

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

**MODERNİZMİN İZİNİ SÜRMEK:
TÜRKİYE'DE SANAT SİNEMASININ GELİŞİMİ
(1896-2000)**

Doktora Tezi

Ali Karadoğın

Ankara — 2014

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

MODERNİZMİN İZİNİ SÜRMEK:
TÜRKİYE'DE SANAT SİNEMASININ GELİŞİMİ
(1896-2000)

Doktora Tezi

Ali Karadoğan

Tez Danışmanı
Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

Ankara — 2014

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

**MODERNİZMİN İZİNİ SÜRMEK:
TÜRKİYE'DE SANAT SİNEMASININ GELİŞİMİ
(1896-2000)**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

Tez Jürisi Üyeleri
Adı ve Soyadı

İmza

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk
Prof. Dr. Seçil Büker
Prof. Dr. Nejat Ulusay
Prof. Dr. Sabri Kurtuluş Kayalı
Yrd. Doç. Dr. Jale Özata Dirlikyapan

.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi: 27. 03. 2014

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(...../...../200...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin Adı ve Soyadı
Ali Karadoğan
İmzası

.....

İÇİNDEKİLER

Giriş: Farklı Olanın Sürekliliği	1
I. MODERNİST ANLATI OLARAK SANAT SİNEMASI	13
A. <i>Evrin ve Stil Analizi Olarak Modern Sinema</i>	23
B. <i>Auteur Müdahalesi ve Kendini Yansıtma Olarak Sanat Sineması</i>	33
C. <i>Mizansendeki Kişisel Üslup Olarak Sanat Sineması</i>	36
D. <i>Geçişliye (Klasik) Karşı Geçişsiz Anlatı (Sanat) Olarak Sanat Sineması</i>	38
E. <i>Klasik Anlatıdan Sapma Olarak Sanat Sineması</i>	44
F. <i>Karakterin Amaçsız Eylemi Olarak Sanat Sineması</i>	47
G. <i>Açık Anlatımsal Yorum Olarak Sanat Sineması</i>	51
H. <i>Kurumsal Yapı Olarak Sanat Sineması</i>	56
İ. <i>Ayrıcalıklı Bir Metin Olarak Sanat Sineması</i>	62
J. <i>Standartlaşma ve Farklılık Paradoksu Olarak Sanat Sineması</i>	63
K. <i>Yüksek Sanat Popüler Sanat Karşıtlığında Sanat Sineması</i>	66
II. SANAT FİLMİ EKSENİNDE TÜRKİYE SİNEMASINDA MODERNİZMİN EVRİMİ: Mimetik Anlatıdan Diegetik Anlatıya Sinema	72
A. <i>Mimetik-Öncesi Dönem: Sponeck'ten Sinemaya Giden Yol: 1896-1940</i>	72
1. <i>Ulusal "İlk" Arayışı</i>	72
2. <i>Yerli Yapımcılık ve İlk Dönüşüm</i>	82
B. <i>Mimetik Dönem: Nesnel Temsil Olarak Anlatı</i>	95
1. <i>40'larda Ulusal Sinema İnşası Olarak Modernizm</i>	95
2. <i>50'lerde Yeşilçam'ın Kuruluşu ve "Yerli Sinema" Olarak Modernizm</i>	113
a. <i>Herkesin Başından Geçebilecek Bir Hikâye Olarak Modernizm: Kanun Namına</i>	153
b. <i>Bağımsız Sinema Sanatı'na Giden Yol: Kamelyalı Kadın</i>	159
c. <i>Arada Bir Dünyasını Değiştirme Düşüncesi Olarak Modernizm: Yalnızlar Rıhtımı</i>	165
C. <i>Diegetik Dönem: Öznel Temsil Olarak Anlatı</i>	185
1. <i>60'larda Auteur'ün Ortaya Çıkışı</i>	185
a. <i>Kararsızlık Olarak Modernizm: Denize İnen Sokak</i>	222
b. <i>Geçmişle Şimdiki Zaman Arasında Modernizm: Sevmek Seni</i>	227
c. <i>Özdeşlik Olarak Modernizm: Sevmek Zamanı</i>	235
d. <i>Sansür Karşısında Modernizm: Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri</i>	243
2. <i>70'lerde Politik Bir Deneyim Olarak Sinemanın Modernizmi</i>	249
a. <i>Toplumsalın, Bireyin ve Kitlenin Yörüngesinde Türkiye'de Üçüncü Sinema</i>	282
b. <i>Toplumsalın Döngüsü: Umut</i>	298
c. <i>Bireyin Döngüsü: Arkadaş</i>	306
d. <i>Kitlelerin Döngüsü: Bir Gün Mutlaka, Maden, Demir Yol</i>	314
III. ANLATININ RADİKALLEŞMESİ: Diegetik Anlatıdan Reflexive Anlatıya	324
A. <i>Kendini Yansıtma Olarak Anlatının Yeni Olanakları</i>	324
1. <i>80'lerde Kendine Gönderme Olarak Modernizm</i>	324
a. <i>Yarına Kalan Bir Umut Olarak Kendi İmgesine Bakma</i>	347
b. <i>Anlatının Kurmaca Dünyasını Gösterme Olarak Modernizm: Gökyüzü</i>	358
c. <i>Boş Bir Oda Olarak Modernizm: Anayurt Oteli</i>	373
2. <i>90'larda Minimalist Anlatı Olarak Modernizm</i>	387
a. <i>Rüya İçinde Gerçek Olarak Modernizm: Ömer Kavur</i>	399
b. <i>Ölü Zamanların Hikâyesi Olarak Modernizm: Nuri Bilge Ceylan</i>	416
c. <i>Nesne ile Bireyin İlişkisi Olarak Modernizm: Zeki Demirkubuz</i>	422
Sonuç: Sürekli Olanın Farklılığı	426
Kaynaklar	442

Giriş: Farklı Olanın Sürekliliği

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

Henüz bir motivasyona, amaca ve üstesinden gelinecek bir zorluğa sahip kahramanı barındırmayan bu “saf” film —ki kahramanı aslında gara gelen trendir— ilerleyen yıllarda hızla yeni anlatımsal stratejilerle beslenerek, kendisine neden-sonuç mantığının belirlediği bir öykü edindi. Neden-sonuç mantığının işlerlik kazanmasıyla belki de sinemanın bu “saf” hali, masumiyetini sonrasında hep arayacağı bir geleceğe hapsetti. Böylece sinema artık kendi doğasından kaynaklanan ve gerçeklik algımızı kameranın çerçevesiyle sınırlayan ilk evresinden, gerçeklik algımızı bilinçli olarak yönlendirmeye başladığı başka bir evreye geçti. Sinemanın bu iki evresi; yani gerçeklik algımızı doğasından kaynaklanan çerçeve ile sınırlayan evre ile gerçeklik algımızı keşfettiği yeni araçlarla bilinçli olarak, bu doğal çerçeve içinde yönlendirdiği evre, günümüzde de farklı sinema eğilimleri tarafından temsil edilmektedir. Burada temsilin gerçeklik etkisiyle, yaşanmış deneyimin etkisi arasında belirgin bir ayrılık söz konusudur. Bu ayrılığı yaratan ise sinemanın daha önceki sanatlardan çok daha etkili ve yeni bir biçimde kullandığı bir araçtı: Kurgu. Filmin insan zihnine bu ilk yansımasının yol açtığı değişim, temsille yaşanmış deneyim arasındaki ilişkinin farklılığını ortaya çıkardığı gibi bunu daha da pekiştirmiş oldu. Anaakım sinema hâlâ izleyiciyi, keşfettiği ve olağanüstü bir biçimde geliştirdiği, özdeşleşmeyi mutlak bir biçimde sağlamaya yönelik her türlü aracı kullanarak perdedeki dünyaya hapsetmeye çalışırken, bu sinemanın karşısında yer alan eğilimler, bu yönlendirici ve sınırlayıcı bakıştaki görüntünün gerçekliğinden izleyiciyi uzak tutmaya çalışır. Ancak burada günümüz sinemasının artık bu iki evrenin de dışına çıkarak başka bir noktaya geçtiğini söylemek gerekmektedir: Çerçevenin dışındaki alanı da dikkate alan ve sinemasal anlamı alandışı'nı da kullanarak kurmaya çalışan, algımızı ya da bilincimizi, çerçeve içinde temsil edilen gerçekliğin göstermedikleriyle de birleştirerek anlamı zi-

hinsel olarak yaratmaya zorlayan başka bir evre. “Filmin ‘dünyasının’ diegetik düzeyi ile ve diegetik-olmayan ve diegetik-dışı düzeylerini birbirine bağlayan dinamikler ile bunların izleyicinin ‘dünyası’ ile kesişmeleri”nin (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 16) yarattığı anlamsal dünya üzerine kurulu yeni bir sinema yapma biçimi.¹ Günümüz sanat sinemasının böyle bir bakış içerisine konumlandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Sinemada farklı düzeylerde farklı biçimlerde (gerçekçilik-biçimcilik, klasik anlatı-modernist anlatı, popüler sinema-sanat sineması vb.) ortaya çıkan bu karşıtlık her ülkenin sinemasında benzer biçimlerde ancak farklılıklar da barındırarak yer almıştır.

Türkiye’de sanat sinemasının popüler sinemayla arasındaki karşıtlık hiçbir zaman bütün kurallarıyla yerleşik ve belirgin bir biçimde ortaya konmuş değildir. Bu çalışmada bu kuralların yerleşik hale gelme sürecinin geçirdiği tarihsel aşamalar üzerinde durularak, Türkiye’de sinema anlatısının modernist hale gelme sürecinde sanat sineması olarak vurgulanacak eğilimin hangi rolü üstlendiğine odaklanılacaktır. Bu noktada Grand Café’deki ilk gösteriye verilen tepkiye benzer bir tepkinin bu görüntüleri İstanbul’da izleyenlerin de hissettiklerini belirtmek sinemanın yarattığı etkiyi anlamak açısından önemlidir. Anılarında Sponeck birahanesinde yapılan ilk gösteriyi seyrettiğini belirten Ercüment Ekrem Talu, o anki duygularını, “Hani ya ben de

¹ Filmi anlamak artık sadece bir yönüne odaklanmayı değil, filmin dünyası içerisinde işlerlikte olan ve etki yaratan her türlü olanağı dikkate alarak bir kavramsal çerçeve geliştirmeyi gerektirmektedir. Bu da sinema kuramını yeni olanaklarla kapsayıcı bir biçimde tanımlamayı gerekli kılmaktadır. Elsaesser & Hagener *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş* (2014) adlı kitaplarında sinema hakkında yazan kuramcıların söylediklerinden yola çıkarak sinema kuramını kavram çiftleri aracılığıyla yeniden tanımlamaya çalışırlar. “Pencere ve çerçeve” kavram çiftiyle görüntünün sınırlarının olanakları üzerinde duran yazarlar, “perde ve eşik” başlığıyla da izleyicinin dünyasından filmin dünyasına geçişi tanımlayan yaklaşımlar üzerine odaklanmışlar, “ayna ve yüz” kavramlarıyla sinemanın kendini yansıtan doğasına odaklanmışlar, “bakış ve nazar” çiftiyle 70’lerin film kuramında geliştirilen yaklaşımları ele almışlar, “ten ve dokunma” başlığında ise sinemayı, fiziksel yakınlık kavramına dayalı, daha önceki yaklaşımların “görsel rejimleri”yle karşıtlık taşıyan, ötekilerle temas mekânı olarak kavramsallaştırmışlardır. “Akustik ve mekân” başlığında ise beden algısındaki rolüne ve üç-boyutlu yönüne eğilerek, daha önceki kuramların odaklandığı görsel algının eksik bıraktığı bir alana, kulak aracılığıyla işitme ve ses konusuna dikkat çekerler. Gilles Deleuze’den yola çıkarak “zihin ve beden” kavram çiftiyle ifade ettikleri, beyin olarak sinema düşüncesi, görüntülerin zihinle olan ilişkisi üzerine odaklanarak ele almışlardır.

korkmadım değil; lakin merak galip gelip, beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti...gitti” (Özön, 2010, s. 37) sözleriyle aktarmıştır. Sinemanın bu ilk halinin yarattığı tepki korkuyla karışık bir merak duygusu olmuştur. Bu merak duygusu daha sonra klasik sinemanın kendi anlatısını üzerine inşa ettiği noktalardan biri olarak yerleşik bir hal almış, bu duygunun ihlal edilmesi süreci ise başka bir sinema biçimine yol açan ögeler arasında yer almıştır. Klasik sinemanın merakı geciktirerek arttırması, hikâyesini sürekli ilerleme yasası uyarınca belli bir sona doğru geliştirmesi karşısında, modernist anlatı / sanat sineması bu ögeleri devre dışı bırakarak, dahası hikâyenin bu eski anlamını istikrarsızlaştırarak bir anlatı kurmaya çalışmıştır. Bu iki sinema arasındaki gerilim her ülkenin sinemasında —hatta sinemanın uluslararası biçimlerinde bile— her zaman kendini hissettirmiştir. Türkiye sineması söz konusu olduğunda da bu gerilim sinema alanında her zaman için var olmuştur. Bu çalışmada bu gerilimin sanat sineması kanadı üzerine yoğunlaşılacak ve bu sinemanın gelişimi ve yarattığı olanaklar tartışılacaktır.

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

Bu gösteriden çıkanlardan bir grup eski Melek sinemasının sokağının başında Ar sinemasından çıkan büyük bir seyirci kütlesiyle karşılaştı. İçlerinden biri bu kalabalığa bakarak “Zavallılar, dedi; bunlar da sinema seyrettiklerini zannediyorlardır.” Sinema kulübünden çıkan seyirci haklıydı. Zira o gece Ar’dan çıkanlar Dean Martin ile Jerry Lewis’in “Can ciğer kardeşler perili evde” [*Scared Stiff*, George Marshall,

1953] isimli ve aptallık üzerine kurulmuş, sözümlerine bir komedisini seyretmişlerdi. Kulüpte gösterilen dünyanın ilk komedi filmi, *Sulanan Bahçıvan* [*Bahçıvanın Sulanışı*, *L'Arroseur Arrosé*, Lumière, 1895] on tane Jerry Lewis'e, on tane Laurel Hardy'e bedeldi ("Nihayet: İlk", 1955, s. 34).

Sanat sineması ile bunun karşısına yerleştirilen popüler sinema arasındaki karşıtlığı ortaya koyan yazı, sinemanın sanat potansiyelini, sinema kulübü paralelinde bu karşıtlığın "sanat sineması" tarafına yerleştirir. Bu yazının aşikar hale getirdiği şeylerden biri bu dönemin seyircisinin sinemadan sanat olması konusunda belirli bir beklentiye sahip olduğuysa ikincisi de sinemanın sanat olup olmadığı konusunda belirli bir uzlaşmanın henüz yerleşmediği ve sanat olma konusunda hangi kriterlerin dikkate alınacağına ilişkin belirgin bir bakışın olmadığıdır. Peki sinemanın sanat olması hangi özellikleri içermektedir, dahası bu izleyicilerin Ar sinemasından çıkanları "zavallılar" olarak nitelenmesine neden olan bakış hangi sanatsal beklentiler tarafından koşullanmıştır. "On tane Jarry Lewis'e ve on tane Laurel Hardy'e bedel" olan sinema hangi sinemadır ve bunun böyle nitelenmesini haklı kılan gerekçeler var mıdır, varsa nelerdir? Türkiye'de sinemanın gelişimi dikkate alındığında bu tür tartışmaların yoğun olduğu rahatlıkla görülebilir; ancak bu tartışmalar her iki sinema yapma pratiğini kuramsallaştıran bakış açıları yerine dağınık bir tartışmanın ulaşmayı hedef edindiği özellikleri belirsiz bir "sinema dili" üzerinden yürütülmüştür. 1950'lerde ve 60'larda bu tartışmalar Türkiye sinemasının kendini has bir dil edinmesi, Türk halkının "duyuş ve heyecanlarına", "iç dünyasına açılan bir pencere" (Refig, 1971, s. 10-12) olarak bir sinema düşüncesine nasıl ulaşılacağı üzerinden yürütülmüş, 70'lerde kurumsallaşan Yeşilçam'ın temsil tarzının dışında bir sinema yapma tarzının mümkün olup olamayacağı noktasına yoğunlaşmış, 80'lerde "bunalım filmi" olarak tarif edilen anlatının yeni olanaklarının sinemaya dahil olduğu,

kendini yansıtmının / kendine gönderme yapmanın olanaklı hale geldiği filmler aracılığıyla tarif edilmeye çalışılmış, 90’larda ise anlatının minimalist bir nitelik kazanmasıyla başka bir çehreye bürünmüştür. Her ne üzerinde durularak yürütülürse yürütülsün bu tartışmaların temelinde kurumsal sinemasal tarzın yarattığı katı kuralların, öykü modellerinin ve bunların temsil tarzlarının ve bu temsil tarzlarının yerinden edilmesi çabalarıyla birleşen “öyküde temsil edilen dünya ile ampirik dünya arasındaki göndergesel ilişkiyi zayıflatan anlatı manevraları”nın (Kovács, 2010, s. 257) olanaklarını kabul ettirmeye çalışması vardır. Peki bu “göndergesel ilişkiyi zayıflatan anlatı manevraları” hangi sinema pratikleriyle ortaya çıkmaktadır ve bu sinemasal pratik hangi araçları kullanmaktadır?

Sinemanın gelişimi söz konusu olduğunda sinema anlatısının modernist bir karakter edinmesinin belirli gelişim evrelerinden geçtiği görülür. Her şeyden önce bu klasik anlatının neden-sonuç ilişkisine dayalı belirli bir mantığın gelişimine yol açan ve anlatı dünyasını doğallaştıran yapısının kırılması yoluyla gerçekleşmiş, klasik anlatının devamlılığa dayalı yapısı yerinden edilmiş, doğrusal anlatı yörüngeleri dairesel ve spiral hale gelmiştir (Kovács, 2010, s. 82). Bu açıdan David Bordwell’in (2010a), Hollywood’un klasik biçimine karşı ilk meydan okuma olarak adlandırdığı “sanat sineması”nın özelliklerini Kovács, şöyle özetler: Gereksiz olmayan olay örgüsü yapısı; tür kurallarının fazla motive etmediği ve bu nedenle de yaygın bir türle kolayca bağdaştırılamayacak bir öykü; epizodik yapı; olay örgüsünün zamansal motivasyonu olan zaman sınırlarının ortadan kaldırılması; olay örgüsünden çok karaktere yoğunlaşması; düş, anı, fantezi gibi farklı zihinsel durumların temsil edilmesi; biçimsel ve anlatsal tekniklerde özbilinçli anlatı; anlatı motivasyonunda ve kronolojide sürekli yarıkların ortaya çıkması; ertelenen ve dağınık serimlemeler; öyküyle

ilişki kuran bir öznel gerçeklik; olay örgüsündeki neden-sonuç zincirinin gevşemesi; bir motivasyon olarak tesadüfün yaygın kullanımı; olay örgüsü içinde eylemden ziyade ruhsal tepkilere dikkat etme; imgelerin gerçekçi bağlantısından ziyade simgesel bağlantısının sık sık kullanılması; zamansal düzenin radikal bir biçimde yönlendirilmesi; öykünün yorumlanmasıyla ilgili arttırılan belirsizlik; anlatının açık-uçlu hale gelmesi; öyküyü çoğunlukla politik argümanlara tabi kılma; aşırı politik didaktizm; kolaj ilkesinin kullanılması; biçimin anlatıma egemen olması (Kovács, 2010, s. 64-65).

Bu özelliklere bakıldığında Türkiye’de sanat sinemasının gelişimi yukarıdaki pek çok özelliği dışarıda bırakmasına rağmen, anlatının bu pratiklerinden bazılarını anlatı yapısına dahil etmeye çalışması sürecinde gelişmiştir. Bu dahil edilme süreci Türkiye’de, Avrupa sanat sinemasının pratikleriyle örtüşecek bir biçimde gerçekleşmemiş, bu dahil etme öncelikle içeriğin farklılaşması üzerinden ortaya konmuştur. 1950’li yıllarda *Kamelyalı Kadın* (Şakir Sırmalı, 1957) filmi üzerinden yürütülen tartışmalarda anlatı yapısının biçimsel yapısı üzerinden tarif edilmeye çalışılmış, *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Ömer Akad, 1959) filminde ise içeriğin “yerliliği” üzerinden sürdürülmüştür. Bu ikili yapı 1960’lı yıllarda *toplumsal gerçekçilik* özelinde yine içeriğe vurgu yapılarak, buna karşın *Denize İnen Sokak* (Atilla Tokatlı, 1961), *Sevmek Seni* (Cengiz Tuncer, 1964), *Aşka Susayanlar* (Feyzi Tuna, 1964), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1966) gibi *soyut sanat sineması eğilimindeki* filmler aracılığıyla ise biçimsel özellikler üzerinden devam etmiştir. 70’lerde politik bir içeriğin alana dahil olmasıyla sinema anlatısının modernizmi yeni bir boyut kazanmış, 1980’lerde anlatı kendi üzerine yoğunlaşarak kendini yansıtan bir nitelik edinmiş, 90’larda ise anlatı minimalizmi gerçeği yakalama konusunda biçimsel bir üslup olarak sinemasal

alana dahil etmiştir. Bu çalışmada Türkiye’de sinemanın modernizminin bu gelişimi tarihsel bir süreç içerisinde ele alınmış, her tarihsel dönemin kendi özgül yanlarına odaklanılarak sanat sinemasının geçirdiği gelişim çizgisi gösterilmeye çalışılmıştır.

