışarı birtakım yolculuklar yapılabilir, ayrı mesele... Bu ülkede yaşamak istiyorum... O zaman, ne geliyor gündeme? Bu ülke, nasıl bir ülke? Bu ülkede, düzgün yaşayabilmek için, nelere dikkat etmek lazım? Bu çerçeve içindeyken, kendime bir meslek seçmek söz konusu olduğunda, sinemayı meslek seçtim. Film seyretmekten hoşlanıyordum. Hoşlandığım bir alanda çalışmak, bana daha ilgi çekici geldi. Hatta zaman zaman kendimin de seyretmekten hoşlanabileceğim filmler yapmak düşüncesi içinde olmak üzere... Ve sinemayı meslek olarak seçtiğimde, bu sefer hangi gerçekle karşılaştım... Benim seyircim, nasıl bir seyircidir? Benim seyircim, nasıl filmlerden hoşlanır ki ben, o seyirciye hitap edebileyim, onunla iletişim kurabileyim ve o, benim filmlerimi seyretsin. O, benim filmlerimi seyretsin ki, film yapmaya devam edebileyim. Dolayısıyla, Türk film seyircisinin gerçeği nedir? İşte bu açıdan meseleye yaklaştığımda, mesleki açıdan meseleye yaklaştığımda bir gerçek ortaya çıktı.

Çünkü o zaman, ister istemez bir kıyaslama meselesi ortaya çıkıyor. Yabancı filmlerle, Türk filmleri... Yabancı filmler, özellikle Amerikan filmleri, Hollywood filmleri... Avrupa filmleri... İle Türk filmleri... İlginç bir durum var; Türk filmleri, dışarıdan bakıldığında o tarihler için, yani 1950'li yılların ikinci yarısı, 1960'lı yılların ilk yarısı için söylüyorum, benim mesleğe, giriş, intibak, intikal hangi kelimeyi kullanacaksak kullanalım o dönemler... Burada, ilginç bir durum var; Türk seyircisinin büyük çoğunluğu, en derme çatma görünümlü Türk filmlerini, en gösterişli Hollywood filmlerine, Amerikan filmlerine tercih ediyor. Burada, çok ilginç bir durum ortaya çıkıyor. Neden? İşte, o nedenin üstüne gidildiğinde, Türk film seyircisinin, dolayısıyla Türk halkının maddi güçten çok, manevi değerlere bağlılığı ortaya çıkıyor. Şimdi mesela, ben sinemacı olmaya karar verdiğimde, kendi kendimi yetiştirmek zorunda kaldığımda... Çünkü, benim sinemacı olmaya karar verdiğim yıllarda, sinema eğitimi yoktu Türkiye'de... Dünya'da da pek yoktu. Onun için, kendi kendimi eğitmek, kendi kendimi yetiştirmek durumundaydım. Tabii, burada kendi kendimi eğitmekte, yetiştirmekte başvurduğum kaynaklar, genelde hep Batılı kaynaklardı. Yani Batının kuram kitapları, Batının sinema tarihi kitapları... Bende, yetişmem; aldığım aile terbiyesi, kültürüm dolayısıyla oldukça Batı kültürüyle yetişmiş bir kimseydim. Hatta ondan dolaydır ki, ben sinemacı olmaya karar verdiğim yıllarda gördüğüm Türk filmlerinden de, pek hoşlanmıyordum. Yani, beni sinemacı olma şeyine, hevesine iten Batılı filmlerdi. Ama, onu zaman içinde gördüm ki Türk film seyircisi, bütün gösterişine rağmen, çok daha derme çatma gibi gözükten Türk filmlerini, Batılı filmlere tercih ediyordu. Bu, ne? “Bu, ne?” diye bunun esasına baktığımda, bunu araştırdığımda bir şey çok dikkatimi çekti: Aşk meselesi... Türk filmleri... Artık bugün, “Yeşilçam” diye isimlendirdiğimiz o dönem Türk filmleri, televizyon öncesi Türk filmlerinde, filmin kahramanı, bir noktada hep bir ikilemeyle karşılaşılıyordu: Aşk mı, para mı? Ve bizim filmlerimizin kahramanı, hep aşkı tercih ediyordu. Bu, işte seyircinin de genel tercihiydi, yani bizim o tarihlerdeki sinema seyircimiz, televizyon öncesi dönemdeki

sinema seyircimizde, aşkı paraya, maneviyatı maddiyata tercih eden bir temel kültüre sahipti. Tabii ben, bunu, mesleğe girer girmez, bir anda, bu gerçeği yakalayamadım. Bu, bir zaman aldı... Bu gerçeğe gelişt... Ama netice itibariyle, pratiğin içinde, yaptığım filmlerin seyirciyle karşılaşması... Yaptığım filmlerin, hangisine daha çok ilgi gösteriyor, hangisine daha mesafeli davranıyor, onların sebeplerinin incelenmesi, beni, neticede bazı temel gerçeklere ulaştırdı. O da, Türk kültüründe, genel olarak Türk kültüründe, maneviyatın gücü... Maddiyata karşı, maneviyatın gücü... Buradan şimdi, çok önemli, bu konuda çok önemli bir şeye dönmek istiyorum; İstiklal Marşımıza... İstiklal Marşımızda, Mehmet Akif, bu durumu olağanüstü bir şekilde ifade etmiş. Ne diyor? “Garbın afakını sarmışsa çelik zırhlı bir duvar, benim iman dolu göğsüm gibi serhaddim var, ulusun korkma, nasıl böyle bir imanı boğar, medeniyet dediğin tek dişi kalmış canavar” Mehmet Akif, harikulade, olağanüstü bir şekilde, bu, bizim kültürümüzün, manevi değerlere bağlılığını, bizim kültürümüzde maneviyatın, maddiyata üstünlüğünü bu kadar mükemmel bir şekilde izah edebilir ve bu, bizim milli marşımız... Onun için, ben, sözün en başında ifade ettiğim gibi, sinemamıza, son hesapta, bazı kuramsal yaklaşımlar içine girmiş isem, ki şu anda da, maddiyat ve maneviyat meselelerinde bir kuramsal yaklaşım söz konusudur. Bu yaklaşım var olupta, film yapmadım. Yaptığım filmlerin, seyirciyle karşılaşmasında ortaya çıkan sonuçların değerlendirilmesi... Uygulamadan, böyle bir kurama gitme durumu oldu. Yani bende, gene tekrar ediyorum, önce uygulama... Uygulamanın sonuçlarına göre, bir kuramsal yaklaşım ortaya çıktı.”

G.ÖZAYTEN:-“Sanıyorum buna, birtakım tepkilerde oldu, özellikle o dönemde... Yani aydınlardan büyük tepkiler aldığınızı biliyorum. Özellikle, Toplumsal Gerçekçi filmler yapan, senaryolar yazan, sizin gibi, Metin Erksan gibi, Vedat Türkali gibi sinemacılar, aydınlar tarafından tepkiyle karşılandı. Özellikle bu durum, 1964’te Kültür Bakanlığının düzenlediği ve aydınlarla, sinemacıların bir araya geldiği Milli Sinema Şurasında, iyice ortaya çıkıyor. Yani, Türk aydınının, Türk halkına bakışını nasıl buluyorsunuz?”

H.REFİĞ:-“Evet, şimdi bu tabii, çok önemli bir ülke sorunu. Türk aydını özellikle, diyelim ki, 19.yüzyılın ortalarından itibaren çok Batının etkisi altında yetişti. Çünkü artık 19.yüzyıla gelindiğinde, Batı, bütün dünya üstünde büyük bir üstünlük kurmuş vaziyetteydi ve Batıyla olan karşılaşmalarda, çatışmalarda, Batı üstün geliyordu. Bu tabii, Türk aydın kesiminin devlet yönetiminde olsun, eğitiminde olsun... Türk aydın kesimini, çok düşündürülen bir durumdur ve Batının bu üstünlüğü, Türk aydın kesiminde; yöneticilerde, eğitimcilerde, sanatkarlarda bir Batı hayranlığı meydana getirdi.

Ve 19. yüzyıl ortalarından itibaren başlayan bu durum, Cumhuriyet döneminde de, hatta şu konuştuğumuz güne kadar süregelen bir durumdur. Şimdi, tabii bu aydınların önemli bir kısmı, Batının yaşam şeklini taklit ederek... “Batılı gibi yaşarsak, bizde, Batılı gibi oluruz.” gibi sonucu olmayan bir düşünceye kapıldılar. Yani, kılık kıyafetini değiştireceksin... İşte, orada hangi akımlar varsa, o akımları olduğu gibi kabul edeceksin... Onlar ne söylüyorsa, papağan gibi onu tekrarlayacaksın... Böylece sende, Batılı olmuş olacaksın. Bu, imkansız tabii... Bu imkansızlık, özellikle hangi şartlarda ortaya çıkıyordu? Halkla karşılaştığında... Çünkü halkın büyük çoğunluğu, yaşamın gerçekleri içindeydi. Kendi varlığını sürdürebilmek için, yaşamını sürdürebilmek için, kendisini, hayat şartlarına, yaşadığı hayat şartlarına en uyumlu... O şartları, en iyi değerlendirebilen durumlar nedir, o şeyin içindeydi... Yani, gerçekçi bir yaşam tarzı, kuramsal bir gerçekçilik değil... Yaşam tarzında, bir gerçeklere uyabilmek meselesi... Tabii halkın yaşadığı gerçeklere, bu uyum sağlayabilme özelliğiyle, aydın kesimin, bu gerçeklerin dışında Batıyı taklit etme, Batı ne diyorsa onu deme, onun gibi düşünmeye çalışma tavrı arasında, kaçınılmaz bir karşıtlık meydana geldi. Bir kopuş meydana geldi. Şimdi, bunun tabii, bu genelin, bu Türkiye genelinin, özel bir yansımasını sinema alanında görüyoruz. Sinemayla ilgili aydınlarda ki daha önce de ifade ettim, bende sinemayla ilgimin başladığı ilk yıllarda, sinemacı olmaya karar verdiğim ilk yıllarda, çok büyük ölçüde Batı sinema fikriyatından, Batı sinemasından çok etkilenmiş durumdaydım. Tabii burada, kaba bir değerlendirme yapıldığında,

tabii ki Batı sinemasının sahip olduğu ekonomik imkanlar, Batı sinemasının sahip olduğu teknolojik imkanlara, Türk sinemasının sahip olabilmesi mümkün değildi. Yani Türkiye’de, Batıdaki gibi filme yatırılacak büyük sermayeler yoktu. Devlet desteği, devlet ilgisi de yoktu. Tabii bu olmayınca, büyük sermaye gerektiren teknolojik imkanlardan yararlanmakta mümkün değildi. Neydi durum? Elde ne varsa, elde olabilenle ne yapılabilirse onu yapabilmek ve işte burada, dünya sinema tarihinde bir başka örneği olmayan bir durum ortaya çıkıyor; işte o şartlarda yapılan, o derme çatma filmlere, Türk halkının, Türk sinema seyircisinin gösterdiği ilgi... Bu neye dayanıyor? Tamamen, gene tekrar ediyorum, manevi değerlere... Manevi değerlere... Şimdi, “manevi değerler” diyoruz. Burada, bu kelimeyi kullanırken çok ilginç bir durumla karşılaşılıyor; Frenk dillerinde, “manevi” kelimesinin karşılığı yok, “maddi” kelimesinin var. “Maddi” kelimesinin karşılığı, “material”... “Manevi” kelimesinin karşılığı yok. “Manevi” kelimesini, Frenk dillerinden birine çevirmeye kalktığımızda, ya “moral”, ya “spiritual” demek durumunda kalınıyor ki; ne “moral” kelimesi, ne “spiritual” kelimesi, bizim Türkçedeki, “manevi” kelimesinin karşılığı değil. Biri ahlaki, öbürü ruhani... Şimdi çok ilginç bir durum, çok ilginç bir durum, bizim anladığımız anlamda maneviyat meselesi, Batı kavramında yok. İşte, mesela aşk bunlardan biri, namus bunlardan biri, gönül bunlardan biri, vefa bunlardan... Yani birçok kavram var ki, Türkçede birçok manevi kavram var ki; bu kavramların, Frenk dillerinde karşılığı yok. İşte bu, Türk toplumunu, esas itibariyle, Batı toplumlarından farklı kılan özellik... İşte, Mehmet Akif’in, harika bir biçimde İstiklal Marşında dile getirdiği gerçek. İşte bu meseleye, gene aynı şeyi tekrar edeceğim, ben, zaman içinde, bu gerçeğe varabildim. Yoksa iki film yaptım, işin sırrını çözdüm değil. Ama şahsen, kendi adıma konuşayım, benim uyanışında en büyük etken, bizim aydınlarımızın özellikle diyelim ki... Beni, daha çok ilgilendirdiği için, sinema üstüne düşünen, sinemayla ilgili aydınlarımızın, Türkiye gerçeklerinden çok kopuk olan Batıcı yaklaşımları, Batı kuramlarına körü körüne bağlılıkları... Türkiye gerçeklerini hiç hesaba katmadan, Türkiye gerçekleri