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

Bu çalışmanın temel amacı her tarihsel dönemde sanat sineması düşüncesinin hangi argümanlarla geliştirildiğini ya da hangi argümanlara içkin olarak varsayıldığını, bu tarihsel dönemlerin sinemaya ilişkin söylemlerinden yola çıkarak ve film pratiğinin buna verdiği yanıtlar üzerinden tartışarak ortaya koymaktır. Böylece bir yandan her dönemin modernist sinemaya ilişkin bakış açısı ortaya konacak diğer

yandan da bu bakış açısının filmlerde nasıl karşılık bulduğu takip edilmeye çalışılacaktır Her döneme ait söylemlerin bir sonraki dönemde süren izlerinin zaman zaman azalarak zaman zaman da artarak sürdüğü göz önünde bulundurularak, Türkiye’de sanat sinemasının bir kopuş mantığından çok süreklilik üzerinden işleyen, kırılmalarla (çoğunlukla da yeni bir içeriğin anlatıya dahil olması anlamında) ilerlediği iddia edilmiştir. Bu anlamıyla Türkiye’de sanat sinemasının gelişimi sinema anlatısının modernize edilmesi bağlamında, Andre Balint Kovács (2010), David Bordwell (1985, 2010a, 2010b), Steve Neale (2010), Peter Wollen (2010), Dudley Andrew (1984) gibi isimlerin sanat sineması üzerine olan çalışmalarından yararlanılarak —hem anlatının biçimsel olarak önceki dönemlerde benimsemediği yeni biçimlerin ortaya çıkması, hem de anlatının dışarıda bıraktığı yeni temaların (içeriklerin) anlatıya dahil edilmesi anlamında— ele alınacak, anlatının dışarıda bıraktığı ve dünyasına dahil ettiği anlatı biçimleri ve temalar üzerinden tartışılacaktır.

Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde, klasik anlatı modelinin karşısında yer aldığı varsayılan modernist özellikler taşıyan sanat sinemasının tanımlanma biçimlerine ve bu tanımlanma biçimlerinin hangi argümanlarla yürütüldüğüne odaklanılmış ve sanat sinemasının farklı anlaşılma biçimleri üzerinde durulmuştur.

Türkiye sinemasında modernizmin evrimini sanat filmi anlatısı üzerinden anlamaya çalışan ikinci bölümün birinci alt başlığında Türkiye sinemasında sinemasal modernizmin gelişiminin ilk evresi olan *mimetik-öncesi* dönemin üzerinde durulacak, 1940’lı yıllara kadar süren bu dönemin temel itkisi olan sinemanın bir sanat olarak kendini kabul ettirme düşüncesi sorgulanacaktır.

Mimetik dönem olarak adlandırılan sinemasıl temsilin nesnel bir nitelik gösterdiği dönem üzerine yoğunlaşan ikinci alt başlıkta ise 1940'lı yıllarda ortaya çıktığını varsaydığım ulusal sinema inşası olarak sinema anlatısının modernize edilmeye çalışılması tartışılacaktır. Sanat sinemasının ulusal bir sinema inşa sürecinde yürütülen tartışmalar içerisinde gizli olarak nasıl yer aldığı ve bu söylemlerin farklılığı ifade eden diğer söylemlerle karşılaşma anlarında yetkin bir sinema düşüncesinin ortaya çıkma biçimlerinin bu düşünceyi nasıl etkilediği gösterilmeye çalışılacak ve yerli sinemanın kurumsallaşma talebiyle öne çıkan popüler biçiminin eleştirilmesi sürecinde gelişen farklı sinema yapma düşüncesinin doğurduğu farklılık biçimlerinin modernist sinemayla ilişkisi tartışılacaktır.

Diegetik dönem üzerine yoğunlaşan ikinci bölümün üçüncü alt başlığında ise, bu bölümün temel argümanı olan tekil farklılık anlayışlarına rağmen kültürel ve siyasal alandaki söylemlerle birbirine eklemlenen bir yapı arz eden anlatının, bunun karşısında ortaya çıkan farklılık söylemleri aracılığıyla modernist bir nitelik kazanıp kazanmadığı düşüncesi tartışılacaktır. Buna bağlı olarak Yeşilçam'ın "yerli bir sinema" inşası olarak kurumsallaşması sürecinde, klasik sinemanın "katı yorumlayıcı şemaları"nın hakim anlatı biçimi olma talebine karşılık, tekil örnekler üzerinden öznenin sızma biçimleri üzerinde durularak, bir sonraki başlıkta incelenecek olan ve Türkiye sinemasının diegetik döneminin başlangıcı sayılan 60'lı yıllarda anlatının yeni olanaklarla öznenin kendi anlatısına dahil etme biçimlerine giden yolun nasıl aşıldığı gösterilmeye çalışılacaktır. Bu dönemde, sanat sineması kavramının da dahil olduğu tartışmanın *Kamelyalı Kadın* üzerinden hangi argümanlarla sürdürüldüğü ve bununla bitişik olarak *Yalnızlar Ritmi*'ne ilişkin yazılanlar aracılığıyla tartışılacaktır. Yerleşik anlatının olanaklarının farklılaşmaya başladığı ve anlatısını

döngüsel bir biçimde kuran ilk film olan *Kanun Namına* aracılığıyla, öznelğin anlatıya nasıl dahil olduğuna bakılacaktır. Bu alt başlıkta ayrıca modernist sinemayı belirginleştiren auteur düşüncesinin ilk olanaklarının toplumsal gerçekçi filmler aracılığıyla nasıl ortaya çıktığı üzerinde durulacak ve bu dönemin anlatı geleneklerinin bu yeni anlatı modeli etrafında nasıl bir değişim geçirdiği ve bu değişimin hangi yeni olanaklara imkan tanıdığı ortaya konmaya çalışılacaktır. Geleneksel anlatı modellerini politik içeriğiyle zayıflatan *toplumsal gerçekçiliğin* ortaya koyduğu yeni anlatı modelinin karşısında, gerçekte temsil edilen arasındaki ilişkinin sınırlarını belirsizleştiren soyut yönelimli eğilimin ortaya çıkması ve iki eğilim arasındaki farklılığın ne olduğu gösterilerek, bu dönemin modernist sinemasının özellikleri tartışılacaktır. Bu dönemde modernizmi bir kararsızlık anı olarak ele alan *Denize İnen Sokak*, özdeşlik üzerinden modernizmi temsil eden *Sevmek Zamanı*, geçmişle şimdi arasındaki sınırı bulanıklaştıran *Sevmek Seni* ve modernizmin sansürle ilişkisini gösteren *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* filmleri üzerinden dönemin farklılık taşıyan anlatılarının ortaya koyduğu modernist üslup tartışılacaktır. 1970’li yıllarda anlatının modernist özelliklerinin gösterilmeye çalışıldığı alt başlıkta ise, Türkiye sineması Üçüncü Sinema ile ilişkisi bağlamında ele alınacak ve bu dönemde anlatının doğrudan politik argümanlarla politik bir modernizmin özelliklerini taşıyıp taşımadığı üzerinde tartışılacak; toplum, birey ve kitle ekseninde *Umut*, *Arkadaş*, *Bir Gün Mutlaka*, *Demir Yol* ve *Maden* filmleri incelenecek ve bu filmlerin gündelik hayatla kurduğu bağlantıların modernist olanaklara ne kadar imkan tanıdığı üzerinde durulacaktır.

Türkiye sinemasının kendini yansıtan dönemi olan üçüncü bölümün ilk alt başlığında ise sinemanın kendine bakması üzerinden modernist anlatının hangi yeni

olanakları kullandığı tartışılacak; *auteur* düşüncesinin ve devamlılığı ihlal eden anlatıların hangi araçları, nasıl kullanarak anlatıyı modernize etmeye çalıştığı tartışılacak, bu dönemin modernist sinema düşüncesi *Umut Yarına Kaldı*, *Anayurt Oteli*, *Gökyüzü*, *Aaahh Belinda*, *Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Gece Yolculuğu*, *Filim Bitti*, *Adı Vasfiye*, *Gizli Duygular* gibi filmler üzerinden gösterilmeye çalışılacaktır. Bu bölümün ikinci alt başlığında ise 1990'lı yıllardaki minimalist anlatının olanakları, *auteur* düşüncesinin paralelinde tek tek filmler üzerinden değil, Ömer Kavur, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin genel değerlendirilmesi ekseninde tartışılacak, bu yönetmenlerin sinema yapma biçimlerinin Türkiye'deki modernist sinemaya getirdiği farklılıklar üzerinde durulacaktır.

I. MODERNİST ANLATI OLARAK SANAT SİNEMASI

Film çalışmaları literatürü içerisinde “sanat sineması”¹ tartışmaları genel olarak anaakım sinema ile sanatsal eğilimi ve gerçeği ortaya koyma stratejileri açısından anaakım sinemadan farklılık gösteren filmler arasında varsayılan bir ayırımdan yola çıkılarak yapılmaktadır. Bu tartışmaların ana eksenini sinemada “sanat olanın ne olduğu” sorusu oluştururken, “gerçek olanın” ortaya konma ve bunun izleyiciye sunulma biçimleri tartışmaların temel bileşenleri olarak öne çıkmaktadır. Sanat sineması “gerçeği” klasik anlatı sinemasından farklı bir biçimde, dahası, gerçeğe daha fazla bağlı kalarak ortaya koyma iddiasındadır. Gerçeğin ortaya konuş biçimi “sanat filmi/sineması”nın tanımlanmasının da temel unsurudur. Bu gerçeğin ortaya konuş biçiminin gösterilmesi sanat filminin asıl işlerlik gösterdiği alanın belirlenmesi ve burada oynadığı işlevi de anlaşılır kılmayı beraberinde getirmektedir (Karadoğan, 2010, s. 1).

Rudolf Arnheim (1985) “Film ve Gerçeklik” adlı makalesinde, filmin sanat olup olmadığı konusundaki tartışmaların çoğunlukla filmin “gerçekliği yeniden üretmekten başka bir şey yapmadığı” varsayımına dayandığını belirtir. Filmin doğası gereği bunu yapmaktan yoksun olduğunu ve tam da bu yüzden, sanat sayılması gerektiğini vurgulayan Arnheim’a göre, sanat olan, aracın bu kısıtlı doğası ile ortaya

¹ “Sanat Sineması” (*Art Cinema*) kavramı sinema araştırmaları içerisinde oldukça tartışmalı bir kavramdır. Pek çok başka kavram da bu kavramın içeriğini ve tanımladıklarını karşılayacak biçimde kullanılmaktadır. Deneysel ve avangart sinema kavramlarının da dahil olduğu üzere, bu kavramlar arasında “karşı sinema” (*counter-cinema*), “auteur sineması”, “modern sinema”, “çağdaş sinema”, “yapıbozucu-yıkıcı (*deconstructive*) sinema” gibi kavramları saymak mümkündür. Bkz. (Öztürk, 2000, s. 31; Hayward, 1996, s. 16-18). Burada ise “sanat sineması” kavramı daha çok modern sinema ve modern sinema anlatısı anlamını da kapsayacak biçimde kullanılacaktır. [Hayward alıntıları için, yayınlanmamış çevirisini kullanmama izin verdiği için hocam Ertan Yılmaz’a çok teşekkür ederim].

çıkarılan ürünlerdir (66). Arnheim'in bu yaklaşımının altında yatan aslında başka bir karşıtlıktır: *Gerçekçilik ve biçimcilik*. Lumière Kardeşler'den kaynaklanan *gerçekçi* gelenek sinema tarihinde daha çok André Bazin ve Siegfried Kracauer tarafından temsil edilmiştir. Melies'den kaynaklanan *biçimci* gelenek ise Sergei Eisenstein ve Rudolf Arnheim tarafından sürdürülmüştür. Özetle gerçekçi gelenek sinemanın sanat olduğunu söylerken sinemanın gerçeğin "derin yapısını" ortaya çıkarmaya çabaladığını ve "gerçeğe hiçbir şey ekmediğini", onun "biçimini bozmadığını" (Henderson, 1985, s. 113) savunur. Bazin bunu gerçeklik uğruna biçimin "kendini feda edişi" olarak adlandırır ve bu kendini feda edişin ancak gerçeğin yapısını bozmayan sinemasal araçlarla gerçekleştirilebileceğinin altını çizer. Bazin için bu araçlar, alan *derinlikli çekim* ve *ayrım çekimidir* (1995d, s. 70-105). Bu görüşün karşısında ise sinemanın ancak gerçekle ilişkisini kestiği zaman sanat olabileceğine inanan Eisenstein'in sinema düşüncesi yer alır. Eisenstein, Bazin'in tersine sinemayı sanat yapmanın, görüntülerin kurgu yardımıyla yeniden oluşturulması olduğunu savunur (Henderson, 1985, s. 120). Eisenstein, film parçasının gerçekliğin yeniden üretiminden başka bir şey olmadığını söyler; montaj ise filmin gerçekle bağını koparır (Büker, 1989, s. 7). Film ancak böyle sanat olabilir. Henderson, Eisenstein'in kuramını filmin sanat olma koşulları ve gereklilikleriyle ilgisi nedeniyle gerçek bir estetik kuram ve gerçek bir film kuramı olarak ele alır (1985, 120). Eisenstein ve Arnheim izleyiciyi "çerçevenilmiş bir resim" önündeymiş gibi düşünmüşlerdir; Bazin ise izleyicinin bir "pencere" önünde oturduğunu varsaymıştır (Andrew, 1994, 58). Ancak daha sonra Fransız kuramcı Jean Mitry bu iki bakış açısını sarmaştırarak, sinemanın özgül niteliğinin pencere ile çerçeve arasında gidip gelmesinde yattığını belirtmiştir (Andrew, s. 58). "Pencere-çerçeve" eğretilemesiyle tanımlanmaya çalışılan sinema, psikanali-

zin sinema alanına uygulanmasıyla yeni bir eğretilmeye daha sahip olmuştur: “Ay-na.” Bu eğretilme ile izleyicinin perde karşısındaki konumu iyice karmaşıklaşmış, sinemada anlamın ne olduğu sorusu da bu perspektiften iyice muğlaklaşmıştır; çünkü “anlam artık kurulan, sınanan, yapıbozuma uğratılan ve uyarlanan bir şey” (Andrew, 58) haline gelmiştir. Bu yaklaşım çerçevesinde klasik sinemanın yapısı da etkilenmeye ve değişmeye başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı’nın sonrasında ortaya çıkmaya başladığı söylenen “sanat filmi” biraz da sinemadaki bu paradigma değişikliğiyle ilgilidir.

David Bordwell’in (2010a) Hollywood’un klasik biçimine karşı ilk meydan okuma olarak adlandırdığı “sanat filmi”nin tarihi sinemanın doğuşu kadar eskidir. “Sanat filmi” deyimini ilk olarak 1908’de Fransa’da *film d’art* olarak kullanılmaya başlanmış ve sinemayı orta sınıf için çekici bir hale getirmek gibi bir işlev atfedilmiştir (Hayward, 1994, s. 14). Aynı yıl Paris’teki Charras caddesinde sanat filmi denilen filmlerin gösterilmesine tahsis edilen ilk sinema salonunun açılmasıyla ilk kurumsal yapısını da edinmiş oldu. Ancak *film d’art* sahne dramalarının popüler uyarlamalarından daha fazlasını başaramadı, “film d’art yalnızca çok muhafazakâr anlamda sanatsaldı ve bu da ilk dönem avangart sinemacılar arasında *film d’art*’a yönelik bir düşmanlığa yol açmıştı” (Kovács, 2010, s. 22). Bu sinemacılara göre *film d’art* geleneksel anlatıyla ve tiyatroyla bir uzlaşmadan başka bir şey değildi ya da Epstein’in belirttiği gibi *film d’art* filme alınmış tiyatroydu. Onlar *film d’art*’ta sanatsal olmanın gerçekliğinden ziyade gösterişini gördüler. Onlara göre sanat olarak film kendi katıksız ilkelerine uygun olarak kullanılan sinemasal araçtı. Film kendi etrafında güçlü kurumlar oluşturulabilmesinden önce dahi *modern anlamda* bir sanat biçimi olarak kabul edilmeliydi. Sanat-filmi endüstrisinin görece geç kurumlaş-

masının nedeni de budur. Ancak kesin olan şudur ki, bunu anlama tutkusu, bir tür kurumlaşmaya yönelik girişimler nedeniyle sinemada çok erken ortaya çıkmıştır (Kovács, s. 22).

Sinemasal modernizmi, modernizmin üzerine söylenen en temel argümandan yola çıkarak tanımlamaya çalışırsak, “kendi uylaşımsal biçimleri üzerine estetik bir düşünme ve bunların eleştirel bir yeniden düzenlenmesi olduğunu” (Kovács, 2010, s. 16) söyleyebiliriz. Modernizmin sinemada “özel bir stil” olmadığını, “daha ziyade *anlatsal sanat sinemasında*, farklı (modern) film stillerini ortaya çıkaran farklı modernist hareketlerin etkisi” olduğunu belirten Kovács, onu iki farklı dönem içerisinde değerlendirmek gerektiğini belirtir. Birinci dönem 1919 ve 1929 yılları arasını kapsayan “erken modernizm”, ikincisi ise 1950 ve 1975 yılları arasını kapsayan “geç modernizm” dönemidir (Kovács, s. 54). Kovács’a göre bu her iki dönemde de modernist sinemanın biçimleri sanatsal modernizmin mevcut biçimlerine uyarlandı. Bunun sonucu olarak da bu noktada önem kazanan olgu üzerine; sessiz ve sesli sinema arasındaki farklılık üzerine düşünmek gerekmektedir (s. 55). Modernist sinemasının birinci evresi olan 1920’lerin sineması, sinemanın estetik potansiyelini modern sanatın amaçlarına uygun olarak kullanma girişimiydi. Bu noktada senkronize sesin olmaması bir kusurdan ziyade, bu sanat dalına değer veren bir nitelik olarak görüldü, çünkü “sessiz sinema filmin soyut, doğalcı olmayan niteliğini öne çıkardı” (s. 55). Rudolf Arnheim, Bela Balázs, C. T. Dreyer gibi isimler sesin sinemanın sanatsal niteliğine yapacağı katkı konusunda tereddütlü davrandılar. Arnheim, sinemanın sesle birlikte kendi sanatsal niteliğinin temeli olan estetik saflığını yitirdiğini; Dreyer sesin sinemayı filme alınan tiyatroya dönüştüreceğini; Bela Balázs ise, daha iyimser olmakla birlikte, sesli sinemanın, sinemanın evriminde bir “felaket” olduğunu söyledi.

Balázs bu durumun geçici olduğunu ve sesin de yeni bir sanat için bir potansiyele sahip olduğunu anladı. “Anlatısal sanat-filmi pratiği senkronize sesin neden olduğu artırılan gerçekçiliğe karşı *sinemasal soyutlamayı yeniden yaratmak* zorundaydı.” Bu evrede erken modernizmin “soyutlamasının estetik hedefi katıksız bir görsel temsile ulaşmaktı” (Kovács, 55). Sinemada modernizmin ikinci evresi ise, “*sesli filmin* sanat-sal pratiğinin sanat dallarındaki ikinci modernist dalgayı karakterize eden ilkelere uygun olarak modernleşmesiydi.” Bu dönemdeki modernizmin sanatsal referansları da bir önceki dönemden farklıydı, artık resim ve müzik yerine, erken modern sinemanın “iki önemli düşmanı olan edebiyat ve tiyatro” öne çıkmıştı (s. 56). Bu evrenin hedefi artık “katıksız bir görsel temsile ulaşmak”tan ziyade “katıksız bir zihinsel temsile ulaşmak”tı (s. 56).

Modern sanat sinemasının bir “stil” (style) mi yoksa hareket mi olduğunu tartışan Kovács, modernizmi oluşturan kültürel tarihsel bağlamı belirlemeye çalışmanın, modernizmden özel bir stil olarak bahsetmenin pek çok zorluğu da beraberinde getirdiğini belirtir. Bu zorlukların ilki, sinemasal modernizmin, sinemadaki diğer bütün stilistik hareketlerden farklı olarak, uluslararası bir olgu olması ve bu nedenle de arka planında ulusal-kültürel bir geleneğin belirlenemeyeceğidir (s. 54).² İkincisi ise, modernizmin bir tarihsel arka planını oluşturmanın zorluğu ve birden fazla modernist dönemden bahsetmenin gerekliliğidir. Sonuncu ve en önemli zorluk ise, modernizmin göze çarpan özelliklerinin sinemaya özgü olmaması, dahası bunların genel olarak modern sanatın stilistik özelliklerinin sinemasal uygulamaları olmasıydı. Modern filmin, özel bir film stilinden çok modern sanatın özel bir çeşidi olduğunu belirten Kovács’a göre, “modernizm sinemada özel bir stil değildir, daha

² Sanat sinemasının uluslararası niteliği hakkında ayrıca bkz. (Lev, 1993 ve Neale, 2010).

ziyade *anlatsal sanat sinemasında*, farklı (modern) film stillerini ortaya çıkaran farklı modernist hareketlerin etkisi”dir (s. 54).