üstüne hiç düşünmeden Batılı kuramlara sarılmış olmaları... Bu, beni uyarmada, belli bir gerçeğe varmada bu, bana çok yararlı oldu. İşte bu durumun kopuş noktası da, diyebilirim ki, işte o 1964 yılındaki meşhur Sinema Şurası meselesi oldu; çünkü Sinema Şurasında, temel mesele, o güne kadar, 1964 yılına kadar, sinemayla hiç ilgilenmemiş olan devlet, bu tarihten itibaren sinemayla nasıl ilgilenebilirdi? Şura, bundan dolayı yapılmıştı. Neden yapılmıştı? Orada da, çok ilginç bir tarihi olay var; 1964 yılında, Metin Erksan'ın, "Susuz Yaz" filmi, hiç kimsenin hayalinden geçirmedeği bir şekilde, 1964 yılı Berlin Festivalinde, büyük ödülü kazandı. Şimdi, o tarihe kadar Türk sineması, hep kötülenirken, ne kadar berbat işler yapıldığı ileri sürülürken, bir Türk filmi, önemli bir uluslararası festivalde, şenlikte, en büyük ödülü kazanıyor... Büyük şaşkınlık yarattı Türk kültür ortamında, sinema ortamında... Ve işte o tarihe kadar, o tarihe kadar sinemayla ilgilenmeyen devlet, "Susuz Yaz"ın bu başarısı üstüne, sinemayla ilgilenmeye başladı. Bu olunca bu sefer aydınlar, film ithalatçılarıyla ittifak halinde, bir şey içine girdiler, bir hareket içine girdiler. Tezleri şuydu; "Sinemada, Türk filmi, yabancı film diye bir ayırım yapmak yanlıştır. Ayırım, iyi film, kötü film arasında yapılır. Yoksa, Türk filmi ile yabancı film arasında ayırım yapmaya kalkışmak çok yanlış olur." İşte, Şura'da, bizim, aydınlarla ilişkimizi kopartan bu yaklaşım oldu. Hayır! Bizim iddiamız; " Türk filmiyle yabancı film arasında bir fark, devlet tarafından gözetilmelidir. Devlet, Türk filmlerine, yabancı filmlerden daha farklı, daha yakın bir ilgi göstermelidir" anlayışı içindeydik profesyonel Türk sinemacıları... Ama buna karşılık, aydınlar ve yabancı film ithalatçıları; "Hayır! Türk filmi, yabancı film ayırımı yapılamaz. Ancak iyi film, kötü film ayırımı yapılabilir." Dolayısıyla, bütün Türk filmlerini olduğu gibi kötü film kategorisine sokarak yabancı filmlerin savunmasını yapmak, yabancı filmler için devlet desteği sağlamak... Olacak iş değildi... Onun için, o Şura, bir şeyle, sonuca varılmadan kopmayla sonuçlandı. Ama, işte o yıllar, bu arayışlar, Türkiye'de, özellikle sinema alanında, kültür açısından Türk toplumunun geleneksel kültürel özellikleri, karakteriyle, Batının yerleşik kültürü arasında farklar

olduğu görüşünü, tartışmasını gündeme getirdi. Ve işte buradan, bu tartışmadan...

Bu tartışma öncesinde, biz, sinemadaki gerçekçilik arayışlarına, “Toplumsal Gerçekçilik” olarak bakmaktayken, bu çatışmalardan sonra, “Toplumsal Gerçekçilik”, “Ulusal Gerçekçilik” haline dönüştü. Çünkü ulusal gerçeklerimizin, Batı toplumlarının gerçeklerinden farklı olduğu görüşü, bilgisi gitgide artık kökleşmiş hale gelmekteydi.

G.ÖZAYTEN:-“Birde, sizin bir “kaliteye prim” düşünceniz var, özellikle o aklıma geldi, şundan dolayı, Türk filmleri ve yabancı filmler, iyi-kötü ayrımı meselesinden dolayı... Özellikle Türk filmlerinin, o dönemdeki üretim koşulları doğrultusunda, daha nitelikli Türk filmlerinin üretilebilmesi için “bir kaliteye prim” düşünceniz var. Lütfi Akad, Metin Erksan ve sizin sanıyorum beraber öne sürmüş olduğunuz... Onu, biraz açabilir misiniz?”

H.REFİĞ:-“Evet, tabii... Şimdi, 1948 yılına kadar, Türkiye’de, devletin sinemaya karşı hiçbir ilgisinin olmadığını görüyoruz. Mesela devlet, diyelim ki konservatuarlar yoluyla devlet tiyatroları, devlet operaları, senfoni orkestraları... Bu alanlara, çok destek veriyor. Ama sinemada, böyle bir devlet koruması, böyle bir devlet desteğini görmüyoruz. Ama tek tük yapılan sayıda, özellikle 2.Dünya Savaşı yıllarında diyelim... Savaş yılları dolayısıyla yurtdışından film getirilmesinin daha zor olduğu, daha zor bir hale geldiği yıllarda, Türkiye’de tek tük film sayısında artış göze çarpmakta... Yani artık 1945’li yıllar sonrası, 2.Dünya Savaşı yılları sonrası, Türkiye’de, yılda 8-10 film çevrilebilir hale gelmiş. Tabii Türkiye’de, yılda 200-300 yabancı film gösterilirken, 8-10 tane yerli filmin yapılabilmesi o tarihler için, yabancı film ithalatçılara, pek bir tehlike, pek bir endişe şey yapmıyor... Ve o tarihte, 1948 yılı itibariyle, Turgut Demirağ... İşte, o az sayıdaki film üreticilerinden biri de Turgut Demirağ... İşte, aile olarak köklü bir aile... Devlet katında itibarı olan bir aile... Onların, bir şeyi oluyor, devlet nezdinde bir talepleri oluyor; Türk filmlerinden alınan Belediye Eğlence Vergisinin, yabancı filmlere göre daha az olması... Bu, o tarihler için, devlete de büyük bir mali şey getirecek değil... Çünkü ne olacak... Yani,8-10 filmden gelecek Belediye

Eğlence Vergisindeki azalma, devlet bütçesi içinde önemli bir kayıp değil. Ve kabul ediliyor Turgut Demirağ'ın ve onunla birlikte hareket eden diğer yapımcıların teklifi... Ve Türk filmlerinden, yabancı filmlere göre, yarı yarıya daha az Belediye Eğlence Vergisi alınması kararı çıkıyor. Bu, 1948 yılında alınan bu karar, devletin, Türkiye'de sinemayla ilk olumlu ilgisi... Şimdi tabii, yılda 8-10 film yapıldığında böyle bir indirim yapılması başka bir şey... Daha sonra, aradan geçen diyelim, on yıl içinde, bu film sayısının, 10'lu rakamlardan 100'lü rakamlara varması, 100'lü rakamları aşması başka bir şey... İşte biz, Türkiye'de film yapımı, 100'lü rakamlara vardığı bir dönemde, yani 1950'li yılların sonuna gelindiğinde, ortaya bir yeni durum çıkmaktaydı; bu yapılan filmler, çok büyük ölçüde seyirci talepleri düşünülerek... Seyirci taleplerine, seyircinin, Türk filmlerinden beklentilerine uygun yapılmakta olan filmlerdi ama, daha sıra dışı filmler yapılabilmesi için nasıl bir ortam yaratılabilirdi? İşte, bu düşünce içinde, Lütfi Akad, Metin Erksan, ben, aramızda toplantılar yapmaktaydık. Ne yapılabilir? Türk sinemasının, genel ortalamasının üstünde, film yapılabilmesinin şartları nasıl temin edilebilir? Bu arayış içinde, o tarihlerde, "kaliteye prim" adını vermiş olduğumuz, yani daha değerli... Sanatsal, kültürel değeri daha fazla olan filmlere bazı ayrıcalıklar tanınması... Dolayısıyla, sanat değeri, kültür değeri daha yüksek olan filmlere tanınacak ayrıcalıklar dolayısıyla, bu tarz filmlerin yapımına da bir teşvik ortamı meydana getirilmesi... İşte bu arayışlar, "kaliteye prim" fikrini doğurdu. Ama biz bu fikri, devlete bir teklif haline getirme şeyi olmadan, çalışması... Bunu olgunlaştırmak durumu olmadan, "Susuz Yaz" olayı ortaya çıktı. O olay, 1964 yılı Şurasını şey yaptı ve neticede, işte o demin konuştuğumuz durumlar ortaya çıktı. Yani, burada yaklaşım kademeli oluyor: 1)Önce, bir Türk filmiyle yabancı bir film arasında ayırım yapmak... Bu şart... Bu şart... Yani biz, sadece sinemada değil, bütün üretim alanlarında yerli üretimi, yabancı üretime karşı korumalıyız. Yani biz, eğer tekstil, kumaş üretiyorsak Türk kumaş üreticilerini de, yabancı kumaş üreticilerine göre daha imtiyazlı hale getirmeliyiz. Eğer biz, televizyon üretiyorsak, beyaz eşya üretiyorsak, o üreticileri de,

yabancı üreticilere karşı daha korunaklı, imtiyazlı hale getirmeliyiz. Bu, milli ekonominin, milli üretimin şartlarından... Sinemada, bu çerçeve içinde... Ama bunun yanı sıra, yerli üretimi, yabancı üretime karşı koruma altına aldıktan sonra, yerli üretimin, kendi içinde de değer yükselmesi için teşvik... Daha değerli yerli üretimi teşvik edecek yollar aranması... İşte, bu “kaliteye prim” meselesi, Metin Erksan, Lütfi Akad ve benim aramda, bu çerçeve içinde düşünülmüş yollardan biriydi, ama tabii Şura’daki aydınlarla içine düştüğümüz anlaşmazlık, devletin, bu konudaki şaşkınlığı ve tereddütü , bu konuda, somut adımlar atılmasına imkan vermedi.”

G.ÖZAYTEN:-“ 1964’teki Şura, arkasından 1965’te siyasi erkin değişmesinin sizi farklı bir noktaya götürdüğünü söyleyenler var. Yani, önceden yapmış olduğunuz filmler var; “Gurbet Kuşları” gibi, “Haremde Dört Kadın” gibi... Daha sonra yapmış olduğunuz filmler var; “Bir Türk’e Gönül Verdim” gibi, “Fatma Bacı” gibi... Ve bunun, bir kültürel çizgi, bir düşünsel bir çizgi oluşturduğunu söyleyenler var. Sizde söylediğiniz gibi, yani önce filmleri çekiyorsunuz, arkasından düşünsel olarak ortaya çıkıyor “Ulusal Sinema Akımı”... En çok merak ettiğim konulardan biri de, yani bu düşünceleri önce çeşitli makaleler halinde yazmanız ve sonra hepsinin bir kitapta toplanması noktası... Yani, çünkü söylemiş olduğunuz gibi, önce çektiğiniz filmler var ve bu filmlerde de, açıkçası, Türkiye’nin toplumsal gerçekleri, hatta şu anda bile Türkiye’nin en büyük toplumsal sorunları olan sorunlara, ilk değinen sinemacılar arasında birisiniz. Yani bir göç meselesi gibi, “Gurbet Kuşları” filmindeki göç olgusu gibi... “Haremde Dört Kadın” gibi tarihi bir perspektifi olan bir film... Yani, “Ulusal Sinema Akımı”nı, teorik bir bağlamda, bugün nasıl değerlendiriyorsunuz? Nasıl görüyorsunuz?”