Kovács, sinema tarihinin ilk 60 yılında herhangi bir sinemasal gelenekten bahsedilemeyeceğini ve sinemanın bir kültürel gelenek olarak ilk defa Fransız Yeni Dalgası auteursleri tarafından keşfedildiğini belirtip “açık bir şekilde 1920’lerin modernizmi ‘sinemanın *kendi* sanatsal gelenekleri üzerine bir düşünme’ olamazdı” der (Kovács, 2010, s. 16). Kovács’a göre bu yıllardaki erken modernizmin ortaya çıkışındaki başlıca unsur, “henüz kural haline gelmeye başlayan anlatı standartlarına karşı eleştirel bir tepki” olmadığı gibi, “erken modern sinemanın bazı kuramcıları ve eleştirmenleri Amerikan sinemasının gerçekçi, doğrusal ve devamlılığa dayalı anlatısını taklit etmeyi düşündüler” (Kovács, 2010, s. 16). Sinemaya sanatsal bir kullanım atfeden pek çok yönetmen, popüler anlatı sinemasından ziyade, sinemanın sanatsal yanına vurgu yapan kendi geleneklerini eleştirdiler. Bu dönemde sinemayı moderleştirmenin pek çok yolundan, “güzel sanatlardaki, tiyatrodaki ve edebiyattaki modernist hareketlerin sinemasal çeşitlemelerini yaratma ya da sinemayı ulusal kültürel mirasın anlatısıyla ve görsel biçimlerine uygun hale getirme[yi]” kendilerine ilk uygun yol olarak gördüler. Bu anlamda da erken modernizm, *sinemanın, sinema dışındaki sanatsal ya da kültürel gelenekler üzerine düşünmesi*” haline geldi (Kovács, s. 17).³ 1920’lerde sinemayı modernleştirmenin —erken modernizmin kendini yansıtıcı [reflexivty] karakteri— ikinci yolu olarak ise, *katıksız sinema [pure cinema]*⁴ hareketidir. *Katıksız sinema* hareketi filmi sadece, katıksız görsel bir sanat

³ Kovács, buna örnek olarak Alman dışavurumculuğunu gösterir, dışavurumculuk ve anlatı sineması arasındaki farklılıklar ve benzerlikler için bkz. (Kovács, 2010, s. 17-18).

⁴ *Pure Cinema*: Türkçe literatürde “arı sinema”, “katıksız sinema”, “saf sinema” gibi kavramlarla karşılaşılır. Burada çevirideki “katıksız” terimi kavram karışıklığına yol açmamak için tercih edilmiştir.

olarak ele aldı ve “kendi estetik özgüllüğünün temeli olarak bu aracın teknik yanları üzerine yoğunlaştı”. Modernizmin sinemayı biçimlendirdiği bir diğer yol ise “Henri Langlois’nın ‘Fransız izlenimciliği’ dediği hareketti” (Kovács, s. 19). İzlenimciliğin en büyük etkisi, ruhsal durumların ve süreçlerin görsel bir gerçeklik olarak ortaya çıktığı bir tür psikolojik temsili gerçekleştirmiş olmasıydı. İzlenimcilik ruhsal bir gerçekliğin oluşturulması anlamında ağırlıklı olarak anlatı motivasyonunun ruhsal karakterini desteklemek için kullanıldı. “Fransız ‘izlenimci’ sineması ayrıca ruhsal imgelerin temsiline fiziksel gerçekliğin alternatif bir boyutu haline gelmesi derecesinde yoğun bir şekilde simgesel ve psikolojiktir. Bu erken modern sinemanın en birleşimsel (synthetic) olgusuydu” (s. 19). Kovács’a göre, Fransız izlenimciliğinin modernist hareket içindeki özgül karakteri, ana karakterin dışsal eylemleri yerine, onun içsel görünümü olan psikolojik halin temsil edilmesinin farklı bir yolunun bulunmasıydı. Bu anlamda erken modernizm üç önemli tekniği başlattı ve bunlar da geç modernizm tarafından üstlenildi: “Sinemasal olmayan modern sanata gönderme, görsel ve ritmik soyutlama için sinemanın potansiyelini inceleme ve karakterlerin ruhsal ve fiziksel boyutları arasında bir ilişki kurma.” Bütün bunların sonucu olarak da ortaya çıkan önemli gelişme, “film yapmanın özel bir kurumsal pratiği[nin] ortaya çıkması” oldu: “Ticari sanat sineması.” Bütün bunlardan yola çıkılarak sinemanın modernleşmesi için söylenecek olan şey, “sinemanın sanatsal kullanımının sinemanın modernleşmesi olmaktan çok, sinemanın sanatsal kullanımının modernleşmesiydi. Sinemasal modernizm modern sanata, sanat sinemasının yaklaşımıdır” (Kovács, 2010, s. 20).

Modern sinemadan bahsetmek ancak 1940’lı yıllarda mümkün olmuştur. Savaş sonrasında, özellikle stüdyo sistemi yapısının değişmeye başlayıp yıkılma süre-

cine girmesiyle birlikte, geçmişin stüdyo sistemi içerisinde üretilmiş filmleri de dikkate alınarak önceki dönem “klasik” olarak anılmaya ve yeni dönemin filmleri de “modern” olarak adlandırılmaya, bu ayrımla birlikte yönetmenler ve eleştirmenler arasında sanat filmi ile eğlence filmi arasında farklılıklar inşa edilmeye başlandı. Eğlence ile bir sanat kurumu olarak sinema arasındaki farklılığın ilk farkına varan ise Vachel Lindsay oldu. Lindsay, “hareketli görüntü sanatını” tanımladığı kitabı *The Art of Moving Pictures*’da (1915) filmin bir sanat olduğunu iddia etti. Onun için sinema salonları sinemaseverlerin bir toplanma yeri olmalıydı. Lindsay’ın bu düşüncesi yani film gösteriminde uzmanlaşma düşüncesi 1900’lerin başında hâlâ tam olarak anlaşılmamıştı. Uzmanlaşma 1920’lerde İngiltere’de “sanatsal nitelikleri” geniş bir izleyici kitlesine ulaşacak biçimde göstermeye çalışmak anlamına, Fransa’da ise “geniş kitlelere cazip gelmeyen nitelikli filmleri” dolaşıma sokmak anlamına geldi. Sanatsal nitelikleri yüksek, geniş bir izleyici kitlesine hitap etmeyen, ticari başarı şansı az, düşük kar marjlı ve bu nedenle de dağıtımıcılara cazip gelmeyen filmler yeni bir dağıtım ağına ihtiyaç duymaya başladı. Bu anlamda da “sanatsal” olan ile “ticari” olan birbirinden ayrılmaya başladı. Aslında bu ayrım tam olarak sanatsal olan ile ticari olan arasında olmaktan çok, “*ticari film pratiğinin iki türü*” arasında bir ayrımı (Kovács, 2010, s. 24).

Kovács’a göre bu çatışmanın temelinde, anlatısal sanat sinemasının bilet parası ödeyen izleyici için mücadelesi vardır. Anlatısal olmayan avangart kendisini en başından “ticari olmayan” bir şekilde konumladığı için özel ve belirli bir izleyiciye hitap etmekteydi. Fakat “ticari olmayı isteyen ancak yeterince olmayan”, “ara kategori” yani “sanat filmi”, kendi karşıtı olan “ticari” olanla rekabete girmek durumunda kaldı ve rekabet hâlâ süregelmektedir. Bu rekabetin sonucu olarak da sanat sine-

ması sinemanın alıcısı durumundaki kendi alıcısını inşa etmek durumunda olduğunun farkına vardı ve bu noktada “bu filmler için bilet parası ödeyebilecek bir kategori olarak entelektüel seçkinlerin varlığını keşfettiler” (s. 25). Ancak bu uzmanlaşmadan kısa bir süre sonra 1930’ların başında yarı ticari anlatısal sanat filmi kurumunun finansal bir destek olmadan, yani devlet desteği olmadan ayakta duramayacağı ortaya çıktı. Ortaya çıkan bu durum karşısında, bir yandan da sinemanın ideolojik gücünün farkına varan pek çok devlet çeşitli sübvansiyonlar aracılığıyla sinema alanına müdahale etti. Almanya’da UFA’nın ortaya çıkışı ve pek çok belgesele eğitici yönüne vurgu yaparak destek vermesi bu sürecin sonuçlarından biri oldu. Bu kurumsallaşmayı destekleyen bir diğer olgu ise, Steve Neale’in (2010) ayrıntılı bir biçimde çerçevesini çizdiği çeşitli “kurumsal” yapıların kurulması oldu; bu kurumsal yapıların en başında ise film festivalleri gelmektedir. Önce Venedik’te (1934), sonra Cannes’da (1939) başlayan uluslararası film festivalleri kuruluşlarından sonra kesintiye uğramış olsalar da 1946’da kurumsal bir yapı olarak ortaya çıktılar ve sanat sinemasının yapısına yönelik eleştirel bir bakışın da oluşmasına katkıda bulundular. Festivallerin dışında sanat filmlerinin kurumsal bir kimlik kazanmasına destek olan bir diğer gelişme ise 1950’li yılların başında ortaya çıkan sinema dergileri oldu: *Cahiers du cinéma* ve *Cinema nuovo* 1951 yılında, bir diğer önemli Fransız sinema dergisi *Positif* 1952’de yayımlanmaya başladı. 1950’ler ve 1960’lar boyunca bu dergiler Avrupa sanat sinemasının tartışıldığı ve kuramsal olarak yeni bakış açılarının geliştirildiği entelektüel forumlar haline geldiler Bordwell’de (2010b, s. 173).

Sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda, tıpkı sanattaki modernizmde olduğu gibi avangart konusu tartışmalı bir konudur. Avangart, sinema literatüründe genellikle iki başka kavramla eş anlamlı olarak kullanılır: *Deneysel* ve *underground*

(yeraltı).⁵ Bu kavramlar zaman zaman farklı anlamlar içerseler de aynı film pratiğini tanımlamak için kullanılırlar. Sheldon Renan (1967) ise avangardın daha çok kurumsal yanı üzerinde durur ve avangardı bir tür olarak tanımlar ve onun üretiminde kişisel olanı öne çıkarır. Renan bu film türünün endüstriyel yanına dikkat çekerek, onun ticari kanallar dışında, küçük bütçeli yapımlar olarak değerlendirir. “Filmin belirli bir türü” olarak tanımladığı *underground*’un temel olarak “bir kişi tarafından düşünülüp yapıldığını ve bu kişinin *kişisel ifadesini taşıyan*” bir film olduğunu ve bu filmin üretiminin temel nedeninin “kişisel ya da sanatsal ifade” olduğunu ve bunun her zaman için “sınırlı imkanlarla gerçekleştirildiğini” belirtir (s. 21). “Avangart, *deneysel, bağımsız ve underground* bütün bu terimler filmin bu türünü tanımlamak için kullanılırlar” diyen Renan, film yapımının bu alanında üç istisnai başarılı dönem olduğunu (eğer *expanded* sinemayı da dahil edersek dört) belirtir. Zaman zaman bu üç dönemin “*filmin üç avangardı*” olarak da anıldığını söyleyen Renan, ilk avangart dönemin, modern sanatın, özellikle dada ve gerçeküstücülüğün yükseldiği 1920’lerde olduğunu söyler. Bu dönemde ortaya çıkan bu yeni türler avangart olarak nitelendirildi. Elbette ki avangart yeni bir şeydi ve filmin bu yeni türü de bu adla anıldı. Sonuç olarak bu kavram çağdaş/güncel filmler için kullanıldı. Bu dönemde Rene Clair’in *Entr’act*, Man Ray’in *Emak Bakia* ve Bunuel’in *Bir Endülüs Köpeği* (*Un*

⁵ “Genelde Fransızca terminolojide ‘deneysel sinema’ bir öykü anlatmayı ya da ‘gerçek yaşamın’ bir parçasını sunmayı başlıca kaygı edinmekten çok, sinemasal aracın biçimsel yanlarının olasılıklarına yoğunlaşan ve bunları kullanmayı amaçlayan ticari-olmayan filmleri adlandırmak için kullanılır. Örneğin sinema kuramcısı Jean Mitry —Georges Méliès’in filmlerinden Alman dışavurumculuğuna, Clair’den Eisenstein’a, Walter Ruttmann’dan Norman MacLaren’e, Gregory Markopoulos’dan Godard’a kadar— tür ya da stile bakmaksızın bir düzeyde bu yaklaşımı gösteren bütün filmleri bu kategoriye dahil eder, ancak bu kategori içinde bir ayrım yapmaz. Amerikan tarihyazımında ise tersine ‘avangard’ alternatif, ticari, anlatsal olmayan film pratiği için genel bir terim olarak kullanılır. Üçüncü kavram olan ‘underground’ ağırlıklı olarak 1960’lardaki Amerikan avangardına işaret etmek için kullanılır, ancak diğer dönemlerdeki underground ile avangard filmler arasında tanımlanan temel bir farklılık yoktur. Bu terimlerin —avangard, deneysel, underground— özel bir film pratiğini adlandırmada oldukça benzer anlamlara sahip olduklarını söylemek güvenlidir (Kovács, 2010, s. 27-28).

chien Andalou) filmleri *underground* filmin ataları sayılır (s. 21). İkinci dönem ise, 1940'ları kapsar. 20'lerde deneysel kavramı, Rus yönetmenlerin montaj filmlerini nitelemek için kullanılırken, 40'lı yıllarda kavram Maya Deren gibi yönetmenlerin filmleri için kullanılır oldu (s. 21). Renan'ın dönemleştirmesine göre üçüncü dönem ise, 1950'lerin ikinci yarısında başlar ve kitabın yazıldığı 1967'ye kadar sürer. Bu dönemde *kişisel film* için iki terim popülerlik kazanmıştır: *Bağımsız (independent)* ve *underground*. Bu bağlamda bağımsızlık, Hollywood'dan bağımsız olmayı içerir. Renan, temel olarak *underground* film kavramını, ilk kez eleştirmen Manny Farber'in, 30'lar ve 40'ların düşük bütçeli, erkeksi macera filmlerini tanımlamak için kullandığını belirtir, fakat kavram 1959'da Lewis Jacobs'ın *Film Culture* dergisindeki, "Morning for the Experimental Film" yazısıyla *kişisel sanat filmlerine* atıfta bulunmak için kullanılmıştır. Underground bir tavrı tanımlar: Her türlü ekonomik ve yasal engele karşı filmlerin yapılması ve görülmesi kararlılığı (Renan, s. 22). "Avangart tıpkı sanatın her alanında yaptığı gibi sinemayı da ticari bir kurum olarak reddeder, sinemayı, onu üretenlerin kendi yollarını buldukları 'kişisel bir sanatsal dışavurum olarak' kabul eder (Kovács, 2010, 29-30).

A. Evrim ve Stil Analizi Olarak Modern Sinema

Sinema alanında 1950'lerin sonundan bu yana yaygınlaşmış olan modern sinema kavramı, "klasik/modern sinema karşıtlığının üç yanını yansıtır" (Kovács, 36, s. 35). Bu karşıtlığın birinci ögesi, "eski/klasiğe karşı yeni olarak modern sinema"; ikinci ögesi "geçersiz sinemaya karşı, sinemanın güncel ve geçerli biçimi olarak modern sinema;" ve son olarak da, "klasiğin estetik bir çeşitlemesi olarak modern sinema" (s. 35). Kovács'a göre bu karşıtlıkların farklı yaklaşımlar içerisinde farklı varyasyonları vardır ve bu varyasyonlar sinemasal modernizmi kuramlaştıran iki önemli

model içerisinde netlik kazanırlar. Bu modellerden ilki, “evrimciler” olarak adlandırılan modeldir, diğeri ise “stil analizcileri” olarak kavramsallaştırılan yaklaşımdır. Bu yaklaşımlardan ilki, “modernizmi sinemanın estetik ve teknik evriminin ürünü olarak tanımlarken;” ikincisi, modernizmi “sinema tarihinin belirli dönemlerinde farklı biçimlerde ortaya çıkan alternatif bir stilistik hareket” olarak ele alır (s. 35-36). Modern sinemaya yaklaşımların ana sınırı bu ayırmadan da anlaşılacağı gibi, “onu estetik, stilistik ya da entelektüel evrimin bir ürünü olarak görenler” ile “estetik/stilistik tercihlerin [...] özgül bir kombinasyonu olarak görenler” arasındadır (s. Kovács, s. 35).

“Evrimeciler” olarak adlandırılan kuramcılar, modern sinemanın sinemasal biçimin (dilin) gelişiminin yüksek bir düzeyini temsil ettiğini ileri sürerler ve modern filmin soyut fikirleri ifade etmede daha fazla kapasiteye sahip olduğunu düşünürler ve bu nedenle de modern sinemanın klasik sinemayı aştığına inanırlar. Diğer yandan “stil analizcileri” ise, modernizmin, klasik film-yapımına (klasikle ister modern-öncesi bir biçim, isterse de yaşayan bir standart kural kastedilsin) stilistik ve/ya ideolojik bir alternatif olduğunu savunurlar. Modernizmin tarihsel bir olgu olduğu konusunda hemfikir olan her iki grup da, modernizmin “modernitesi”ni neyin oluşturduğu konusunda ayrışır (Kovács, s. 35-36). Evrimciler, modernizmi her zaman “modern” (klasiğe karşı olarak yeni bir dönem) yani güncel ve geçerli olduğunu iddia ederken, stil analizcileri, bunun tersine modernizmin sinema tarihinin belirli dönemleriyle ilişkili bir sinema pratiği biçimi olduğunu ve bu nedenle de her zaman zorunlu olarak “modern” olmadığını ileri sürer. Stil analizcileri yaklaşımı, adına modern sinema denilen, herhangi bir dönemdeki yeni ve güncel sinema ile modernist sinemanın arasında önemli bir ayırım olduğuna inanır, yani sinemasal bir eğilim belirli

stilistik ve anlatısal özellikleri sergiler; evrimciler ise modern sinemanın sinemasal biçimin gelişiminin yüksek bir düzeyini temsil ettiğini ileri sürer ve modern filmin soyut fikirleri ifade etmede daha fazla kapasiteye sahip olduğunu düşünürler. Kovács'a göre Giles Deleuze bu ıskalanın “evrimciler” ucunda yer alırken, David Bordwell “stil analizcileri” ucunda bulunur (s. 35-36).

1940 ve 1950’li yıllarda ortaya çıkan “yeni film yapım pratiği”ni tanımlamak için klasik/modern karşıtlığına başvurulması karşısında stil analizcileri, bütün geleneksel sinemasal pratiklerden tümünden bir kopuş yerine, bu gelenekler içerisinde sürdürmeye değer olanları ayırmaya özen gösterdiler (Kovács, s. 37). Klasiği geçmişte kalmış film-yapım pratiği olarak ele almayan bu grup için klasik ve modern zorunlu olarak birbirinin dışlamayan kavramlardı. Bu yaklaşımın anlayışına göre “klasik ve (klasiğin bir türevi olarak) modern sinema tarihinin farklı dönemlerine özgü sinemasal pratiğin iki değişik tipi” olduğu söylenebilir (s. 38-39). Bu yaklaşımı kuramsallaştıran Bordwell ise, klasik film anlatısının yalnızca modern film anlatısından önce geldiği için klasik olduğunu düşünmez, onu modern sanat sineması anlatısının klasik anlatıdan “sapma”ya yönelik yöntemlerine karşı standart hale gelmiş, en yaygın anlatı tarzı olduğunu belirtir. Bordwell sanat sineması anlatısını kısmen kendisini klasik anlatıdan “sapma” olarak tanımladığını belirtir ve modernist biçimlerin klasik sinemadan türediğini vurgular (Bordwell, 2010a, s. 71-82; 2010b, s. 123-177; 1985, s. 205-233). Klasik biçimin demode, geçersiz, aşılmış bir pratik olduğu düşüncesine karşı çıkan bir diğer isim ise Noël Burch’tür. Burch’ün (1973) teorisine göre modernist biçim, *kurumsal temsil tarzına* karşı (klasik sinemasal kurallar bütünü) yalnızca farklı, eleştirel ve altüst edici bir pratiktir. Modernizm kavramı onun için “klasiği takip eden tarihsel bir dönem olarak değil, onun rahatsız ettiği,

karşı çıktığı ve yapıçözüme uğrattığı klasikle (1919 sonrasında) bir arada yaşayan bir temsil tarzı”dır (Kovács, 39-40; Burch, 1973).