H.REFİĞ:-“ Şimdi, şöyle ifade edelim; bir çizgi var. O çizgi, ne? Gerçekçi olmak meselesi... Türk toplumunun gerçekleri nedir? Türk toplumunun gerçekleri nedir düşüncesi içinde yapılan filmler, diyelim ki, demin bahsini ettiğiniz “Gurbet Kuşları”, “Haremde Dört Kadın” gibi filmler, bu yolda yapılmış filmler. Fakat, Türk toplumunun

gerçeklerini ararken, bir başka alt gerçeğe ulaşıyoruz. Daha doğrusu, ben burada, kendi adıma konuşayım, ulaştım. Türk toplumunun gerçeklerini ararken, burada en önemli özelliklerden birinin, Türk toplumunun gerçeklerinin, Batı toplumlarının gerçeklerinden farklı olduğu gerçeği... İşte o zaman, ortaya yeni bir boyut katılıyor... O boyutta, Türk toplumunun geleneksel değerleriyle, Batı değerlerinin, Batının karşılaşması meselesi... Burada, Batıyla karşılaşma devreye giriyor. İşte, bunun tipik bir başlangıç örneği; “Bir Türk’e Gönül Verdim” filmi... “Bir Türk’e Gönül Verdim” filminde; Batıdan, Almanya’dan gelen bir kadın, Alman kültürünün temsilcisi bir kadın ile Türk toplumunun geleneksel kültürüne uygun bir şekilde yaşayan bir topluluğun karşılaşması meselesi... Tabii, burada ayırım, sadece doğrudan doğruya Batılı tipte, gerçek bir Batılı ile ve onun değerleriyle, Türk toplumunun geleneksel değerleri, farklı gerçeklerin karşılaşması değil... Türk toplumunda Batılılaşmış zümrelerle, geleneksel değerlerin karşılaşması, “Fatma Bacı” filmindeki durumda olduğu gibi... Ama özetlersek; “Toplumsal Gerçekçilik” fikrinin, “Ulusal Gerçekçilik” fikrine dönüşmesi aşamasında, ulusal gerçeklerimizin, özellikle Batı gerçeklerinden farklı olduğu görüşünün şekillenmesi, artık bir temel mesele haline gelmesiyle, Toplumsal Gerçekçilikten, Ulusal Gerçekçiliğe dönüşüm, geçiş meydana geliyor. “

G.ÖZAYTEN:-“Peki, bir kuram “Ulusal Sinema Akımı”nın düşüncelerinden nasıl faydalanabilir? Yoksa, ondan kaçınmalı ve farklı bir yöne mi sapmalıdır? Yani, günümüzde bir kuram önerisi, “Ulusal Sinema Akımı”nın düşüncelerinden nasıl yararlanabilir?”

H.REFİĞ:-“Şimdi, günümüz için de geçerli bir kurama varacaksak, Türkiye için çok temel bir meseleye geliyoruz. Türkiye’nin, Avrupa Birliğine katılma meselesi... Türkiye’de önemli bir çoğunluk, aydınıyla, halkıyla, Avrupa Birliğine girme isteği, hevesi içinde... Neden, böyle bir istek, heves var? Batının, bizden daha yüksek olan ekonomik seviyesi, teknolojik imkanları, v.b... Ama bizim toplumumuz, ağırlıklı olarak... Siyasete de yansıyan bir durum... Türk toplumunda, Avrupa Birliğine üye olma, bu şekilde, istediği yerde oturup, istediği yerde çalışma imkanlarına kavuşma

hayali varken... Avrupa Birliğini kuran iki ülke var; Fransa ve Almanya... Bunlar, çok açık seçik, net olarak, Türkiye'nin, Avrupa Birliği üyesi olmasına imkan bulunmadığını ifade etmekte... Çünkü onlar, aramızdaki farkı çok iyi bilmekteler. “İlişkilerimiz devam etsin, iyi ilişkiler kuralım, ama Türkiye katiyen Avrupa Birliği üyesi olamaz.” diyorlar. Gerçekçi davranıyorlar... Çünkü onların gerçekleriyle bizim gerçeklerimiz, birbirinden çok farklı... O açıdan, zamanında sinemada başlamış olan ayırım, Türkiye-Batı ilişkisi ve çelişkisi, o tarihlerde sinema alanında başlamış bir durumken, bugün, Türkiye'nin temel meselesi halinde... Türkiye, Avrupa Birliğine üye olabilir mi? Hangi şartlarda, nasıl üye olur? Ama, gene tekrar ediyorum, Avrupa Birliğinin iki kurucu üyesi, Fransa ve Almanya; “Katiyen imkansız.” diyorlar. Neden? Çünkü, onlar gerçekçi... Onlar, aramızdaki farkı biliyorlar. Bizse, işimize öyle geldiği için, bu gerçeği görmezden gelmeye çalışıyoruz. Burada, işte temel bir meseleye geliyor Türkiye... Türkiye ile Avrupa arasında... Türkiye ile Batı arasında... Burada, çünkü Avrupa artık Amerika tabii... Avrupa'nın bir uzantısı olan Amerika'yı da kattığımızda, Avrupa değil, Batı dersek... Batıyla aramızda çok büyük çelişkiler, farklar var ve Batı, bu çelişkilerin, farkların bize göre çok daha bilincinde... Çünkü iki kültürün arasındaki en büyük farklardan biri; Batı toplumları, kendi içine yabancı bir unsur katiyen almak istemiyor. Ama bizim kültürümüzde, yabancıyı, kendi kültürümüz içinde hazmetme imkanı var. Nitekim “Bir Türk'e Gönül Verdim” filminde; Alman kadının ailesi, bir Türk'ten olan çocuğu kabul etmek istemiyor. O yüzden, kadın, çocuğunun babasını aramaya geliyor. Ama bir Türk geleneksel toplum grubu, kendi yaşam şartlarına uyduğu takdirde bir Alman kadını, kendilerinden biri olarak kabul edebiliyor. Şimdi biz diyoruz ki; “Biz, onu kabul ediyoruz. Bizim aramıza geldiğinde, bizimle yaşamak istediğinde biz, onu kabul ediyoruz. Ben, oraya gittiğimde, ben onunla yaşamak istediğimde, o beni neden kabul etmek istemiyor?” Buna, akıl erdiremiyoruz. Tabii, bunun altında, çok derin, çok keskin tarihi gerçekler var. Onun için, bu şeyin başında, bu gerçeklerin başında, tabii bizim, gene kolay akıl