Modern sinemanın film yapmanın radikal bir şekilde yeni ve farklı bir yolu olduğu ve doğal olarak da eskiye, modası geçmişe ve geçersiz biçimlere üstün olduğu düşüncesi, modern sinemayı eskiye göre, sadece daha gelişkin, teknik, estetik ve kuramsal olarak da daha kapasiteli bir biçimde anlamaya yol açtı. Modernin klasik karşısındaki bu üstünlüğü, film biçimi kavramlarında bir evrimin de izlerini taşıyan “olgunluk ve yetişkinlik” metaforuyla ifade edildi (Kovács, 40). Sinemanın bir “dil” olarak olgunluğu ve yetişkinliği düşüncesi sinema kuramında ilk defa Alexandr Astruc (2010, s. 21-26) tarafından ifade edilmiştir. Astruc 1948’de yazdığı makalesinde, 40’lı yılların sonundaki Fransız sinemasına bakıp “bugünün sineması yeni bir çehreye bürünüyor” (s. 21) diyerek o günkü sinemanın “yeni” karakterini bulmaya çalışır. Renoir’ın *Oyunun Kuralı* (*La règle du jeu*, 1939) ve Bresson’un *Boulogne Ormanı Kadınları* (*Les Dames du Bois de Boulogne*, 1945) gibi filmlerini örnek göstererek “sinema için yeni bir geleceğin temellerini atan filmler” (s. 21) der ve “bu nedenle avangarttan söz ediyorum. Ne zaman yeni bir şey gerçekleşse, orada mutlaka bir avangart vardır” diye ekler (s. 22). Astruc’a göre sinema tıpkı “resim ve roman gibi, bir ifade aracına dönüşmekte [...] yavaş yavaş bir dil haline gelmektedir” (s. 22). Astruc’un burada “dil” sözcüğüne yüklediği anlam, “bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade ettiği veya tıpkı günümüz roman ve denemelerinde yapıldığı gibi takıntılarını aktardığı bir biçimdir” (s.22). Astruc bu nedenle “bu yeni sinema çağını *kamera-kalem* (*caméra-stylo*) diye nitelendirmek” istediğini belirtir. Onun için sinema yavaş yavaş “görselliğin sultanından, görüntü için görüntü fikrin-den ve anlatının birincil ve katı taleplerinden uzaklaşacağı; tıpkı yazı dili kadar esnek

ve incelikli bir yazı aracı haline gelecek”tir. Sinema büyük bir potansiyele sahip olmasına rağmen, “aynı gerçekçiliğe” hapsolmuştur ve bunu sonsuza dek sürdüremeyecektir (s. 23). Astruc, sinemanın “oluşturmakta olduğu dil sayesinde artık sessiz filmlerin lezzeti olan görüntü yoğunluğuna bile başvurmak zorunda kalmadan fikirlerin doğrudan filme yazılmasının mümkün olacağı bir forma yöneliyor olduğu”nu düşünür ve “sinemanın temel sorunu düşünceleri nasıl ifade edeceğidir” der. Bu nedenle de, “her türlü gerçekliği ifade edebilme yetisine sahip” sinemanın, “duygular” ve “düşünceler” arasındaki ilişkileri açığa kavuşturacak ve somut anıştırmalar yaparak kendisini gerçekten bir düşünce aracı haline getirebileceğini söyler. Önemli olan da bu “yeni dilin yaratılmasıdır.” Ona göre bu tür sinemacılıkta yazar ve yönetmen ayrımının anlamı tamamen yitmiş, yönetmenlik gerçek bir yazma eylemine dönüşmüştür. “Bir yazar nasıl kalemi ile yazıyorsa, bir film yönetmeni/yaratıcısı da aynı şeyi kamerasıyla yapar” (s. 25). Bu konuda Bazin ile Astruc arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Astruc, “yeni dilin yaratılması” gerektiğini düşünürken, ki burada henüz bu dilin tam olarak yaratılmadığı konusunda şüpheleri vardır, Bazin “sinemanın anlatım olanaklarını” “konuşma diliyle gerçekten boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği” olarak niteler (Bazin, 1995a, s. 19). Onun için sinemanın dilinin gelişkinliği konusunda bir şüphe yoktur, ancak bu dilin “her dil gibi öğrenilmesi” gerektiğini belirtir ve sinemanın “dil” olmasını onun, evrensel olarak anlaşılmasını sağlayacak “temsil” gücüyle ilişkilendirir (s. 26). Ancak Bazin’e göre burada iki noktaya dikkat etmek gerekmektedir. Bunlardan birincisi, “sinemanın, kültürünün biçimi ve derecesi ne olursa olsun herkesçe *kendiliğinden* anlaşılabilir bir dil olduğu sanısından kaçın[ılması] (27); ikincisi ise, “sinema[nın] en azından bir kültürle anlaşılabilir bir dil [olduğundaysa] bu dil[in] duyulabilir dünyanın görünüşleriyle kendini belli

eden ve onunla karıştırılmayı amaç edinen bir dil” olması gerektiğidir, çünkü “sine-
ma olağanüstü inandırma gücünü bu ayrıcalıktan edinir” (28). Bazin için sinema “öte-
yandan bir dildir” (Bazin, 1995b, s. 41), çünkü “filmi basit bir canlı fotoğraftan
ayırır şey” dil olmasıdır (s. 44). Bazin “sessiz” ve “sesli” sinemanın birbirinden tü-
müyle farklı sinemasal gelişmeler olduğunu düşünmez, o, hem sesli hem de sessiz
sinemanın anlatımı birbirinden tamamıyla farklı biçimsel geleneklerinin
karşılaştırılabilir olduğunu söyler. Sinemayı bir devamlılık içerisinde, biçimsel yeni-
likleriyle “süreklilik” içerisinde karşılaştırılabilir bulur (s. 43). Bu anlamda da sine-
mada 1920’den 1940’a kadar iki karşıt eğilim ayırt eder: *Görüntüye inanan yönet-
menler* ile *gerçeğe inanan yönetmenler* (s. 43). Bazin burada çıkış noktası olarak
gerçeği alır. Görüntüye inanan yönetmenler kurgu teknikleriyle ve/veya plastik mü-
dahale (ışık, dekor, vd.) ile tanımlanan nesneye “eklemede/katkıda” bulunur, bunu da
kurgu aracılığıyla yaparlar. Burada kurgunun kullanılması “görünmez”dir, “seyirci-
nin zihni yönetmenin kendisine önerdiği görüş noktalarıyla doğal bir uyuşum” (s. 43)
içindedir, çünkü bütün bu görüntülerde “nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bun-
ların ilişkilerinden doğan bir anlamı yaratmak” olarak adlandırılabilir ortak bir
nokta vardır (s. 45-46). “Anlam görüntüde değil, kurgu yoluyla seyircinin bilincine
yansıtılan gölgededir” (Bazin, 1995b, s. 46). Bu ortak nokta Bazin’in kavramsalla-
ştırmasında sessiz döneme denk düşen ve görüntüye inanan yönetmenlerde yoğun-
luk kazanan montaj döneminin özelliğidir. Bunun karşısında ise alan-derinliğini ve
plan-sekansı kullanan gerçeğe inanan yönetmenlerin sineması vardır. Orson Welles
Yurttaş Kane’de alan derinliğini kullanarak, sinemanın “anlatsal montajdan kurtul-
masını sağlamıştır” (Gönen, 2008, s. 22). Ancak anlam hem montaj döneminde, hem

de alan-derinliği ve plan-sekans kullanan dönemde var olmasına rağmen, birbirinden farklı biçimlerde kurulur.

Murnau gibi “gerçekliğe” inanan bir yönetmen, “gerçeğe bir şey katmaz, gerçeği bozmaz, tersine, gerçekten derin yapıları çıkarmaya” çalışır (Bazin, 1995b, s. 49). Bazin için sinemasal biçimin ya da anlatımın daha üstün bir formu yok gibidir, “Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi”nde (1995b) görüntünün doğası üzerine eğilen Bazin, onun gerçekliğe katıldığı ya da gerçekliği paylaştığı sonucuna varır. Bazin, “oysa fotoğrafı alınmış eşyanın varlığı modelin varlığına bir parmak izi gibi katılır” der. Bununla ne demek istediği tam olarak açık olmasa da, “gerçekle” onun “temsili” arasındaki ilişkinin doğasının aslında bir “taklit” olmanın ötesine geçerek, iki kavram arasında ortaya çıkan yeni bir tür bağımlılık biçimi olduğunu vurgulamak ister. Bu bağımlılık ilişkisinde her iki kavramın da artık onlara verdiğimiz anlamlarla var olmayacağını, çünkü bu ilişkiden yeni bir anlam biçimi doğduğunu belirtir. Ona göre, “bu dilde, görüntünün önemi her şeyden önce gerçeğe *kattığıyla* değil, gerçekte *ortaya çıkardığıyla*” belirlenir (Bazin, 1995c, s. 50). Bazin sinemanın paradoksunun “soyut düşünceyi ancak gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlatmak” olduğunu belirtir ve bunun sinemanın hem gücü hem de tehlikeli yönü olduğunu vurgular (Bazin, 1995a, s. 26). Sinemanın bu “soyut düşünceyi” “gerçeğin temsiliyle ve yardımıyla” anlatması düşüncesi Deleuze ve Bazin arasındaki bağlantı noktalarından en önemlisidir, Deleuze bu anlatma düşüncesinin ötesine geçerek, insan ile dünya arasındaki kopuşu, fiziksel bağlantılar yerine sanal zihinsel biçimlerin geçmesiyle giderileceğini söyler, çünkü onun için *modern sinema insan ile dünya arasındaki kayıp ilişki için zihinsel bir vekildir* (Kovács, 2010, s. 46). Deleuze de bu belirlemesiyle tıpkı Bazin’in “parmak izi gibi katılır” derken kastettiği şeyin, sine-

mayı sinema yapan şey olduğu düşüncesindedir. Deleuze’de “parmak izi gibi katılma” ancak zihinsel biçimler aracılığıyla gerçekleşebilir. Deleuze’ün algılama ve eylem arasındaki “yarıkta” konumlandığı *affection*, Bazin’in “parmak izi”dir. Deleuze’ün, ifade edilen zihinsel işlemleri kastederek kullandığı “zaman kristalleri” (Deleuze, 1989, s. 68-97) de bu “parmak izi”nde Bazin’in eksik bıraktığı şeyi tamamlar: “Gerçek”le “temsil” arasındaki ilişkide eksik kalan “zihinsel” sürecin izini. Deleuze klasik ve modern sinema arasında sistematik bir ayrım yapar, bu şekilde modern sinema hareketli imgelerin farklı bir kullanımı olarak ortaya çıkar. Bazin “soyut düşünceyi ancak gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlatmak” derken sinemalar arasında bir ayrım yapmaz, onun için bu çaba sadece “sinema”nın işidir, modern ya da klasik. Bunlar arasında bir ayrım gözetmez. Deleuze’ün oluşturduğu kronolojik düzende, modern sinema klasik sinemanın organik gelişimi içerisinde ortaya çıkar. Deleuze modern sinemayı, sinemanın soyut düşünceleri ifade etme potansiyelini hayata geçirdiği daha yüksek bir düzeye yerleştirirken, Bazin için sinema “gerçek” üzerine temellenen, yani onunla bağlarını koruyan bir sanattır. Deleuze için ise, modern sinema, fiziksel dünyanın ötesinde, ancak bu dünyanın fiziksel bir imgesini temsil eder (Kovács, 2010, 43- 44).

John Orr *Sinema ve Modernlik* (1997) adlı kitabında sinemada modern olanın tarihe karıştığını ve yerine de yeni bir şey getirilemediğini ve son elli yılda yapılan filmlere baktığımızda bu paradoksun daha belirgin hale geldiğini ve bu paradoksun nedenlerinin çok karmaşık olduğunu belirtir. Bu nedenleri de ancak “anlatısal filmleri de içeren modern sanat yapıtlarını; Nietzscheci anlamda varlığa *geri* dönerek oluşan, ilerlerken geçmişi yansıtan süreçler olarak incelersek anlayabiliriz” (s. 11) diye belirtir. Modern sanat eserlerinin “modern” olmanın dışında birçok özelliğe sa-

hip olduğunu vurgulayan Orr, bu özelliklerin “modern sanat yapıtları” tanımını aştığını belirtir. Orr’a göre modernin hiç durmadan kendini dönüştüren doğası, doğasında var olan acımasız dinamizm göz ardı edilerek, daha şimdiden son bulmuş, geçmişte kalmış bir şey olarak” görülmektedir (s. 11). Orr argümanlarını modern kavramı üzerine söyleyeceklerini Batı sinemasının gerçek modern harekete ulaştığı ileri sürülen, 1958-78 yılları arasında sadece 20 yıl süren sesli dönemdeki sinemanın dönüşümünün gerçekleştiği yıllar üzerine yoğunlaşarak geliştirir (s. 12). Orr, “modern filmin kendine dönük doğasının, ironi, pastiş, kendini yansıtabilme ve her şeyi vurgulayabilme yetisinin hiç de “postmodern” olmadığını, tersine sinemanın modernlikle sürekli etkileşiminin başlıca özelliği olduğunu” iddia eder (s. 13). Bu dönemin sinemasına klasik yerine modern denmesinin; ilki, bu dönemin sinemasının Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak görülebilmesi, ikincisi, 1960’lara kadar görülen Stüdyo sistemi Hollywood anlatılarında kesin çizgilerle ayrılmış olması, olmak üzere iki nedeni olduğunu vurgular ve bu dönemin sinemasına “modern” ya da “postmodern” yerine “neo-modern” demenin daha doğru olduğunu belirtir, çünkü bu moderne, sinemanın teknik anlamda yolun başında olduğu 1914-1925 yılları arasındaki yüksek modernizmin erken dönemine Nietzscheci bir *geri dönüştür* (s. 12). Orr, postmodern sinemanın karakteristiği olarak görülen, “pastiş”, “bilinçli anlatı”, “oyun oynama”, “çok değerlilik” gibi pek çok biçimsel ve anlatısal özelliği sesli sinemanın klasik anlatılarından modern kopuşun bir parçası olarak görür ve bunları neo-modern buluşlar olarak adlandırır (s. 14).

1960’lar ve 1970’lerin başında etkin olan neo-modernlerin yerini günümüze kadar neyin aldığı sorusunu ise, Orr, neo-modernlerin mirasının “bütün sinema biçimlerinde özümsemişliğini” belirterek yanıtlar ve “bugün bütün sinema modernidir”

(1997, s. 25) der. Orr, “sinemanın modern poetikasının 1960’lardan bu yana değişmediğini ve postmodern sinemanın erken ve geç modernizmin bulduğu biçimsel aygıtları kullanmaya devam ettiğini ne sürer” (Kovács, 2010, s. 46). Kovács’a göre, bu bakış açısından modernizm “bitmemiş bir proje” olarak görülebilir. Bu noktada modernizmin ne zaman başladığı üzerinde uzlaşılmış olsa da, ne zaman “bittiği” ya da ne zaman “biteceği” konusunda hâlâ bir uzlaşma olduğunu söylemek pek mümkün görünmemektedir. Klasik/modern ayırımına baktığımızda moderni klasikten radikal bir biçimde ayrı olarak gören yaklaşımların karşısında onun “bitmemiş bir süreç” olduğunu söyleyen yaklaşımları da görebiliriz. Sinema söz konusu olduğunda da bu iki yaklaşımın izlerini sürmek mümkündür. Modern sinemayı klasik sinemayı göz ardı etmeden değerlendirenlerle, onu klasik sinemayı aşan, ondan daha yüksek bir anlatım gücüne ve sanatsal niteliklere sahip olduğunu söyleyenler arasında bir farklılık vardır. Bu noktada sinemasal modernizmin “belirli kültürel bağlamlar içinde ortaya çıkan tarihsel bir olgu ve aynı zamanda da estetik yanlarının, içinde ortaya çıktığı süren bir tarihsel durum” olarak ele alınabilir (Kovács, 2010, s. 46). Kovács, bu argümanının, (“bitmemiş bir tarihsel olgu olarak sinemasal modernizm”) asılsız olmadığını ama bunu kanıtlamak için güçlü karşı argümanlar gerektiğini belirtir (s. 47) ve kendisi kitabında bunun tersinin doğru olduğunu ispatlamaya çalışacağını söyler yani, “bir hareket ya da bir dönem olarak ikinci modernist dalganın, bazı stilistik ve anlatsal yeniliklerinin farklı sinemasal pratikleri zenginleştirmeye devam ettiği çok açık olsa bile, 1970’lerin ortasına kadar sürdüğünü” iddia eder. Onun için “bitmemiş bir proje” olarak modernizm düşüncesi tartışmaya açıktır. Astruc, Orr, Deleuze gibi yazarların söyledikleri haliyle modernizm, “sinema dilinin” evrimsel sürecinin bir son ürünü olduğu için, tarihsel bir olgu değildir. Bu yazarların belirttiği gibi

modernizmin “asla yerine geçilmediyse, bu sinema tarihinin artık sürmemesi nedeniyle değil, modernizm sinemasal biçimin evriminin en gelişkin evresini temsil ettiği içindir” (Kovács, s. 47).

B. Auteur Müdahalesi ve Kendini Yansıtma Olarak Sanat Sineması

Kovács, modern sinemayı, sinemada modernizmin ilk ortaya çıkışından başlayarak belirli dönemlere ayırır: 1949 ile 1958 arası “modernizmin ortaya çıktığı ve yayıldığı”; 1959 ile 1961 arası “romantik”; 1962-1966 arası modernizmin “yerleşik” hale geldiği; 1967 ve 1975 arası ise modernizmin “politik” dönemidir (2010). 1940’ların sonu ile 1950’lerdeki modernizmin ikinci evresinin temel biçimsel ilkelere modern sanatın üç temel ilkesinin yeniden ortaya çıkışıyla ilişkili olduğunu belirten Kovács, bu biçimsel ilkelerin 50’li yıllarda ortaya çıktığı koşullar ve çıkma tarzlarının 70’lerdekinden çok farklı olduğunu vurgular (s. 229). Erken modernizmin endüstriyel kitle kültürünün bir olgusu olarak ortaya çıktığını; geç modernizmin ise enformasyon ve eğlenceye dayalı boş zaman uygarlığının ilk kültürel tezahürü olduğunu belirten Kovács, modernizmin ilk evresi olan 1920’lerdeki hareketin esasen Alman, Fransız ve Sovyet sinemalarındaki izole bir ulusal olgu olduğunu, fakat modernizmin 1950’lerle başlayan ikinci evresinin küresel boyutlarda genel bir olgu olarak ortaya çıktığını belirtir. Bu iki evrenin ilki, görsel avangartın etkisindeyken, ikincisi daha çok tiyatro ve edebiyattan etkilenmiştir (s. 229). Bu nedenle de modernist özelliklerin 1950’lerin başında ağırlıklı olarak “anlatı sorunları ve dramatik düzenleme aracılığıyla ortaya çıkmaya başlaması” bu yapının zorunlu bir özelliği olarak gerçeklik kazanmıştır (s. 229). Modernizm söz konusu olduğunda, sanatlardaki modernizmi karakterize eden *kendini yansıtma*, en karmaşık genel özellik olarak

karşımıza çıkmaktadır.⁶ *Kendini yansıma* modernizmin temel özelliklerinden biri haline gelmeden önce, onun gelişimini önceleyen başka önemli gelişmeler vardır. Bunlardan en önemlisi yönetmenin bir *auteur* olarak kimliğinin tescilidir (s. 229-230). Sinemanın ilk dönemlerinde filmin yaratım sürecinde yönetmenin önemi, özellikle stüdyo sisteminin yapısal gelişimi içerisinde geride kalan bir özellik olarak ortaya çıktı. Stüdyo sisteminin her şeyin planlandığı ve yönetmene her zaman kişisel bir özgürlük tanımayan yapısının bir sonucu olarak yönetmen daha çok yapımcı, senarist ve diğer ekip üyeleri tarafından inceden inceye planlanmış bir öykünün filme alınmasında bir nevi “yönetici” gibi algılanıyordu. Buna rağmen bu dönemde *auteur* yönetmenler olmadığını söylemenin doğruluk payı fazla değildir. 1960’larda ve 1970’lerde sanat sinemasına hâkim olan görsel ve sanatsal ideoloji haline gelen *auteur* düşüncesi, filmin yaratım sürecinde yönetmenin özerkliğinin yapımcı ve senaryo yazarının rolüne eşit olduğu ve filmin gerçek yaratıcısının yapımcı ya da yazardan ziyade yönetmen olduğu fikrinin yaygınlaşmasıyla gelişti ve geçerlilik kazandı. *Auteur* yönetmen düşüncesi 1960’larda Andrew Sarris’in (2010) verdiği adla *auteur kuram*, *Cahiers du cinéma*’nın eleştirmenler grubu tarafından geliştirildi. Peter Wollen (2004) bu kuramın “Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmalarını dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir *auteur*’ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından” doğduğunu söyler (s. 68). *Auteur* kuramı, belirli ve sıkı biçimde bir manifesto etrafında bir araya gelmiş bir kuramcılar bütününe tarif etmediği gibi, “gevşek bir bağlam içinde farklı yöntemler geliştiren” kuramcılarını kapsar. Bu “gevşeklik” ve

⁶ Bu konuda yapılmış kapsamlı bir çalışma için bkz. (Stam, 1992).

“dağınıklık” eleştirilenler arasında pek çok yanlış anlamaya yol açacak kadar geniş bir biçimde yorumlanmıştır (s. 69). Bu noktada önemli bir ayrımı hatırlamak gerekmektedir. Wollen, *auteur*’ün yapıtının “bütünüyle biçimsel” olmadığını, “bir anlam boyutu” bulunduğunu ve *mise en scène*’in [sahne düzeni] önemli olduğunu, ancak *metteur en scène*’in [sahneleme ustası] ise daha önce varolan bir metin, senaryo, kitap ya da oyun gibi bir metni özel, sinemasal kod ve kanallar birleşimiyle bir sahne gösterisine dönüştürdüğünü belirtir. Bu ayrımda *auteur*’ün filminin anlamı sonradan inşa edilirken, *metteur en scène*’in filminin anlamı ise önceden inşa edilmiş olarak vardır (s. 70). *Auteur* düşüncesi çoğunlukla ticari film pratiğine karşıt bir kutupta yer alan ürünler veren yönetmenlere bir değer atfetmek için kullanılmıştır. Endüstriyel yapı içerisinde yer alan yönetmenlerin çoğunlukla bu yeterlikten yoksun oldukları düşünülmüştür. Fakat *auteur* kuram düşüncesini geliştiren *Cahiers du cinéma* eleştirilenleri için stüdyo sisteminin sıkı mekanizması içerisinde bile *auteur* yönetmenler çıkması mümkündür. Astruc’un (2010) *kamera-kalem* düşüncesi bütün bu *auteur* fikrini önceleyen bir gelişme olarak söz edilmesi gereken bir noktadır. Bu noktada da önemli olan bu ilk fikrin daha çok edebiyatla ilişkili olarak ortaya çıkmış olmasıdır. Edebiyat yapıtının yaratıcısı olan *yazar* gibi, filmin yaratıcısı da onun *auteur*üdür, çünkü *yazarın* edebiyat yapıtı üzerindeki mutlak hakimiyetinin eşdeğeri, filmde *yönetmen* yani *auteur*üdür. “‘Auteur-yönetmenin doğuşunun’ son aşaması *auteur* anlayışının kendisini edebi yaratımdan ayırmasıyla ortaya çıktı.” Bu adım *Cahiers du cinéma* eleştirilenleri tarafından “yaratıcı yönetmenler politikası” [*politiques des auteurs*] olarak adlandırıldı. Pek çok kuramcının da belirttiği gibi tutarlı ve ayrıntılı bir kuram olarak tanımlanamayacak olan, ancak “romantik her şeye kadir bireysel deha fikrine” dayanan *auteur* yaklaşımı Truffaut tarafından 1955 yılında “*yaratıcı yönet-*

menler politikası” (*la politique des auteurs*) olarak tanımlandı (Kovács, 2010, s. 232). Bazin ise, “*politique des auteurs*, sanatsal eserdeki kişisel faktörü başvuru ölçütü olarak seçmekten ve daha sonra devam edeceğini, hatta bir filmde diğerine ilerleyeceğini kabul etmekten ibarettir” (Bazin, 2012, s. 100) der. Film eleştirmenlerinin belirli yönetmenleri ve onların yapıtlarını tek tek değerlendirmekten çok, bu yapıtlarda “yinelenebilir ayırt edici nitelikleri ya da belirli bir kişisel üslubu, yapıtların bütününe özelliğini belirterek belirli yönetmenleri ayırt etmeye yönelik bir eğilim” olarak algıladıkları bir yaklaşım gelişmiştir. *Auteur* kuramı hakkında ilk yıllarda ortaya çıkan en önemli özellik “tek tek filmlerin niteliğine değil, bir *auteur*ün yapıtlarındaki belirli bir tutarlılıktan bahsetmesiydi.” Bir diğer özellik ise, yaratıcılığın niteliğinin senaryonun edebi niteliğinden ayrılmasıydı (Kovács, 233). Ancak yine de burada sinemasal anlamda neyin yaratıcı üslup olarak değerlendirileceği hâlâ belirsizdir. Bu üslubun ne olduğunu tanımlamaya çalışanlardan biri ise Andrew Sarris’tir. Sarris’e göre (2010) *auteur* yaklaşımının üç temel önermesi⁷ vardır, film yöneten biri ancak bu iç içe geçen üç önermeyi tamamlarsa *auteur* olabilir. İlk önerme, “bir değer kriteri olarak yönetmenin teknik yeterliği”dir (s. 42); ikinci önerme, “bir değer kriteri olarak yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğidir” (s. 43); son önerme ise, yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimden çıkan “içsel anlam”la ilgilidir (s. 43). Bütün bu tartışmaların altında yatan ise aslında mizansenin ne olduğu ve sinemasal işlevinin ne olduğu konusundaki ayrılıktır.

C. Mizansendeki Kişisel Üslup Olarak Sanat Sineması

Mizansenin olmadığı bir film düşünmek zordur, bu nedenle de sinemadaki her şeyin mizansenle ilgili olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu nedenle de bu genel

⁷ Andrew Sarris’in bu yaklaşımının bir eleştirisi için bkz. (Kael, 2010).

kavrayışın dışında mizansenle neyin kastedildiğini belirlemek gerekmektedir. Kovács'a göre "Fransız eleştirisinin bu kavramla kastettiği *mizansendeki kişisel üslup* ya da oldukça belirsiz bir anlamda, senaryonun dayattığı türlerin kurallarına karşıt olarak mizansenin *özerkliği*di" (Kovács, 2010, s. 234). Filmdeki mizansenin belirleyen ise senaryodan çok, yazılı metnin devamlılığını sağlayan çekim düzeni yani çekimler arası ilişkidir, bu da *découpage* olarak adlandırılır. Buradan çıkan sonuç ise, "bir filmin teknik planının hiç de teknik olmadığı, ama edebi malzemenin kendisi gibi aynı türden entelektüel özerkliğe sahip olduğu anlamına" gelmesidir ki, bu mizansene yapılan vurgu film yönetmeninin "özerkliğini sağlama bağlama" çabasının bir sonucudur (s. 234). Mizansen konusundaki bütün sorunlar yönetmenin yapımcının egemenliğinden estetik ve ahlaki bağımsızlığıyla ilişkilidir. Mizansene ağırlık verilmesi "sinemanın endüstriyel, ticari ve sanatsal uyulaşmalarının ve klişelerinin yerini tek bir auteurün kişiliğinin" alması anlamına gelir. Bu nedenle de "estetik ile biçim arasındaki organik ilişki"de "sinemasal metnin [...] ahlaki ve estetik bağımsızlığı söz konusudur (s. 234). Film yapımında endüstriyel, sanatsal bağımsızlığın yanı sıra ahlaki bağımsızlık da auteur kuram konusunda söz söyleyenlerin aradığı bir özelliktir. Bütün istekleri hangi koşullar altında çalışırlarsa çalışsınlar bir "özerklik" talebidir. Bu özerklik talebi de pek çok yönetmen tarafından sahip olmaya çalıştıkları "kişisel üslup" aracılığıyla sağlanmaya çalışılıyordu, çünkü "onlar için çok açık bir eleştirel ölçüt olan estetik değeri geçersizleştirdiği için" bu özerklik önemliydi (s. 235), ancak bu nokta Bazin'in "estetik bir kişilik kültürü", yani "kişiliğe estetik tapını" olarak adlandırıp eleştirdiği noktalardan biri oldu (Bazin, 2012, s. 102). Yerleşik estetik kurallara karşı çıkan *yaratıcı yönetmenler politikası* kişisel deneyimi öne çıkararak eski romantik geleneği yeniden can-

landırmış oldu. Kovács, “*Cahiers du cinéma*-tarzı auteurlük anlayışı” [ki buna Truffaut tarzı da denilebilir] ile Astruc tarzı auteurlük anlayışı arasında fark olduğunu belirtir. Ona göre, *Cahiers* tarzı “radikal olduğu halde kuralcı değildi [...] belirli bir biçim ya da içerikle ilgili kural koyucu olmayan *eleştirel* bir kategori”ydi, ancak Astruc tarzı bunun tersine “sinemanın belirli bir kullanımına dayanan kuralcı bir anlayıştı” (Kovács, 236). Modern dönemde pek çok yönetmen Astruc tarzının peşinden gitmişken, savaş sonrası dönemde “kendini yansıtma”yı temel alan pek çok yönetmen Truffaut tarzının peşinden gitmiştir.

D. Geçişliye (Klasik) Karşı Geçişsiz Anlatı (Sanat) Olarak Sanat Sineması

Sinema artık kendi doğasından kaynaklanan ve gerçeklik algımızı kameranın çerçevesiyle sınırlayan bir evreden, gerçeklik algımızı bilinçli olarak yönlendirmeye başladığı başka bir evreye geçmiş ve sonrasında da *çerçeve-dışındaki* alanı da dikkate alan ve sinemasal anlamı bu *alan-dışını* da kullanarak kurmaya çalışan, algımızı ya da bilincimizi, çerçeve içinde temsil edilen gerçekliğin göstermedikleriyle de birleştirerek, anlamı imgesel bir evrende yaratmaya çalışan yeni bir evreye geçmiş görünmektedir. Günümüz sanat sinemasının bu evre içerisine konumlandığını ve bu alanı genişletmesi gerektiğini söylemek mümkündür. Aristoteles’in öykünme gereksiniminin yol açtığını söylediği sanat ve bu çerçevede tanımladığı tragedya, bugünkü klasik film anlatısının da temelini oluşturmaktadır. Öyküsünü bir olay örgüsü aracılığıyla, başı, ortası ve sonu olan bir eylem akışı içerisinde anlatan klasik anlatı, olayları birbirine bağlamak için olay örgüsünü kullanır. Bu olay örgüsü de “acıma”, “korku” ve “hoşlanma” duygusuyla “ruhu” tutkularından arındırır (*katharsise* uğratar). Bu *katharsis* de ancak izleyicinin kahramanla özdeşleşmesi aracılığıyla gerçekleşir.

İzleyici isterse film izlesin isterse de başka bir anlatı izlesin ya da okusun, izlediği ve okuduğu şeyin kurmaca olduğunu unutmamalı ve gerçekle arasına bir “mesafe” koymalı, aslında belki de gerçekle olan bağını bir süre “paranteze almalı”, onu “unutmamalı”dır. Bu öykü elbetteki “kurgusunun çift değil tekli olması” (Aristoteles, 2010, XIII, s. 49; Aristoteles, 2001, s. 1453a, 37) ve buna uygun olarak da bir sonunun olması gerekir. Klasik anlatılarda bu son genellikle “anlatısal kapanmayla” sonuçlanır. Peter Wollen’in ifade ettiği gibi, *anlatısal geçişliliğe* sahip (*narrative transitivity*) anlatılardır bunlar (Wollen, 2010, s. 113).⁸ Anlatısal geçişliliğe sahip bu anlatıların karşısında ise Wollen’in “karşı sinema” olarak adlandırdığı Godard’ın filmlerinde karşılığını bulan bir sinema yapma biçimi vardır. *Anlatısal geçişliliğe* sahip anlatılar, Aristoteles’in belirttiği gibi kavranması kolay ve fazla çaba gerektirmeyen anlatılardır; okur ya da izleyici olanları, olay örgüsündeki *nedensellikten* dolayı kolayca kavrar, anlatı olay örgüsünde herhangi bir boşluk bırakmadan, her şeyi birbirine sıkı bir biçimde bağlayarak ilerler. Devamlılık kurgusunun yarattığı yanılısma ile dikişsiz, mekansal ve zamansal olarak tutarlı bir dünya sunar.⁹ Wollen’a göre Hollywood sinemasında bu zincir genellikle “psikolojiktir” ve bir dizi “tutarlı moti-

⁸ Sanat filminin bir tür olarak anlaşılması için bir kavramsal çerçeve sunduğunu belirten Siska, sanat filminin anlaşılmasında Wollen’a benzer bir kavramlar kümesi olduğunu söyler. Modernizmin bir biçime ve içeriğe sahip olduğunu belirten Siska’ya göre modernist alımlamanın; öznellik, *bakış açısı*, *düşünümsellik* (reflexivity), *açık doku* (open texture) olmak üzere bazı temel kavramları ve bu kavramların biçimsel türevleri olan *anlatısal geçişsizlik* (narrative intransitivity), *yabancılaşma* (estrangement), *parçalılık* (fragmentation), *çoklu anlatım* (multiple diegesis), *metinlerarasılık* (inter-textuality) ve *açık uçluluk* (aperture) gibi özellikleri vardır. Sanat filminin ya da modernist anlatı filminin konu olarak açıkça kavramsal ve soyut konuları işleyen bir tür olduğunu belirten Siska, modernist anlayışın ayırıcı özelliklerinden birinin bakış noktasının göreliliği olduğunu vurgular (1980, s. 3, 38). Bakış noktasının bu göreliliği modernist sanatın hem çok katmanlı bir yapı olarak kurulmasını hem de bu çok katmanlılığı yansıtabilmek için farklı bakış açılarına sahip olmasını gerekli kılar, bu da modernist sanata gerçeğe tekil, bütüncül bir öge olarak yaklaşmak yerine, onu parçalı ve görelilikten yararlanarak ele alma fırsatı verir. Gerçek artık bir yerde var olan sabit bir öge olarak değil, her an değişen ve yeniden kurulan bir şey olarak ortaya çıkar.

⁹ Buradaki “dikişsizlik” (seamlessness) kavramı İngilizce’de “gerçekçilik adına kurgunun ilgiyi kendi üzerine çekmediği Hollywood film biçimiyle ilgili olarak kullanılır. İzleyiciye sunulan anlatı öylesine kurgulanır ki, anlatı içinde sanki kırılmalar, kafa karıştırıcı zamansal ve mekânsal geçişler hiç yokmuş gibi görünür. Böylece dikişsizlik sağlanmış olur (Hayward, 1996, s. 307).

vasyondan” oluşur. Bu tür filmlerin başlangıcı, daha sonradan bozulacak olan temel dramatik durumu oluşturan bir “kurucu çekimle” (establishing shot)¹⁰ başlar ve daha sonra da bu durumu, sonunda “yeni bir denge durumu” kuruluncaya kadar, bir tepki durumu izler (2010, s. 114). Bu tür anlatılarda anlatıya “müdahale” kabul görmez, her şey anlatının gerçekliğini gizlemeye ve silmeye yöneliktir; önemli olan kurmacanın gerçekliğini, “gerçek bir dünya” olarak sunmaktır. Wollen’in geçişli anlatıyla kastettiği, anlatının akışını değiştiren her bir işlevin bir nedensellik zincirine uygun olarak kendisinden önce geleni izlediği olaylar dizisidir (s. 114). Bu *anlatısal geçişliliğin* karşısında ise *anlatısal geçişsizlik* (*narrative intransitivity*) vardır (s. 113). *Anlatısal geçişsizliğe* sahip anlatılar *anlatısal geçişliliğe* sahip anlatıların tam karşısında yer alır. Bu özelliği taşıyan anlatılarda ise anlatısal geçişliliği ortadan kaldıran, klasik anlatı sinemasında görülmesi pek mümkün olmayan bir takım araçlar kullanılır; bunlar anlatıya müdahale anlamı taşıyan arayazılar, epizodik yapı gibi pek çok aracı kapsar. Anlatısal geçişliliğin olduğu filmler “anlatının duygusal büyümesine engel olması” ve böylece “anlatı akışına müdahale ederek” izleyicinin “dikkatini yeniden toplamasına” ve “odaklanmasına” yol açar (s. 115). Anlatının bu biçimde parçalanması, anlatının yaratacağı bütünlüğe engel olarak, izleyiciyi anlatı akışına müdahale etmeye zorlar ve izleyicinin, dikkatini anlatının yarattığı bütünü görmek yerine, bu bütünü yeniden bir araya getirmeye yönlendirebilir. Geçişli anlatının yaratmaya çalıştığı bütünlük durumu, anlatının bu araçlarının kullanımını engelleyen *geçişsizlik* ile engellenmiş olur ve sonuçta klasik anlatı sinemasının özdeşleşmeyi yaratan devamlılığa dayalı yapısı yeni kurallar çerçevesinde yeni bir anlatım biçimi kazanır.

¹⁰ Peter Wollen’in “Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı” adlı yazısının çevirisinde Ertan Yılmaz, “establishing shot” yerine “serimleme” terimini kullanmıştır. Burada “establishing shot”ın karşılığı olarak “kurucu çekim” tercih edilmiştir bkz. (Wollen, 2010, 114).

Klasik anlatı sinemasının yaratmaya çalıştığı bu *özdeşleşme (identification)* mekanizmasının karşısına ise Wollen *yabancılaşmayı (estrangement)* koyar. Wollen, sinemasal özdeşleşmenin, öncelikle yıldız ve/veya karakterle ilişki kurarak çifte özdeşleşme olasılığı taşıdığını, ikinci olarak da “yalnızca muallakta kalan inanç durumunda ortaya” çıktığını ve son olarak da özdeşleşmenin (ya da imagonun), “varlığını sınırlayan zamansal ve mekansal boyut” taşıdığını belirtir (s. 115). Bu gibi geçişli anlatının mantığını bozan uygulamalar klasik anlatı sinemasının izleyici ile kurmaya çalıştığı pasif ilişkiyi de yeni bir biçime yönlendirir; sinema ile izleyici arasındaki ilişkinin dinamik bir hale geldiği yeni bir sinemasal biçime. Godard’ın sinemayı anlatısının konusu haline getirmesini dille bir karşıtlık içerisinde ele alan Wollen, “filmin/metnin mekanizmalarını gizlemeye karşı açık ve görünür kılma”nın klasik anlatı sineması anlayışının yerinden edildiği başka bir özellik olarak değerlendirir. *Saydamlığa (transparency)* karşı *öne çıkma (foregrounding)* olarak adlandırdığı bu özellik, ancak “bir filmi dünyanın bir sunumundan çok imgelerle yazma süreci olarak görme kararı verildiğinde” ortaya çıkabilecektir ve filmin ham maddesi üzerinde yaratılacak her türlü bozma işlemini ancak böylelikle “gerçek bir olumsuzlama olarak kavramak olanaklı hale” gelecektir (s. 117). Bu tür anlatının akışını, dünyasını, bütünlüğünü parçalayan ve onu klasik anlatı sinemasından ayıran özellikler klasik anlatının *tek[li] anlatımına (single diegesis)* karşı *çok[lu] anlatımlı (multiple diegesis)* bir yapı ortaya çıkmasına yol açar (s. 118). Klasik anlatı sinemasının yekpare, bölünmez dünyasına karşı ayrılıkları, bölünmeleri ve yarıkları barındıran bir dünya ortaya konur. Klasik anlatı sinemasının kullandığı farklı kodlar ve kanallar arasında yarattığı bütünlük durumu bu yeni özelliklerle bir kopmaya, bozulmaya uğrar. Klasik anlatı sinemasının film dünyasında her şeyin aynı dünyaya ait olması, bunların dik-

katlice düzenlenip yerleştirilmiş olması ve nedensel ilişkinin sıkı bir biçimde kurulmuş olması bu dünyanın tutarlı ve tümleşik yarıkların olmadığı bir dünya olarak algılanmasına yol açar. Klasik anlatı sinemasının bu özelliğinin karşısına Wollen *çoklu anlatımı* —oyun içinde oyun, film içinde film— koyar. Klasik anlatı oyun içinde oyuna / film içinde filme, devamsız anlatı, ancak ana oyun uzamı içerisine yerleştiriliyorsa izin verir. Bu tek anlatı anlayışının yıkılması çok sayıda anlatı dünyasının iç içe geçmesiyle mümkün hale gelir. Klasik anlatı sineması tekli anlatı dünyasını genellikle belirli bir anlatısal kapanmayla sonlandırır. Bu tekli anlatıma sahip dünyanın karşısında yer alan çoklu anlatıma sahip anlatılar ise belirli bir kapalılıktan yoksundur ve *kapalılık/son (closure)* yerine *açık uçlu (aperture)* bir yaklaşım benimserler. *Kapalılığa/sona* karşı *açık uç* olarak Wollen’in formüle ettiği bu durum, kendi dünyası içerisinde uyumlu, kendine yeten bir anlatı dünyasının karşısına, kendi film sel dünyasını inşa edebilmek için başka metinlere ihtiyaç duyan, çağrışım yaratan alıntı, pastiş ve parodiden yararlanan yeni bir film sel dünya ortaya koyar. Wollen bu yapıların özellikle Godard filmlerinde “eklektizmin bir işareti olmak yerine, filmlerin içinde yapısal ve anlamlı ögeler olarak kendi özerkliklerini elde etmeye başladıklarını” belirtir. Bu *çok sesliliğin (polyphoni)* filmin, bundan böyle “tek bir öznenin, yönetmenin/auteur’ün bir söylemi olarak” görülmesini imkansızlaştırdığını belirten Wollen, bu yeni anlatı biçiminde anlatı dünyalarının çoğulluğu gibi seslerin de çoğulluğunun söz konusu olduğunu vurgular (s. 120). Klasik anlatının özdeşleşme mekanizmasının sonuçlarından biri olarak anlatı dünyasının yarattığı izleyicide tatmin sağlamaya yönelik *hoşlanma*’ya (*pleasure*) karşı, izleyicide rahatsız edici bir duygu yaratarak onu değiştirmeyi amaçlayan *rahatsız olma*’yı (*unpleasure*) öne çıkaran Wollen, bu özelliğin “eğlence sinemasına saldırı” olduğunu bunun da ger-

çeklik-ilkesini haz-ilkesinin emrine koşan, “tüketim toplumu’nun bütününe yönelik büyük bir saldırının parçası” olduğunu vurgular (121). Söylemlerin film dünyası içerisindeki bu çoğulluğu ve bunun sonucu olarak da özne konumlarının çoğulluğu yeni eklemlenme düzlemleri yaratmak durumundadır. Bu yaklaşım bizi Wollen’in son karşıtlığına götürür: Kurmacaya (fiction) karşı gerçek (reality). Filmsel dünyanın kurmaca karakterine karşı bu dünyanın kurmaca yapısını kırarak gerçek oyunculara, gerçek yaşama yer verilmesi ve temsilin kırılıp, bunun yerine hakikatin geçirilmesi. Godard’ın kurmaca ile mistifikasyonu ve burjuva ideolojisini eşitlemesini onun kurmacaya karşıtlığına bir temel olarak gören Wollen, bu durumun aslında Godard için daha kapsamlı bir eşitlemeye yol açtığını belirtir: kurmaca = oyunculuk = yalan söyleme = aldatma = sunum [temsil] = yanılsama = mistifikasyon = ideoloji’dir. Wollen’a göre “bu ayrımları yok etmek yalnızca bunları hakikatten ayrılmaları anlamında tanımlamakla mümkündür” (Wollen, 2010, s. 122-124).