erdiremediğimiz Hıristiyanlık ve Müslümanlık farklılığı var. Burada biz, sırası geldiğinde Hıristiyanlara gösterdiğimiz hoşgörüyü, Hıristiyanlarda, Müslümanlara karşı gösterirler diye bekliyoruz. Ama mümkün değil... Çok farklı yapıda inançlar bunlar... O açıdan, Türkiye'nin, bugün için ülke olarak temel meselesi, Batı dünyasıyla olan ilişkileri... Biz, Batı dünyasının bir parçası olmayı arzularken, bunu hayal ederken; Batı, bizi kendi dışında tutarak, kendi işine geldiği gibi kullanma gayretleri gösteriyor. Kendinden saymayarak, kendi dışında tutarak..."

G.ÖZAYTEN:-"Sizin film çektiğiniz dönemde, bir sistem vardı, dediğiniz gibi..."

Yerel sinema salonu sahiplerinden, bölgesel sinema işletmecilerine ve bölgesel sinema işletmecilerinden film yapımcılarına film siparişi geliyordu. Büyük yapımcılara daha farklı miktarda film siparişi geliyordu, küçük yapımcılara belirli miktarda film siparişi geliyordu ve siz, "bölgesel film işletmecileri, bizlere izin verdikleri dönemlerde, belli başlı filmleri yapabildik." diyorsunuz. Artı birde tabii, belirli bazı sorunlar var; demin bahsettiğiniz gibi aydınlarla olan bir kopuş var, siyasi erkin ve toplumsal olayların etkileri var. Günümüz Türk Sineması açısından, bugün bu sistemin ve sansür tehdidinin olmadığı, fakat belki daha farklı kaygıların olduğu bir Türk sineması var şu anda. Yani, günümüz Türk sinemasını, nasıl buluyorsunuz? Günümüz Türk Sinemasında belli başlı birtakım şeyler yapılabilir mi size göre?"

H.REFİĞ:-"Şimdi, bu konu açıldığında ben, genellikle "günümüz Türk sineması" tabirini kullanmaktan kaçınıyorum. "Günümüzde, Türkiye'de sinema" tabirini kullanmak, bana daha doğru geliyor. Çünkü, Türk sineması, Rus sineması, İtalyan sineması gibi tabirleri kullandığımızda, genelde şey yapılan, kastedilen ortak özellikleri olan bir sinemadır. Televizyon öncesinde, Türkiye'de sinema, ortak özellikleri olan bir sinemaydı. Yani, işte demin seninde ifade ettiğin gibi, burada temel, Türkiye'de film gösteren salonların, Türk filmi göstermeyi tercih etmeleri birinci sebep... Türk filmi göstermeyi tercih edince, bu sinemalara, İstanbul'dan film sağlayan işletmeciler, dağıtımcılar var. Onlarda, film gösteren sinemalardan, İstanbul'da

film üretenlere bu talepleri getiriyorlar. Yani Anadolu’da bir sinema, yılda bir veya iki, üç Türk filmi göstereceği yerde, her hafta bir Türk filmi göstermek istiyor. Onun yanında açılan sinema salonu da, her hafta bir Türk filmi göstermek istiyor. Ne oluyor? Bu sinemalardan gelen talepler, film sayısını belirliyor. Kaç sinema, kaç haftada, kaç Türk filmi istiyor? Bu talepler, işletmeciler, dağıtımcılar vasıtasıyla ülkede film yapan yapımcılara iletiliyor. Ve öyle bir durum ortaya çıkıyor ki, işte sinema tarihinde, bir başka örneği olmayan bir durumdur. Türkiye’de var olan sinema sermayesi, filmlere yatırılacak sermaye, yılda 10-15 film yapmaya yetecek bir sermaye iken, taleplerin, 100-200, 300’e vardığı yıllar oluyor. O zaman, o filmlerin yapımını karşılayacak yeterli sermaye olmayınca, ne ortaya çıkıyor? Dünyada başka hiçbir ülkede tatbik edilmemiş “bono sistemi”... Yani filmler gösterime girdikten sonra, masraflarını, bedellerini karşılar hale gelebiliyorlar. Onun karşılığında da, senetler, bonolar, çalışanlara, emeği geçenlere veriliyor. Dünyada, başka örneği olmayan bir durum... Tabii bu durum, ortak özellikler ortaya çıkartıyor; manevi değerlerin öncelik kazanmış olması, v.b... Şimdi bugüne atlarsak, bugünkü durum nedir? O gün öyle bir sinemanın en büyük sebeplerinden biri de, televizyon rekabetinin olmayıştı. O tarihler için sinema, orta gelirli ve ortadan düşük gelirli halk için en ucuz temaşa alanıydı. Fakat, özellikle 1990’lı yıllardan itibaren, özel televizyon yayıncılığının gelişmesiyle, her televizyon kanalı Türk filmi gösterir hale gelince, ne oldu, Türk filmi seyredenler, sinemaya gitmek yerine, evlerinde televizyonda Türk filmi seyretmeyi tercih eder hale geldiler gayet anlaşılabilir bir şekilde... Bu, ortaya yeni bir sinema tarzının çıkmasına yol açtı. O ne? Evinde değil, dışarıda film seyretmeyi tercih eden genç seyirci... Çünkü gençler, işte 15-20 yaşlarından itibaren, ailelerinin dışında bir hayat arayışı içine giriyorlar. Ta ki, kendileri evlenip, kendi ailelerini kurana kadar... Bu süre içinde gençler, hayatlarının büyük bir kısmını evden çok, evin dışında geçiriyorlar. Sinemada, bu sosyal alanlardan birisi... Dolayısıyla tıpkı Amerikan sinemasında da olduğu gibi, onlarda, televizyon rekabeti karşısında Amerikalılar da, hedef kitle olarak 15-25