Peter Wollen’in kavramsallaştırdığı bu özelliklerden de anlaşılacağı gibi modern sinemayı klasik sinemadan ayıran şey onun anlatımda kullandığı stratejiler ve onu öykü anlatımıyla ilişkilendirme biçimidir. Modern sinema, anlattığı öyküyü genellikle, başı ve sonu olan bir öykü olarak anlatırken, onu izleyicinin anlamasını zorlaştıran bir anlatım stratejisiyle, öyküyü çözmek için gerekli bilgiyi ve ipuçlarını izleyicinin zihnine ve imgeleminin gücüne bırakan bir biçimde kullanır. Modern sinema bir yandan izleyiciye “cazip” gelecek “anlaşılır” öyküler anlatma talebi, diğer yandan da bu öyküleri anlatmak konusundaki “imkansızlığın” doğurduğu ikili baskı nedeniyle gerilimli bir karaktere sahiptir. Deleuze’ün dünyaya temel “inançsızlık” dediği, “modern yabancılaşma”, öykü anlatımının bütün sorunlarının temelinde yatan şeydir. Bu nedenle modern sinemanın işlevi, “dünyaya inancı restore etmek, birey ile

dünya arasındaki geleneksel ilişkilerin yerine, yeni ilişkiler geçirmektir” (Kovács, 2010, s. 59).

E. Klasik Anlatıdan Sapma Olarak Sanat Sineması

David Bordwell (2010b), sanat sineması anlatımının “kendisini klasik anlatıdan bir sapma olarak tanımlayarak kısmen tutarlı bir tarz yarattığı”nı belirtir ve sanat sineması tarihinin bir haritasını çıkarmaya çalışırken, sanat sinemasının geçirdiği aşamaları da özetler. Bordwell için sanat sinemasının tarihi *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (Cabinet of Dr. Caligari, 1920) ile başlar, Fransa’da izlenimci ekolle, Abel Gance ve Jean Epstein gibi yönetmenlerle devam eder (s. 169). 1920’ler boyunca etkili olan bu eğilimlerden sonra, sanat sinemasının ancak II. Dünya savaşı sonrasında “yerleşik bir anlatısal alternatif” olmayı başardığını, savaş sonrasında açılan “sanat evleri”nin (sanat filmi gösteren sinema salonları) yeni bir izleyici tipinin de habercisi olduğunu belirtir. “Üniversite mezunu, orta sınıfa mensup sinema sevenler sanat ve edebiyattaki çağdaş modernizm düşüncesiyle uyumlu filmler” arayan bu “yeni tip izleyici”nin¹¹ yeni bir film türünün de yerleşmesine yardımcı olduğunu belirten Bordwell, bu izleyici tipinin istediği yönde ilk film yapan grubun ise “geçiş olgusu” olarak adlandırılabilir İtalyan yeni gerçekçileri olduğunu söyler (s. 171). Bordwell için bu tarihsel gelişme anlatımın her türü için geçerlidir. Sinemadaki anlatımları; “Klasik” anlatı, “Sanat Sineması” anlatısı, “Tarihsel Materyalist” anlatı,

¹¹ Neale’e göre Almanya, Fransa, İtalya gibi ülkelerde sanat sineması tarihi kaba hatlarıyla şöyle biçimlenmiştir: Sinema geniş bir proleteryan seyirci topluluğu olarak görülebilecek bir gruba hitap ettiği erken bir dönemden, burjuvaziye hitap etme yollarını arayan bir döneme geçmiştir. Bu noktada bir değişim ve farklılaşma süreci devreye girmiş ancak bu değişim burjuva seyircilere yönelik olarak proleteryanı uzaklaştıracak biçimde değil de, her iki gruba da hitap edecek biçimde gerçekleşmiştir. Hollywood’un Griffith yapıtları aracılığıyla proleterya ve burjuva türlerini sinemasal anlatının romansı uyuşmalarıyla birleştirmeyi başarması, sınıf temelli bir seyirci topluluğu yerine kitlesel ve özellikle popüler bir eğlence formu üretmiştir. Böylece 1920’ler boyunca Hollywood yapımları akınını kısıtlamak için tasarlanmış ilk yasama hamleleri ile aynı ekseninde Hollywood’un hakimiyetine karşı bir strateji biçiminde ortaya çıkmıştır (2010, s. 102).

“Parametrik” anlatı ve “Godard” tipi anlatı olarak kendi içlerinde tarihsel olarak sıralayan Bordwell, kendisinin yarattığı bu “klasik olmayan anlatı normlarını”, “modernist anlatı normlarıyla bir tutar (Kovács, 2010, s. 61). Bu nedenle de Bordwell için, kendisinin üç tanımlayıcı/yöntemsel şema dediği, *nesnel gerçekçilik* [*objective realism*], *içsel ya da öznel gerçekçilik* (*expressive or subjective realism*) ve *anlatımsal yorumun* [*narrational commentary*], (Bordwell, 2010b, s. 126) 1950 ve 1960’larda revaçta olmasından dolayı sanat sineması anlatımı tarihsel olarak bu yıllara aittir, çünkü bu dönem boyunca “nesnel ve öznel gerçekçiliğin anlatısal belirsizlik oluşturan etkileşimi doruk noktasına ulaşmıştır” (s. 172). Her ne kadar Bordwell’in bahsettiği anlatı normlarının her birinin ilk ortaya çıkış tarihi 20’li yıllar olsa da, yeni gerçekçiliğin sanat sineması anlatımına kattığı anlatı özellikleri (klasik anlatımı gevşetmiş olması gibi) 1960’ların yönetmenleri tarafından yeni bir hareket noktası olarak görüldü ve bu gelişme 70’ler boyunca da etkisini sürdürdü. Burada önemli olan ise, Bordwell’in kategorilerinin, modern film anlatımının aslında tek bir homojen sistemden değil de modern sanat içinde izledikleri modellere uygun olarak bir dizi farklı tarzdan ya da anlatı biçiminden oluştuğunu göstermesidir. Kovács’a göre Bordwell’in “sanat sineması anlatımı” modern edebiyatın, özellikle *yeni romanın* (*nouveau roman*) sinemasal bir çeşitlemesidir (Kovács, 2010, s. 62).

Bordwell’in analizinin “klasik olmayan anlatı normlarını” “modernist anlatı normlarıyla” bir tutan yanının problemleri tarafı, “modernist olmayan sanat sineması” gibi bir şeyi hangi kriterlere göre tanımlayacağımız sorusunu ortaya çıkarmasıdır. Eğer klasik olmayan anlatı teknikleri modernizme aitse, modernizm öncesinde, sırasında ve sonrasındaki sanat sinemasının ayırt edici özellikleri nelerdir? Belki de “modernist sanat filminin” ne olduğunu tanımlamadan önce “klasik sanat filminin”

ne olduğunu anlamak gerekmektedir (Kovács, s. 64). Bu noktada da “sanat sineması anlatımı” ve “sanat sineması”nın özelliklerinin neler olduğu konusundaki bazı bakış açılarını gözden geçirmekte fayda vardır. Bordwell’e göre klasik Hollywood sinemasının ve dolayısıyla da klasik anlatının hakimiyeti tarihsel bir gerçektir, fakat bununla birlikte film tarihi de yekpare bir yapı değildir (2010b, s. 125). Bordwell’e göre yapım, dağıtım ve tüketim mekanizması içinde, sanat sineması anlatımı olarak adlandırdığı, olay örgüsü ve stille bağlantılı bir film sınıfı mevcuttur. Bordwell bu “sınıfı” genel ismiyle “uluslararası sanat sineması” diye adlandırır.

Popüler roman, kısa öykü ve 19. yüzyılın son dönemine denk gelen tiyatro eserlerinden kaynaklanan klasik sinema için “gerçeklik” olaylar arasındaki sözsüz bir uyum, bireye ait kimliğin açıklığı ve tutarlılığı anlamına geliyordu. Klasik sinemadaki gerçekçi motivasyon, neden-sonuç ilişkisi aracılığıyla yaratılan düzene ait motivasyonu güçlendirirken, modernist edebiyattan yararlanan sanat sineması anlatımı gerçeğin bu tanımını sorgular (Bordwell, 2010b, s. 126). Ancak sanat sinemasının gerçekliği, klasik sinemanın sahip olduğundan daha “gerçek” değildir, sadece belirli anlatısal düzenleme tercihlerini ve etkilerini savunan gerçekçi motivasyonun, yeni bir *gerçeğebenzerliğin* (*vraisemblance*) farklı bir işleyiş biçimidir (s. 126). Sanat filminin “gerçekliği” çok yönlüdür ve film “gerçek” ana fikri olan “yabancılaşma” ve “iletişim eksikliği” gibi psikolojik sorunlarla ilgilenir. Bunu güçlendirmek için mizansen de tıpkı mekânın ya da zamanın *gerçeğebenzerliğinde* olduğu gibi, davranışların *gerçeğebenzerliğini* vurgulayabilir (s. 127). Klasik anlatı sinemanın sıkı nedenselliği, *gerçeğebenzerlik* adına yerini, sanat sinemasında olayların daha gevşek ve iç içe geçmiş bir biçimine bırakmıştır. Olay örgüsünde önceden belirlenmiş boşluklar, büyük eksilteler ve kalıcı boşluklar

görülür. Elbette ki sanat sinemasının anlatımında önemli bir işleve sahip olan, öyküdeki (*fabula*) olay örgüsünde (*syuzhet*) yer alan boşluklar, neden-sonuç ilişkisini gevşek tutmanın tek olası biçimi değildir, bunun yanında *şans* [chance] faktörü de bu işlevi yerine getirir. Bu öge aracılığıyla yeni olasılıklar yaratılabilir ve böylece sanat sineması, “epizodik bir yapı” kazanabilir ya da “kişisel olmayan ve bilinmeyen bir nedenselliğin işleyişini ima edecek biçimde rastlantıları düzenleyebilir” (s. 128). Ancak *şans* faktörü boşluklar yaratma işlevini yerine getirdikten sonra, olay örgüsünü kapatabilir. Klasik anlatı sineması, olay örgüsünde yer alan dramatik zamanı kesin süreler içinde şekillendirir ve devam eden nedensellik zinciri aracılığıyla izleyicinin beklentilerine odaklanır, fakat sanat sineması bu tip araçlar kullanmaktan kaçınır. Sanat sineması olayların gerçek zamanını değiştirerek ya da kısaltarak, sadece, gelişecek olaylara dair anlatı boşlukları ve daha az bağlayıcı düşünceler yaratmakla kalmaz; aynı zamanda genel olarak nedenselliğe daha açık uçlu bir yaklaşım sağlar (Bordwell, 2010b, s. 128).

F. Karakterin Amaçsız Eylemi Olarak Sanat Sineması

Nedensel ilişkilerin gevşemesi, ikinci bir yöntemle, “yani gerçekliğin öznel ya da içsel olmasıyla” desteklenir. Burada sanat sineması anlatımının, anlatısına temel aldığı ve olay örgüsünün gevşek bir biçimde işlemesine de yardım eden “karakter” üzerinde durmak gerekir. Klasik anlatı kadar psikolojik nedenselliğe dayanan sanat sinemasında, karakterin kesin ve net kişisel özellikleri ve amaçları yoktur. Bu karakterler tutarsız hareketler sergileyebilir ya da amaçları konusunda sürekli bir sorgulama içerisine girebilirler. Amaçları filmin başından sonuna kadar aynı tutarlılık içerisinde kalmak zorunda olmadığı gibi, ilksel amacını da filmin başından sonuna kadar aynı biçimde sürdürmez. Bu amaç, belirli noktalarda

rahatlıkla değişime uğrayabilir ve ilksel amaç önemini kaybedebilir. Amacın bu belirsizliği karakterin sahip olduğu neden sonuç ilişkilerini de belirsizleştirir ve filme epizodik bir yapı kazandırır. “Eğer Hollywood anlatılarının kahramanı hedefe doğru hızla ilerliyorsa, sanat filminin kahramanı bir durumdan diğerine, edilgen biçimde, sürüklenip” durur (Bordwell, 2010b, s. 130). Sanat filmi bu nedenle öyküsünü genellikle “bireysel yaşam öyküleri” ya da “yaşamdan kesitlerin anlatıldığı” anlatılar biçiminde kurma eğilimindedir. Siska, geleneksel anlatıların kahramanlarıyla modernist anlatıların merkezi karakteri arasındaki önemli farklılığın “yaşanmış” problemlerle “gelişen” problemler arasındaki ayırmda yattığını belirtir. Geleneksel anlatının kahramanı yaşanmış problemlerine eylem aracılığıyla çözüm bulurken, modernist anlatının karakteri, “gelişen” problemlerin öne çıkmasıyla çözümden çok, soyut sorular hakkındaki deneyim, araştırma ve projelerden bahseder. “Geleneksel anlatının ilkesi, ‘herkes bu yoldan yapmalıdır’ken, modernist anlatının ilkesi alegori aracılığıyla ifade ettiği ‘herkesin mutlaka bir yolu vardır’” düşüncesidir (Siska, 1980, s. 121). Klasik kahramanın hedef odaklı, amaç yönelimli çabasının karşısında sanat filminin kahramanı “filmin sosyal dünyasını gözler önüne seren bir seyir halindedir” (Kovács, 2010, s. 130) ve bu tavrını rahatlıkla gerçekleştirebileceği mesleklere sahiptir. Bu meslekler anlatıların “iç içe geçmesini” sağlayarak olay örgüsü modelindeki gevşek yapıyı ve belirsizliği daha da belirgin kılar. Olay örgüsündeki nedensellik zayıfladıkça, karakterin belirsizlikleri ve “insanlık halleri” daha da görünür hale gelir. İzleyici karakteri harekete geçiren motivasyonu, davranışları ve durumları kıyaslamaya zorlanır. “Sanat filminin tematik düğüm noktası, modern yaşam üzerine yargılarını ifade etme girişimi ve ‘insanlık halleri’ filmin biçimsel düzenlemesine” dayanır (Kovács, s. 130). Modernist anlatının geleneksel toplumsal

yapıları ve değerler sistemini ya reddettiğini ya da sorguladığını belirten Siska, sanat filmlerinde kahraman için önemli olan şeyin, toplumun değerler sistemini ya da kendi değerler sistemini ortadan kaldırmak için nasıl eylemde bulunacağı sorusu yerine, kendi değerler sisteminin ne olduğu ya da onlarsız nasıl eylemde bulunacağı sorusu olduğunu belirtir¹² (s. 123). Sanat sineması ile klasik sinema arasındaki en önemli farklardan biri de —olay örgüsündeki neden sonuç ilişkisinin farklılığının yanı sıra— karaktere gösterdiği bu aşırı duyarlılıktır.

20. yüzyılın edebiyatının, karakterlerin neden-sonuç ilişkileri ve olay örgüsü yapısı anlamında sanat sinemasının temellerini tesis ettiğini belirten (s. 120) Bordwell, Ruthrof'tan yola çıkarak “Nedensel zincirde, bireyin temel insani meselelerdeki farkındalığı için özel bir bölümün ayrılmasına neden olan bu duruma ‘sınır durumu’ öyküsü adını verir. [...] Sınır durumu sanat sineması anlatısında sıklıkla kullanılan bir yöntemdir; filmin nedensel itici gücü, varoluşsal bir krizle yüzleştiğinin farkında olan kahramandan türetilmiştir” (aktaran Bordwell, s. 2010b, s. 130). Bir filmdeki sınır durumunun ne kadar ağırlıkta olduğu, kısmen olay örgüsünün bunu açıklama sürecine bağlıdır. Olay örgüsü sınır durumuna içine, ilgili nedensel zinciri sunarak (*Apu'nun Dünyası* [*Apur sansār*, 1959] filminde karakterin gençliği, kademe kademe, bizleri, karısının ölümünden sonra sanatın ne kadar

¹² Siska'ya göre tematik olarak üç genel modernist anlatı türü vardır; Bunların birincisi, dinsel ve sosyal yapıyla ilgili yararsız geleneksel ahlaki düzenin “maskesini düşürmeyi” amaçlayan anlatılardır. Bunlar arasında Bunuel'in *Viridiana*'sı (1961), *Yokedici Melek* (*The Exterminating Angel*, 1962), Fellini'nin *Tatlı Hayat* (*La Dolce Vita*, 1961) ve Bergman'ın *Kış Işığ* (*Winter Light*, 1963) filmleri sayılabilir. Bu filmlerde kahraman geleneksel kurumların değerlerine meydan okur ve onları yok eder. Sonuç boşluk, felç ve umutsuzluktur. İkincisinde ise Bergman'ın *Sessizlik* (*Silence*, 1963), Godard'ın *Kadın-Erkek* (*Masculin-Feminin*, 1966), Bresson'un *Balthazar* (*Au hasard, Balthazar*, 1966) gibi filmlerinde olduğu gibi, kahraman yaşama boş vermiştir, mutlak değerlerin olmadığı bir dünyada yaşamayı seçmiştir ve bu amaçla eylemde bulunur. Burada da sonuç yine umutsuzluktur. Üçüncü tür modernist anlatı ise, geleneksel yapıların özgün olmayan yanlarını teşhis eder ve bunları değiştirmek için araştırmaya girişir, genellikle de yöntemi; Godard'ın *Haftasonu* (*Weekend*, 1967), Rocha'nın *Antonio-Das-Mortes* (1969), Makavejev'in *WR: Mystries of he Organism* (1971) ve *Tatlı Sinema* (*Sweet Movie*, 1974), Jancso'nun *Red Psalm* ve *Elektreia* filmlerinde olduğu gibi devrimci politik eylemdir (1980, s. 123-124).

anlamsız olduğunu fark etmesi sürecine hazırlaması gibi) ya da olay örgüsü kendisini, öncel öykü enformasyonunu açıklama yoluyla göstererek de bağlayıcı biçimde hapsedilebilir. “Olay örgüsünü sınır durumu içine hapsetme alışkanlığı ve ardından, önceden yaşanmış olayların anımsama ya da canlandırma yoluyla izleyiciye sunulması sanat sinemasının bir geleneği haline gelmiştir” (130-131). Sınır durumunun varoluşsal ifadesine odaklanılması karakterin içinde bulunduğu ruhsal durumu ifade etmesini ve açıklamasını sağlar. “Etkiden çok tepkiyle ilgilenen sanat sineması psikolojik etkileri ve bu etkilerin nedenlerini ararken izleyiciye yansıtır” (Bordwell, 2010b, s. 131).