arasındaki seyirciye yönelik filmler üretmeyi seçti. Bizde, neticede, aynı yola girdiğimizde o genç seyirciyi etkileyecek filmler ortaya çıkmaya başladı. Burada, ayrıca nüfus meselesi de çok önemli... Türkiye’de, sinemanın en canlı olduğu diyelim, 50’li, 60’lı yıllarda, Türkiye nüfusu, 30 milyondan, 40 milyona doğru ilerlemekteydi. Bugün ise, Türkiye’nin nüfusu, 70 milyonu aşmış durumda... Ve bu nüfusun, büyük bir kısmı genç nüfus... Dolayısıyla genç nüfus, 60’lı yıllarda bir sinema sektörünü ayakta tutmaya yetecek sayıda değilken, bugün itibarıyla genç nüfus, Türkiye’de, belli sayıda filmi besleyebilir hale geldi. İşte yapılan filmlere baktığımızda, yapılan filmler, iki kademedede tasnif edilebilir; biri gençlerin çoğunluğuna hitap eden filmler... İşte, “Recep İvedik” falan gibi popüler, çok sayıda seyirci toplayan büyük hasılat yapan filmler... Birde, gençlerin azınlığına, okur-yazar, aydın genç grubuna hitap eden filmler... Nuri Bilge Ceylan’ın ve diğer entelektüel filmler yapan yönetmenlerin hitap ettiği seyirci grubu... Bu seyirci grubunun, hakim olduğu bir şey var; Film Festivalleri.... Film Festivallerindeki ödüller... Basındaki tanıtımlar... Böylece, televizyon öncesindeki dönemde, genelde aile seyircisine dayanan, aile seyircisinden beslenen Türk sineması, televizyon sonrası dönemde, evinde televizyon seyretmek yerine, dışarıda arkadaşlarıyla birlikte olmayı tercih eden genç seyirciye, 15-25 yaş arası genç seyirciye hitap eder duruma geldi. Ve burada da, daha geniş bir kitleye hitap eden popüler, kültürel seviyesi pek yüksek olmayan, popüler eğlenceye yönelik filmlerle, daha dar imkanlarla, daha küçük bütçelerde yapılmış ama, daha aydın bir genç sinema seyircisine hitap edecek filmler... Bu şekilde, Türkiye’de sinema varlığını sürdürüyor ama, sorunun başına gelirsek, ben şahsen, buna “Türk sineması” demek istemiyorum. “Türkiye’de yapılan filmler” demeyi daha doğru buluyorum, çünkü bu filmlerin her biri, yapanına göre, yapanın o filmleri meydana getiriş şartlarına göre, özellikler taşıyan filmler. Bunlar arasında, ortaklıklar yok. Her film, yapanın bireysel çabalarıyla, ortaya çıkan filmler. Ve her film kendine göre, farklı bireysel özellikler taşıyan filmler. Ama bu alanda da, belli bir başarı kazanıldığına hiç kuşku

yok. Şimdi, öncelikle onu söyleyelim, bugün itibariyle, dünyada, kendi ülkesinde, Amerikan filmlerinden çok, kendi filmlerinin seyirci topladığı iki ülke var: Birisi Hindistan, birisi Türkiye... Bugün, en çok seyirci çeken Türk filmleri listesine baksak, ilk on Türk filmlerinin... En gösterişli yabancı filmler bile, ancak o ilk ondan sonraki şeylerin içine girebiliyorlar. Bu da, gene bir özelliği gösteriyor; bu başarıyı kazanan filmler, gene Türk seyircisinin, bu sefer daha genç Türk seyircisinin, ortak eğilimleri, hayalleri, davranış tarzlarını en iyi yakalayan hangi filmler olmuşlarsa, onlar, bir popüler başarı elde edebiliyorlar. Diğer taraftan, kültürel alandaki filmlerde, festivallerde; sadece yerli festivallerde değil, yabancı festivallerde başarılar kazanıyorlar. O kriterlere, bireysel davranışlara, bireyin kendi iç dünyasını yansıtmaya kriterlerine, kıstaslarına uygun olarak yapılmış filmler arasından, onların içinden de, hem Türkiye içinde, hem Türkiye dışında başarı kazananlar olduğunu görüyoruz. Bu da, “Türk sineması” diye bir genellemeden ben kaçıyorum ama, Türkiye’de yapılan filmlerin başarısı açısından gayet olumlu bir durum.”