Pek çok Bergman filminde olduğu gibi duygunun incelenmesi çoğu zaman bir terapi ya da tedavi olarak gösterilir. Ancak böyle olmadığı durumlarda da nedensellik kırılır ve karakter duygularının nedenlerini kendi içine dönerek sorgulamaya başlar ve olay örgüsünün ilerlemesini özellikle çocukluk dönemiyle ilgili hikâyeler, fanteziler ya da gördüğü rüyaları anlatarak engeller. Karakterin ruhsal durumu hakkında kendisinin bilgi vermediği durumlarda ise davranışları ve içinde bulunduğu ortam ipuçları sağlar (Bordwell, 2010b, s. 131). Ancak sanat sineması her türlü öznellik biçimini kullanır: Rüyalar, anılar, halüsinasyonlar, hayaller, fanteziler ve görsel ya da işitsel olarak filmde yer alabilecek her türlü ruhsal aktivite filmde kendisine rahatlıkla yer bulabilir. “Sonuç olarak hem öykü evrenindeki karakterlerin davranışları hem de olay örgüsünün dramatisasyonu karaktere ait eylemin ve duygunun sorunlarına odaklanır. ‘Karakterin sorgulanması’ temel tematik malzeme olmanın ötesinde beklenti, merak, gerilim ve sürprizin kaynağı haline gelir” (Bordwell, 2010b, s. 131-132). Sanat filminde olay örgüsü aynı zamanda ruhsal durumu kullanarak zamanı kendisine göre düzenleyebilir. Burada en

sık kullanılan yöntem ise *geçmişe dönüş*tür. Klasik sinemanın tersine sanat sineması “bilgi” konusunda oldukça sınırlayıcı bir yapı taşır, bu sınırlama bir yandan özdeşleşmeyi güçlendirirken (karakter de bizim kadar bilmektedir) anlatımı ise daha az güvenilir hale getirir (s. 132). Filmin temel bilgisi bazen bir tek karakterin sahip olduğu bir şeyken bazen de iki ana karakter arasında paylaşılır. Bu da sanat filmini klasik anlatıya oranla daha öznel hale getirir.

G. Açık Anlatımsal Yorum Olarak Sanat Sineması

Bordwell’in “nesnel” ve “öznel” gerçeğe benzerlik şemalarının yanı sıra “açık anlatımsal yorum” olarak adlandırdığı üçüncü şema, klasik metindeki öz-bilinçlilik noktalarının, yorum sayesinde sanat sinemasında ön plana çıkmasına yol açar. Pek çok filmde yönetmen izleyicinin öğreneceklerin kontrol altında tutmak için anlaşılabilir ve belirsiz bir yapıyı filmin giriş ve sonuç bölümünde kullanabilir. Sanat sineması anlatımı bir yandan izleyiciyi serbest bırakırken, diğer yandan ise izleyiciyi belirli eylemlerden hemen sonra bir engelle karşı karşıya getirir. Özellikle “açık uçluluk” konusunda nedensel zincirin sonuçlarının açığa vurulmadığı bir anlatım yaratıyormuş gibi görülür. Ancak “belirsizlik” alternatif şeması, durmadan işlemeye devam eder sanat sinemasında. Sanat sinemasında özellikle, “donuk kare”nin kullanımı anlatısal kararsızlığın en belirgin ifadesi haline gelmiştir (2010b, s. 133).

Sanat filmi anlatımı, müdahalesini açıkça kodlanmış yöntemlerle yapmak yerine bunun ötesine geçerek gerçekleştirir. Filmin herhangi bir anında açık anlatımla karşılaşmaya da hazırlıklı olmak gerekir. Bir sahne olaylar bitmeden sona erebilir, yaratılan boşluklar karakter psikolojisiyle ilişkilendirilerek açıklanmadan bırakılabilir ve “anlatının hızı düşebilir. Bu düşüşün nedeni bilginin izleyiciden saklanması ya da anlam yüklü bölümlerin daha sonra açılmak üzere düğümlenmesi”

olabilir. Klasik anlatının sahip olduğu diyalog kancası gibi uyuşumlardan yoksun olan film, epizodik yapısını “daha çağrışımsal, sembolik bağlantılar”dan yararlanarak kurabilir (s. 136). Bu tip manipölasyonların en açık örnekleri zamansal düzendeki kopmalardır, burada genellikle iki stratejiye başvurulur, bunlardan ilki daha önce gerçekleşmiş olayların gösterildiği *geçmişe dönüş*; ikincisi ise, klasik anlatı sinemasında pek mümkün olmayan, olay örgüsünde “geleceğe” ait bir olayın sunulduğu *ileriye sıçramadır*. Finalin geciktirildiği, diyalogların vurgulandığı, filmin öz-bilinçliliğinin önemsenmediği klasik anlatı sineması bu aracı kullanmak konusunda tereddütlü davranırken, sanat sinemasında ileriye sıçrayış “anlatının bilgi alanını (hiç bir karakter gelecekte neler olacağını bilemez), anlatının da izleyicinin varlığından haberdar olduğunu (ileriye sıçramalar karakterler için değil, bizim için orada bulunmaktadır) ve anlatının diyaloglar içinde boğulmadığını (pek çok şeyi saklarken, çok azını anlatır) göz önüne serer” (s. 136).

Bordwell, klasik normlardan sapmanın öykü aksiyonu üzerine bir yorum olarak anlaşılabilirliğini belirtir, dahası “klasik öyküden sapma derecesi anlatısal işlemin bir belirtisine dönüşür” der ve “olay örgüsü ve stil[in], gördüklerimizin bir yapı olduğunu hatırlatan görünmez bir aracı” olduğunu vurgular. Ancak bununla birlikte sanat sinemasında anlatının “belirgin bir biçimde öz-bilinçli” yapısının yönetmenin (filmsel öykünün dışında yer alan) bir “kaynak” olarak öne çıkarılmasıyla paralel olduğunu belirtir (2010b, s. 137). Sanat sinemasının bu yapısı itibariyle yönetmen, Hollywood’un stüdyo sisteminin sahip olmadığı “biçimsel bir işleve” sahiptir. Sinema dergilerinin, gazetelerin, sinema sayfalarının, film tanıtımlarının, yönetmenin kendi filmi üzerine yaptığı açıklamaların hepsi *auteur* kavramının gelişiminde katkı yapan öğelerdir. Özellikle yönetmenlerin

kendi filmlerinin nasıl “okunması”, “anlaşılması” ve “ne söylemeye çalıştığına” ilişkin açıklamaları izleyicileri, her filmi o yönetmenin “tüm yapıtları içinde bir bölüm olarak okuması konusunda cesaretlendirir.” Bordwell için, bu yapı içerisinde “kurumsal”laşan *auteur* doğrudan filmin “biçimsel işleyişinin” kaynaklarından biri haline gelir (s. 138). Daha açık söylemek gerekirse “auteur anlatı içinde birşeyler söyleyen “kişi” (yönetmen ne *söylüyor?*) ve anlatı içinde birşeyler ifade eden “kişi”nin (sanatçının kişisel vizyonu nedir?) gerçek dünyadaki karşılığı” haline gelir (s. 138). *Auteur*’ün bütün yapıtları içinde “biçim ve içerik düzeyindeki tutarlılığı”, yani “imzası”, “ekonomik olarak kullanılabilir bir marka” da yaratır. “Bu imza kısmen kurumsal işlemlere ve kısmen de yönetmenin tüm filmleri arasındaki yinelenen ve izleyici tarafından fark edilebilen sinemasal yöntemlere dayanır.”¹³ Bu yönetmenlerin kullandıkları motifler, kamera teknikleri, sinemasal biçimleri, oyuncularını gibi pek çok özellik aracılığıyla birbirlerinden ayrılabilirler. Zaman zaman anlatsal özellikler dahi bir marka haline gelebilir (s. 138). İzleyici ise ancak filmler arasında belirgin bir şemaya oturan örnekler gördüğünde *auteur*’e ait marka oluşturabilir. Bu noktadan itibaren ise belirgin “gönderme ve alıntılar başlar” (başka bir filmi “anabilir”, başka bir sinemacıya “adanabilir” ya da başka bir filmde bir “alıntı” yer alabilir). Ayrıca sanat filmleri “klasik film türlerine de göndermede” bulunabilir ki, bu işlem sanat sinemasındaki temel bir eğilimin doğmasına yol açmıştır: “Film yapımı üzerine yapılan sanat filmleri.” Film içinde film yapısı sanat sinemasında gerçekçi bir biçimde diğer çalışmalara göndermede

¹³ Steve Neale’in auteur ve auterlik konusunda söyledikleriyle karşılaştırmak için bkz. (Neale, 2010, s. 110-112).

bulunur ve kimi zaman da bu durum sanat sinemasının kendi parodisini yapmasına kadar uzanır (Bordwell, 2010b, s. 139).

Bordwell, sanat sineması izleyicisinin, bir filmi, “nesnel ve içsel gerçekçilik ve auteur’e ait söylemi” gözönünde bulundurarak kavradığını belirtir ancak Bordwell için bu şemanın tutarlı olup olmadığını sorgulamak gerekir. Ona göre “gerçeğe benzerlik, nesnel ya da öznel olsun, müdahaleci bir auteur söz konusu olduğu zaman çelişki taşır. Herşeyi bilen bir anlatının en belirgin işaretleri, aynı zamanda gerçekçi bir yaklaşımı en alt seviyeye indirir” diyerek bu çelişkiyi de ortaya koyar. Bir yanda ister nesnel ister öznel/içsel olsun gerçekçilik yer alır diğer yanda da *auteur*’ün müdahalesi. Başka bir deyişle sanat sineması “gerçekçi bir estetik” ile “içsel bir estetiğin” birleşimini arzular, bu ise kolay olmayacak bir biçem gerektirir (s. 139). Bu durumda ise sanat sineması temel anlatısal strateji olarak “belirsizliği” kullanır. Anlatının “şansa ve belirsizliğe” ait gerçekçi yapısının en uç noktasına kadar taşınması, anlatının “auteur’ün müdahalesinden uzak” bir yapı taşımasının da yolunu açar. Elbette ki sanat sineması, Bordwell’in de belirttiği gibi bu belirsizliğe ait geleneğini, 20 yüzyıl başlarında ortaya çıkan ve belirsizlik kavramını hem anlatıda hem de öyküde merkezi hale getirmiş olan sanatlara borçludur. Sanat sineması klasik anlatının “olay örgüsü[nün] mutlak bir kesinliğe doğru ilerlemesi”ni, gerçeğin “görelî bir kavram” olduğunu gözönünde bulundurarak modernist yapıtlarda olduğu gibi reddeder (s. 140).

Sanat sineması klasik yapıdan farklı olarak kalıcı anlatısal boşluklar yaratarak izleyicinin ilgisini olay örgüsü yapısına odaklar, ancak bu “sapmalar yeni ve geçici normlar içine yerleştirilmiştir ve gerçekliği ya da auteur’ün yorumunu yeniden tayin” ederler. Sonuçta da sanat sineması anlatımı izleyicisinden sadece düz

anlamsal bir karşılaştırmadan ziyade bununla birlikte “yan anlamsal bir okuma ve daha yüksek bir yorumlama talep eder” (Bordwell, 2010b, s. 140).

Sanat filmi klasik sinemanın aksine pek çok farklı eğilim içinde işler, sanat sinemasının normları olarak adlandırdığımız normlar klasik sinemadaki kadar yerleşik değildir, bu normlar rahatlıkla başka bir filmde ters yüz edilebilir ve anlatı dışı bırakılabilir. Sanat sineması norm olarak klasik sinemadan “sapmayı” ya da sanat sineması normlarına tam “bağlılığı”, “yenilikçi ve yerleşik normların yaratımı” ya da bu yerleşik normlardan “sapmanın az ya da çok ön plana çıkarılması”nı kendi anlatsal stratejisinin içerisine dahil edebilir. Bu anlamıyla sabit, değişmez ve yekpare bir norm bütününden bahsetmek bile sanat sineması için zor görünmektedir (s. 142). Ancak yine de Bordwell’e göre, “bir anlatı tarzı olarak sanat sineması bir paradigma oluşturur” ve bu paradigma “tarihsel bağlam içine yerleştirildiğinde belirli dönemlerde bazı anlatsal özellikler ortaya çıkar” (s. 168). Bu anlamda da sanat sineması anlatımı “kendisini klasik anlatıdan bir sapma olarak tanımlayarak kısmen tutarlı bir tarz” yaratmıştır.

Belirsizlik üzerine kurulmuş olan sanat sineması anlayışı, kendisini yorumlayacak bir düzeneğe de ihtiyaç duymuş, 1960’larda da film eleştirisi bu görevi üstlenmiştir. Bu dönemde pek çok sinema dergisi bu kurumsallaşmanın oluşmasında büyük katkı sağlamıştır. Bu dergiler arasında *Cahiers du cinéma*, *Movie*, *Sight and Sound*, *Film Culture*, *New York Film Bulletin*, *Moviegoer*, *Brighton Film Review*, *Artsept*, *Positif*, *Image et son*, *Jeune Cinema*, *Film Quarterly* gibi dergileri saymak mümkündür (s. 173-174). Bu güçlü entelektüel bağları olan dergiler ve buralarda yazan eleştirmenler 60’lar boyunca sanat sinemasının güçlü bir “entelektüel oluşum” yaratmasına yol açmış ve “bir filmin algılanma biçimini

yeniden şekillendir[miştir].” Sanat sineması filminin, yönetmenin “kişisel görüşü” olarak kabul görmesi, onun Hollywood ve Avrupa arasındaki karşıtlığı da güçlendirmesine yol açmıştır (s. 174). Yaratım sürecinin bu biçimde “bireyselleştirilmesiyle” bazı “anlatısal özellikler benzeşmektedir.” “Karakter üzerine yapılan vurgu ile sinema da artık çağdaş edebiyat ve dramının sahip olduğu ciddiyet payesine ortak olmuştur” (s. 175).

H. Kurumsal Yapı Olarak Sanat Sineması

Sanat sinemasının kurumsal yanını öne çıkaran ise Steve Neale (2010) olmuştur. Neale için “sanat sineması” olarak adlandırılan olgu, bazı Avrupa ülkelerince hem yerel pazardaki Amerikan hakimiyetine karşı çıkmak, hem de kendilerine ait bir film endüstrisi ve film kültürü oluşturmak için giriştikleri çabalarda önemli bir oynamıştır (s. 83). Sanat sinemasını Hollywood tarzı film yapma biçimiyle bir karşıtlık içinde konumlandıran Neale, sanat sinemasını sadece anaakım ticari sinema ve anaakım televizyon dışında yapılan filmler olarak ele almaz, sanat sinemasını konuştuğu dille, üretildiği ve dolaşıma girdiği koşullarla her anlamda sinemanın sınırlarında yer alan bir pratik anlamında bağımsız sinema olarak kavrar. Neale’a göre sanat sineması özellikle 1960’lar boyunca ve 1970’lerin başında “popüler kültür” ve Hollywood konusundaki tartışmaların doruğa ulaştığı bir noktada “yüksek sanat” ideolojilerinin kalesi olarak görülmüş ve bu nedenle de mücadele edilmesi gereken bir “düşman” olarak algılanmıştır (s. 84). Neale sanat sinemasını sadece bu kurumsal nitelikleriyle var olan bir olgu olarak görmez, onun için sanat sineması aynı zamanda metinsel pratikleri de barındıran bir yapıya sahiptir, ancak sanat filmleri her ne kadar “kendi tarihi içinde tekrar eden bir dizi karakteristik

nitelik” taşısalar da “hiçbir biçimde basitçe metinsel nitelikleri olan filmlerle ilgili bir mesele” olarak da ele alınamaz. Onun için sanat filmleri şu özelliklere sahiptir:

Sanat filmleri görsel biçime yönelik vurgu (bakışın kurumsallaştırılmış bir gösteriye değil bireysel bir bakış açısına göre biçimlenmesi), Hollywood tarzı aksiyonu bastırma ve bunun sonucu olay örgüsünden çok karakterin üzerinde durulması ve dramatik çatışmanın, karakterlerin iç dünyasına taşınmasıyla kendini belli etme eğilimindedir. Birimleri Hollywood filmlerini belirleyen niteliklerden farklı olma eğilimindeki bir tavırla kaydedilip dile getirilen proairetic koda uyan farklı¹⁴ bir metinsel ağırlığı vardır. Eylem ve eyleyen arasında farklı bir hiyerarşi kuruludur. Bu ikisi arasındaki ilişkiyi daha farklı motivasyon dizileri sağlar (s. 85).

Sanat sinemasını Hollywood’la karşıtlık içinde tanımlayan Neale, sanat filmlerinin özelliklerinin belli bir zamandaki Hollywood filmlerinin egemen özellikleriyle ya da baskın karakteristik nitelikleri neyse ona göre değişiklik gösterdiğini belirtir, çünkü kendisini Hollywood’a karşı bir direniş ve mücadele ekseninde kuran sanat sineması bu yolla ürettiği metinleri, Hollywood’un metinlerinden “farklılaştırmış” olur. Sanat sinemasının metinleri onu ortaya çıkaran yaratıcısına ait sesi ve bakışı bünyelerinde taşırlar ve bu durum tarihsel ve coğrafi olarak da farklılıklar gösterir¹⁵ (Neale, s. 86). Neale için sanat sineması söz konusu olduğunda bu “farklılaşma” can alıcı bir öneme sahiptir, çünkü bu farklılaşma, sanatsal imleri yerleşik kültürel kurumlarda do-

¹⁴ Özgür seçim bilgisi. Bkz. (Barthes, 1996, s. 177, 250).

¹⁵ Neale buna örnek olarak yeni gerçekçi film yapma tarzını gösterir. “Yeni gerçekçi filmlerde söz konusu özellikler set dışı çekim mekânları, yıldız oyuncuların eksikliği, uzamsal ve zamansal sürekliliğin dile getirilmesiyle ilgili kodların işlenmesinde sistemli olmayan bir belirsizliktir. Bu özelliklerin tümü birden gerçekçiliği çağırıştırır ve sanatın belli tanımları ve söylemleri gerçekçilik ideolojisi içerdiği ve dönemin Hollywood filmlerini imleyen özelliklerle basitçe karşıtlık oluşturduğu ölçüde sanatı imleyen olumlu işaretler olarak iş görürler. Öte yandan bir Antonioni filminde bu işlevleri sergileyen spesifik özellikler daha başkadır. Bu kez karşımıza çıkan özellikler arasında genellikle bir yandan aşırı *de-dramatizasyon* ve ona doğal olarak eşlik eden zaman-uzamsal “yoğunluk” eksikliği, karakter motivasyonunun sorunsallaştırılması ve ilgi ağırlığının bir yanda insan figürü, diğer yanda arazi ve dekor olmak üzere yeniden dağıtılması yer alır. Antonioni filmlerinin ve yeni gerçekçiliğin özellikleri, Hollywood filmlerinin metinsel özelliklerinden eşit derecede farklı olma anlamında birbirlerine benzerler. Ayrıca bunlar, sanatın diğer temel özelliğiyle, sanatı öznel ifade olarak tanımlayan Romantik görüşle ilişkili özelliklerdir. Hem ifadeyi, dolayısıyla hem de sanatın kendisini imleyen işaretler olarak iş görürler” (Neale, 2010, s. 86).

laşıma sokan Hollywood'un anlatı kodlarıyla karşıtlık içerisindedir. Bu karşıtlık söylemi, sanat sinemasının kodlarını ve anlatım stratejilerini bir yandan da Hollywood sinemasına ve klasik anlatı sinemasına bağlar. Yerel pazarda Amerikan hakimiyetine karşı çıkmayı hedefleyen ülkelerde üretilen argümanlar bu hakimiyete karşı öne çıkardıkları sinemaya sanatsal bir nitelik atfetme yolunu seçmişlerdir. Bu da sinema alanında sanatsal olanın, yerli sinemanın gelişebileceği, eleştirel ve ekonomik anlamda damgasını vurabileceği bir alan olarak tanımlanması sonucunu getirmiştir (s. 85-86). Bu karşıtlık söylemi, "sanat" olanın ne olduğunu tanımlamanın da araçlarından biri haline gelmiştir. Bu söylem içerisinde karşı çıktığı Hollywood'la pazar payı için rekabet edebilmek ya da pazarda kendisine bir alan elde edebilmek için yerel film endüstrisinde üretilen filmler kendilerini farklılaştırmak için öncelikle "yüksek sanata ve ülkeye özgü kültürel geleneklere" dönmüşlerdir (s. 87). Farklılaşma sürecinde etkili olan olgulardan bir diğeri de sesin gelişiyiyle Hollywood tarzı eğlencenin egemenliğinin kesinleşmiş olmasıdır. Belki de son ve en önemli öge olarak sansürün getirdiği yasakların doğurduğu zorluklar karşısında, anlatım için bu yasakları aşmak yönünde gösterilen çaba ve cinselliğin, sanat sinemasının ortaya çıkması ve güçlenmesi için yaşamsal ögeler olarak ortaya çıktıklarını belirtmek gerekir (Neale, s. 102-104).

Neale'in Fransa, Almanya ve İtalya gibi ülkelerin sanat sinemasını incelemesinden çıkardığı sonuçlar içerisinde en önemlisi sanat sinemasının ulusal ve uluslararası boyutlar arasında bir denge kurma eğilimi taşımasıdır.