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ABİSEL, Nilgün; **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoenix Yayınevi 2005
- AKAD, Ö.Lütfi; **Işıkla Karanlık Arasında**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları 2004
- AKARSU, Prof. Dr. Bedia; **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları 1979
- ALTINER, Birsen; **Metin Erksan Sineması**, İstanbul, Pan Yayıncılık 2005
- ANDREW, J.Dudley; **Sinema Kuramları**, İbrahim Şener(çev.), İstanbul, İzdüşüm Yayınları 2007
- BAYART, Jean-François; **Kimlik Yanılsaması**, Mehmet Moralı(çev.), İstanbul, Metis Yayınları 1999
- BAZİN, Andre; **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Nijat Özön(çev.), Ankara, Bilgi Yayınevi 1995
- DEMİRBİLEK, Yrd. Doç. Dr. Alev; **Dünya Sinema Tarihi I.Bölüm**, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Tv Bölümü 1994
- DE SAUSSURE, Ferdinand; **Genel Dilbilim Dersleri**, Prof. Dr.Berke Vardar(çev.), Ankara, Birey ve Toplum Yayınları 1985
- EISENSTEIN, Sergei Mihayloviç; **Sinema Dersleri**, Engin Ayça(çev.), İstanbul, Hil Yayın 1986
- FİSKE, John; **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Süleyman İrvan(çev.), Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları 2003
- GÜVENÇ, Bozkurt; **Kültürün Abc'si**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları 1997
- HİLAV, Selahattin; **Felsefe Yazıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları 1993
- HRİSTİDİS, Şengün Kılıç; **Sinemada Ulusal Tavır "Halit Refiğ Kitabı"**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları 2007
- KAPLAN, Neşe; **Aile Sineması Yılları 1960'lar**, İstanbul, Es Yayınları 2004
- KURDAKUL, Şükran; **Çağdaş Türk Edebiyatı**, İstanbul, Broy Yayınları 1987
- LEWIS, Bernard; **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Boğaç Babür Turna(çev.), Ankara, Arkadaş Yayınları 2008
- MENGÜŞOĞLU, Takiyettin; **İnsan Felsefesi**, İstanbul, Remzi Kitabevi 1988

- MONACO, James; **Bir Film Nasıl Okunur**, Ertan Yılmaz(çev.), İstanbul, Oğlak Yayınevi 2003
- MÜNSTERBERG, Hugo; **The Photoplay: A Pshycological Study**, New York, Routledge 2002
- ONARAN, Prof. Dr.Alim Şerif; **Türk Sineması(I.Cilt)**, Ankara, Kitle Yayınları 1994
- ÖZGÜÇ, Agah; **A Chronological History Of The Turkish Cinema 1914-88**, Ankara, Ministry Of Culture And Tourism Of Turkey
- PARLA, Taha; **Türkiye’de Anayasalar**, İstanbul, İletişim Yayıncılık 2002
- PUDOVKİN, Vsevolod; **Sinemanın Temel İlkeleri**, Nijat Özön(çev.), Ankara, Bilgi Yayınevi 1995
- REFİĞ, Halit; **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket Yayınları 1971
- SCOGNAMİLLO, Giovanni; **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi 2003
- SELÇUK, Aslı; **Çağın Tanığı Sinema**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları 2002
- SKLAR, Robert; **Film An International History Of The Medium**, Londra, Thames And
- TANİLLİ, Server; **Uygarlık Tarihi Çağdaş Dünyaya Giriş**, İstanbul, Say Kitap Pazarlama 1983
- TANSUĞ, Sezer; **Herkes İçin Sanat**, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi 1982
- TEKSOY, Rekin; **Rekin Teksoy’un Türk Sineması**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık 2007
- TUNALI, İsmail; **Estetik Beğeni**, İstanbul, Say Kitap Pazarlama 1983
- TÜRK, İbrahim; **HALİT REFİĞ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi 2001
- ÜNLÜ, Mahir, ÖZCAN, Ömer; **20.Yüzyıl Türk Edebiyatı**, İstanbul, İnkılap Kitabevi 1991
- YETKİN, Prof. Dr. Suut Kemal; **Estetik**, İstanbul, Remzi Kitabevi 1947
- YÜCEL, Hasan Ali; **Bilimler Felsefesi Mantık**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi 1950

Sürelî Yayınlar

- HİLAV, Selahattin; “Sosyalist Teori Ve Felsefe”, YAZKO Felsefe Yazıları, İstanbul 1983
- OZANKAYA, Prof. Dr. Özer; “Türk Kültürünün Çağdaşlaşma Süreci”, Ulusal Kültür Dergisi, Sayı:3, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları 1979

ÖZGENTÜRK, Işıl; “Server Tanilli ile yaptığı röportaj”, Cumhuriyet Gazetesi 1981

ÖZÖN, Nijat; “Türk Sinemasının Sorunları”, Ulusal Kültür Dergisi, Sayı:3, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları 1979

Diğer Kaynaklar

JONES, Jonathan; “The Silent Revolutionary”, 17 Nisan 2009 [www. guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk) veri tabanı

UYSAL, Prof. Dr. Ömer Saydam; “Sinema Göstergebilimi Ders Notları”, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi İstanbul 2009

VARDAR, Bülent; “Halit Refiğ Ve Ulusal Sinema Anlayışı”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Tv Bölümü İzmir 1985

[www. zeit.de](http://www.zeit.de) veri tabanı 20 Nisan 2009

ÖZGEÇMİŞ

GÜNEŞ ÖZAYTEN, 1979 yılında, İstanbul’da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini, Kartal Özel Ahmet Şimşek Kolejinde tamamladı. 1997 yılında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-Tv Bölümüne girdi. Bu okulda sırasıyla Lütfi Akad, Memduh Ün, Prof. Dr. Tevfik İsmailov, Duygu Sağıroğlu, İlhan Arakon ve Prof. Dr. Cem Odman’ın atölyelerinde bulundu. Ayrıca, Prof. Dr. Sami Şekeroğlu, Nedim Otyam, Prof. Dr. Gündüz Gökçe ve Metin Erksan gibi isimlerin de öğrencisi olmuştur. 2000 yılında, TRT İstanbul Televizyonu adına yapılmış olan ve yapımcılığını Feride Bilgin’in üstlendiği, “İmeceye Çağrı” adlı 14 bölümlük belgesel programda yapım asistanı olarak çalıştı. 2005 yılında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-Tv Bölümünden mezun oldu. 2006 yılında, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Sinema-Tv bölümünde Yüksek Lisans eğitimine başladı. ÖZAYTEN, birçok kısa film projesinde yer almıştır. Bunlardan bazıları, Antalya Altın Portakal Film Festivali gibi ulusal ve uluslar arası film festivallerinde gösterilmişlerdir.