Bu denge, pazar düzeyinde, film kuramı ve film eleştirisi söylemleri düzeyinde, endüstri ya da devlet bağlamında siyasalara ilişkin söylemler düzeyinde, yasama düzeyinde ve filmlerin kendileri düzeyinde bulunmaktadır. Filmlerin yapım, dağıtım ve gösterimleri her zaman önceden tanımlanmış ulusal sınırlar, kültürler, hükümetler ve ekonomiler bağlamında gerçekleşir. Bu bağlamda karşımıza çıkan belirlenimler nedeniyle Hollywood'un uluslararası hâkimiyeti hemen her zaman, pazarları bu

hâkimiyet altına girmiş ülkeler tarafından özellikle ulusal sorun olarak algılanmıştır. Bu nedenle soruna çözüm olarak dile getirilen siyasalar hemen her zaman ilk olarak deneyimlerine atıfta bulunulabilecek, yapılarına, pratiklerine ve sorunlarına hitap edilebilecek ulusal bir endüstrinin inşasını ve yeniden inşasını içerir (Neale, s. 107).

Neale'in çıkardığı ikinci sonuç ise bu tür politikaların kullandıkları ölçütlerin koruma, cesaretlendirme ve teşvik etme yoluyla geliştireceğine inanılan ulusal kültürel ve sinemasal geleneklerin hedef alınmasıdır (s. 108). Sanat sinemasına yönelik bu tür destekler (kota, devlet sübvansiyonu, ödüller gibi) çoğunlukla ulusal devletler tarafından, ulusal alanda düzenlenerek uygulanabilecek yöntemler olagelmıştır. Bu düzenlemeler zorunlu olarak her zaman bir filmi oluşturan şeyin “hangi tanımlar” olduğunu da içermek durumundadır ve teşvik yasaları da ancak bu “tanımlar” etrafında işlemektedir. Bu da ulusal sınırlar içerisinde üretilen filmlerin içerdiği “metinlerarası bağlantılar”ı kaçınılmaz olarak “yapım koşullarının aşırı belirleyiciliği” yüzünden, “ulusal kültürlerden ve geleneklerden derlenme eğilimi” taşımasına yol açar. Bu nedenle de bu filmler sistematik olarak “ulusal kimliklerin inşasına ve yeniden inşasına katılır”lar ve onları Hollywood'da yapılan filmlerden farklılaştırmaya hizmet eder (s. 108). Ancak günümüzde sanat sineması yapanlar desteklerini sadece ulusal devletlerden değil, aynı zamanda bu destekleri uluslararası kuruluşlar aracılığıyla da sağlamaktadır, bu da sanat sinemasına farklı bir boyut kazandırmaktadır. Eurimages¹⁶ gibi kuruluşlar pek çok Avrupa ülkesinde üretilen filmlere maddi destek sağlamaktadır. Bu da bu filmlerin içerdiği metinsel bağlantıları sadece ulusal özelliklerle sınırlı olması durumunu ortadan kaldırmış, farklı ulusal özellikleri de barındıracak bir pratik haline getirmiştir. Neale sanat sinemasının önemli bir boyutunun da bu sinemanın uluslara-

¹⁶ Avrupa merkezli görsel-işitsel kuruluşlar bağlamında Türkiye sineması üzerine bir değerlendirme için bkz. (Ulusay, 2003; Yılmazok, 2010; Özcan, 2005).

rası boyutu olduğunu, bu filmlerin yerel üretim için olduğu kadar uluslararası dağıtım ve gösterim için de üretildiklerini belirtir. Neale, uluslararası film pazarında bir mevzi, henüz bütünüyle Hollywood hakimiyetine girmemiş bir alan olarak ele aldığı sanat sinemasının “kültürel ve estetik özlemleriyle” zaten büyük bir oranda “kültür ve sanatın ‘evrensel’ değerlerine dayandığı”nı belirtir. Neale göre, bu filmlere uluslararası dağıtım olanakları yaratan, ödüller aracılığıyla bunların “sanat” olarak konumlarının onaylanmasını yeniden olanaklı kılan ve aynı zamanda kendi sanatsal değer ve ticari potansiyellerini de yaratan film festivallerinin varlığı bu durumu en iyi yansıtan olgudur (2010, s. 108).

Peter Lev ise Neale’in bu analizinde önemli bir ögeyi, uluslararası izleyiciyi dışarıda bıraktığını belirtir (1993, s. 5). Sanat filmlerinin pazar stratejisi yerel pazara hizmet etmekten çok bir kaç ülkedeki göreceli olarak küçük, kültürel olarak seçkin izleyiciye ulaşmaya bağlıdır. Bu filmlerin, Batı Avrupa, ABD, Kanada’daki önemli sanat sineması seyircisine ulaşması halinde makul bir kâr elde edeceğini söyleyen Lev, Hollywood filmlerinden memnun olmayan bu izleyicinin sanat filmlerini bir “karşı program” olarak görebileceğini belirtir. Lev bu perspektif içerisinde sanat filminin pek çok ulustan izleyicinin özdeşleşebileceği şovenist olmayan kozmopolit bir izleyiciyi varsaydığını ve bu izleyicilerin de diğer dillere karşı toleranslı olması gerektiğini belirtir (Lev, s. 5).

Neale için sanat sineması her zaman bu ulusal ve uluslararası boyut arasında denge kurmuştur. Bu dengenin en iyi belirleyeni de uluslararası dolaşımın süresince sanat filmlerinin her zaman hem kültürel konumlarını hem de ulusal kökenlerini belirleyen bir “işaret edinmesi” olgusuyla açıklanabilir; Neale bunun da ulusal dilin işareti olduğunu belirtir:

Sanat filmleri, ulusal konularının ve belli ulusal gelenekler içindeki yerlerinin aşikâr olduğu kendi ülkelerinin dışında genellikle dublaj yapılmadan, alt yazıyla gösterilirler. Eğlence filmlerinin uluslararası dolaşımı ise bunun aksine söz konusu işareti silme eğilimi sergiler. Bu nedenle iki öge arasındaki denge farklı bir durumdur (2010, s. 108-109).¹⁷

Neale için sanat sineması politikalarının krediler, garantiler ve ödüller aracılığıyla seçme, “farklılaştırma ve değerlendirme mekanizmalarını içermesi” gerekir. Bu durum da aynı zamanda “sanat”, “kültür” ve “niteliği” oluşturacak olan bir dizi kriterin ortaya konmasını gerekli kılmaktadır. Sonuç olarak da bu kriterleri barındıran filmlere, projelere ve senaryolara, onları anaakım anlatı sinemasından farklılaştıracak ve “sanat” olarak konularını belirleyen bir dizi “işaret” işlenmiş olur. Bu durum da anaakım ticari endüstriden farklılaşan bir dizi pratiği destekleyen ve birbiriyle rekabet eden yeni bir takım tanımların ortaya çıkmasını sağlayacak bir alan ortaya çıkarır. Neale göre bu alan, “sanatı bireysel ifade olarak gören bir ideoloji”yle “önceden kapatılmıştır” (2010, s. 109). Neale bu durumun bir dizi gerekçesi olduğunu, sanatın “bireysel ifade olarak kavranması”nın bu karşıtlığı belirginleştirdiğini belirtir. Bu bakışa göre “Hollywood kişisel olmayan kâr amacı gütmeye ve eğlence alanıyken, sanat sineması yaratıcılığın, özgürlüğün ve anlamın alanıdır.” *Auteurlik* ayrıca sanat filmleri ve Hollywood filmleri arasında ortaya çıkan “farklılıkların” çokluğunu açıklayıp, birleştirecek, çoğul olanı homojen bir ilke etrafında birleştirecek bir araç olarak da işlev görmektedir. (2010, s. 109).

Sanatsal olanı sınıflandırma aracı olarak *auteur* kavramı, bireysel filmleri desteklemeye odaklanmış teşvik politikaları için hayati bir önem taşır. *Auteurlik*

¹⁷ Günümüzde bu durum da artık büyük bir oranda geçerlilik taşımamaktadır. Artık Hollywood sineması tarafından üretilmiş pek çok film de alt yazı seçeneği sunularak sinemalarda gösterilmektedir. Bu özellik sadece sanat sinemasını niteleyen bir özellik olmaktan çıkmıştır. Burada Peter Lev’in “Euro-Amerikan sineması” tanımı paralelinde düşünmek daha açıklayıcı olabilir. Bkz. (Lev, 1993).

hem bu politikalar için hem de bu politikaların ürettiği filmler için “tutarlı bir mantıksal temel” sağlar ve “bir ölçüde filmi toplumsal bir pratik olarak ele almaktan kaçınmak üzere bir araç olarak hizmet verir” (s. 110). Bu gerekçeleri ve sanat sinemasını ve sanat filmlerini tanımlayan özellikleri belirleyen temel olgu ise sanat sinemasının değişen ölçülerde “film bir meta olarak ele alacak biçimde iş görmesidir” (s. 110). Bu da sanat sinemasının hemen her zaman için bir “ayrımcılık mekanizması” biçiminde işleminin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Sanat sineması Neale için sinema alanının genelinde, ekonomik, ideolojik ve estetik olarak iş görecektir bir ayırım yaratmaya ve bu ayırımı sürdürmeye yarar.

İ. Ayrıcalıklı Bir Metin Olarak Sanat Sineması

Dudley Andrew (1984) ise sanat filmini Bordwell ve Neale’in tanımlamalarına alternatif bir biçimde tanımlar. Andrew’e göre sanat filmi herhangi bir standart metinsel sistemin dışında “biriciklikleri”, ve “ayrıcalıklı” yönleriyle ortaya çıkan bir metindir. Bu metnin değeri “biricik”, “eşsiz” ve “sürpriz” niteliklerine bağlıdır. Film endüstrisinin “biricik deneyim” retoriğini kullanarak daha fazla izleyiciye hitap etmeye çalıştığını belirten Andrew, sanat filmi tanımlamasının bireysel bir izleyiciye bağlı olduğunu ya da mevcut izleyicinin “yeni bir anlayışına” seslendiğini söyler. Andrew’a göre sanat filmleri her ne kadar bilim-kurgu ya da çocuk filmleri gibi, düzenlenmiş bir biçimde ayrı bir izleyiciye yönelmiş olsalar da, bu filmler, “soru sorma”, “değişim”, “bütünüyle yeniyi keşfetme”, “gizli olanı açığa çıkarma” gibi diğer hiçbir grup filmin yapamadığı bazı şeyleri vaat ederler. Kuramsal ve tarihsel faktörlerin etkili olduğunu ancak bireysel seçimlerin bu etkenler tarafından tamamen belirlenmediğini söyleyerek Neale’e karşı çıkan Andrew, bu filmleri “nasıl izlediğimiz”in veya “nasıl yeniden izlediğimiz”in onları anlamak için önemli olduğunu be-

lirtir, çünkü bu filmler, standart sistemin/sinemanın dışında konumlanmış olmaları neticesinde, standart sistemin alışıldık, bildik okuması geçersiz kalmış ve bu “ayrıcılık”, “eşsiz” her film izleyicisinden sistemi yeniden öğrenmelerini talep eder hale gelmiştir (1984, s. 4-6). Her filmde kurulan anlam sistemini yeniden keşfetmek durumunda kalan izleyicinin bu çabası bu filmleri de standart sistemin dışına çıkarmaktadır. Sanat filmini sanat filmi yapan şeyin bizim onun hakkındaki düşüncemiz olduğunu belirten Andrew’a göre, izleyici sanat filmi olarak nitelendirilen şeye göre bu filme anlam yükler. Sanat sinemalarında oynayan filmlerin repertuvarının izleyicinin, gösterimcinin, dağıtımcının ve yapımcının seçimi tarafından oluşturulduğunu vurgulayan Andrew, bunun da film hakkındaki olası bir dizi yorumu etkilediğini belirtir.¹⁸

J. Standartlaşma ve Farklılık Paradoksu Olarak Sanat Sineması

Sanat filminin tarihi henüz yazılmamıştır diyen Peter Lev ise *The Euro-American Cinema* (1993) adlı kitabında Bordwell, Neale ve Andrew’ın tanımlamalarının bir sentezini yaparak sanat filminin, bir yandan “yorumlamanın görece durağan bir sistemi aracılığıyla ve birleşik kurumsal ağlarla standartlaşmaya doğru gittiğini” bir yandan da “yeni ve sürpriz bir şey olarak” farklılığa doğru yöneldiğini belirtmekte ve sanat filmi “alanı”nı belirleyen şeyin de bu gerilim olduğunu vurgulamaktadır. Lev’e göre sanat filmi olgusunun bir yandan uluslararası bir fenomen olması, diğer yandan da yerel gösterimin tarihine bağlı olması onun tarihini yazmayı zorlaştıran etmenlerdir, bu nedenle de “sanat filminin tam bir tarihi; Batı Avrupa’yı, Doğu Avrupa’yı, ABD’yi, Kanada’yı, Japonya’yı, Hindistan’ı ve muhte-

¹⁸ Daha geniş bilgi için bkz. (Andrew, 1984, s. 3-15, 193-201).

melen Latin Amerika'yı ve Afrika'yı kapsamaludur" (Lev, s. 6). Her ne kadar sanat sinemasının doğum yeri Avrupa ise de ona bu adı veren ve bugünkü kabul gören anlamı yükleyen de *sanat evi* (art house) uygulamasıyla Amerikan film dağıtım politikası olmuştur. Yıllarca sanatevlerinde gösterilen her film, eski Hollywood filmleri dahil, tümü "sanat filmi" olarak izlenmiştir (Elsaesser, 1995, s. 6). Bu nedenle sanat sinemasının bugünkü durumu daha da karmaşık bir hale gelmektedir. Lev'in argümanını izleyerek sanat sinemasının bir yanının bugün için "Avrupa-Amerikan Sanat" sineması olarak gelişim gösterdiğini ve hakim bir karakter kazanmaya doğru gittiğini söylemek doğru görünmektedir (Lev, 1993, s. xiv). Ancak bu bakış açısını izleyerek Avrupa ve ABD sanat filmlerine Uzak Doğu filmlerini ve dünyanın pek çok ülkesinde üretilmiş filmleri de eklemek kaçınılmazdır. Bu anlamda sanat sineması yıllar önce bağlarını "kopardığı" klasik Hollywood tarzı ile yeniden ilişkiye girmekte ve dünyanın pek çok ülkesinde üretilmiş filmlerle de yeni bir tarza doğru evrilmektedir. Sanat sineması artık "Avrupalı" karakterinden sıyrılarak daha uluslararası bir tarz yaratmaya doğru gitmektedir. Gerek metni gerekse de biçimsel özellikleriyle pek çok farklı kültürden özelliği bünyesine alan sanat filmi, yeni bir "sentez" yaratarak, kendisini yeniden tanımlamaktadır. Bu tarz ilişkilerin sonucunda kendi özgün yapısı değişikliğe uğramakta ve yeni bir nitelik kazanmaktadır. Örneğin 80'lerin ortalarından itibaren yapılmaya başlanan ve "postmodern filmler" olarak nitelenen filmlerin pek çok özelliğinin "sanat filmleri" ile akrabalık taşıdığını söylemek pekala mümkündür (Karadoğan, 2010, s. 6).

Peter Lev sanat sinemasının son dönemdeki bazı filmler dikkate alındığında yeniden tanımlanmaya ihtiyacı olduğunu belirtir ve bu yeni filmleri "Avrupa-Amerikan sanat filmi" (Euro-American Art Film) olarak niteler. İzleyici beklentileri-

ne uygun olarak üretilen, desteklenen ve dağıtılan bu filmler Avrupa sanat filmi ve sanat filminin amaçlarının dışında geniş bir izleyici kitlesine ulaşmayı hedefleyen Amerikan eğlence filmlerinin bir sentezi niteliğindedir (s. 30). Hollywood filmi ve Avrupa sanat filmi gibi iki *metatürsel* (metageneric) kategori arasında işleyen Avrupa-Amerikan sanat filmleri, Lev'e göre, tekil bir türle sınırlı değildir, bu filmlerin bazıları çağdaş dramalar, dönem dramaları, aşk hikâyeleri gibi “popüler sinemasal formüller” içermektedir ve bu filmler sanat filmleri, Hollywood filmleri ve sanat-eğlence filmleri deneyimlerinin sentezine dayanırlar. Türü “öykü formülleri” olarak ele alan Lev, Avrupa-Amerikan sanat filmlerini ise *metatürsel* olarak gördüğünü belirtir¹⁹ (s. 37). Bütün bu tanımlamalarda sanat filminin niteliğinin ne olduğunu tanımlama konusunda sürdürülen çaba çeşitli noktalarda çıkmaza girmektedir. Öncelikle sanat filmi kategorisinin biçimsel özellikleri, anlatısal kalıpları gibi pek çok özelliği nedeniyle bütünsel bir yapı oluşturmaması, ona bütüncül bir çerçeve çizmeyi zorlaştırmaktadır. Bu noktada genellikle “tür”le ilişkisi bağlamında ele alınmaya çalışılmış ancak tür filmlerinin bütün bir türü karakterize eden özelliklerinden yoksun olması ve endüstriyel yapı içerisindeki hakimiyetinin zayıf olması, minimalist tarzı nedeniyle bu bağlar da bir tanımlamayı zorlaştırmaktadır. Sanat filmlerinin anlatısal özelliklerinin “popüler filmlerle” ya da Lev’in söylemiyle “öykü formülleri”yle neredeyse taban tabana zıt olması da bu filmleri tanımlarken, endüstriyel türlerle tam bir karşıtlık kurulmasına neden olmaktadır. Bu noktada sanat sinemasını tanımlamanın arka planında hemen her zaman için “yüksek sanat”, “popüler sanat” karşıtlığı gizli olarak yer almıştır.

¹⁹ Sanat sinemasını tür olarak ele alan bir çalışma için bkz. (Siska, 1980).

K. Yüksek Sanat Popüler Sanat Karşıtlığında Sanat Sine- ması

Bu tartışma “sanat filmi” ile “popüler/ticari/eğlence” filmleri arasındaki ayrımın da temeli olarak görülür. Her iki sanat anlayışı da kendi gelenek ve uyuşmalarıyla bunları tüketen bir izleyici kitlesine sahiptir. Batı dünyasında sanat olanın kurumlar aracılığıyla (müze, sanatçılar, eleştirmenler, gösteri merkezleri vb gibi) sanat olmayandan ayrıldığını belirten Lev, aynı kurumların yüksek sanatla, popüler sanat ya da sanatla eğlence arasında da bir ayrıma yol açtığını belirtir (1993, s. 3). Ancak yüksek sanatla popüler sanat arasındaki ayrım sorunlu ve belirsizdir (Shusterman, 1992, s. 169). Yüksek sanat, genel olarak sanatın daha önceki bilgi birikimine sahip, sanatın uyuşmalarını ve kodlarını paylaşan bir izleyici kitlesini varsayar. Bu anlamda yüksek sanat, kendisini ciddi bir konu olarak ortaya koyar ve duyguları harekete geçirmek kadar izleyiciyi düşünsel olarak da aktif kılar. Popüler sanat ise yaygın bir izleyici kitlesi tarafından kolayca erişilen, *kanonik* hale gelmiş kendi uyuşmalarına sahiptir. Popüler sanat duygusal olarak doğrudandır: insanları güldürür ya da iyi zaman geçirmelerine neden olur. Geleneksel olarak yüksek sanat ya da güzel sanatlar resmi, heykeli, müziği, edebiyatı, tiyatroyu ve dansı kapsar. Bunların karşısında ise film genel olarak popüler bir sanat olarak kabul görür. Herbert Gans’a göre yüksek sanat, “yenilik”, “yaratma”, “biçimde deneme”, “toplumsal, siyasal ve felsefi sorunları derinlikli bir biçimde işleme” ve çeşitli “düzeylerde okunabilme” kapasitesi yüzünden daha çok ve belki daha uzun erimli estetik haz sağlar (aktaran Öztürk, 2000, s. 37). Shusterman ise popüler sanata yöneltilen eleştiriler arasında şunları sayar: İlk olarak popüler sanat tüketici kitlesine yönelik standart ürünler üretmek kar amacı gütmektedir ve bu da onun estetik yaratıcılığını, özgünlüğünü ve özerkliğini zedelemekte hatta ortadan kaldırmaktadır. İkinci olarak popüler sanatın

gerçek estetik doyum sağlamada başarısız olduğu iddiası gelmekte, üçüncü olarak ise popüler sanatın gerçek bir estetik karşı duruşunun olmadığı ve etkin bir tepki göstermediğinin altı çizilmektedir. Bu nedenle popüler sanat eleştirel değildir ve her zaman için verili olandan yanadır. Son olarak da popüler sanatın yaşamın derin gerçekleriyle ilgilenmediği, sadece yapay ve geçici şeylerle ilgilendiği ve bunun da doğrudan kar amacına hizmet ettiği vurgulanmaktadır (1992, s. 168-200). Popüler sanat kâr güdüsü nedeniyle insanları eğlenceye sevk ederek günlük ihtiyaçlarını tatmin etmeye zorlar. Bu nedenle estetik bir kaygısı yoktur ve sanatın biçimsel varlığıyla yüksek sanat kadar ilgilenmez. Bu sanat bir anlamda Horkheimer ve Adorno'nun [1944] (1996) “kültür endüstrisi”nin içinde yer aldığı söylediği “kitle sanatı” dediği sanattır. Yüksek sanat kendisini bu sanattan “kültür endüstrisi” içerisinde yer almayaarak farklılaştıran, kendisini hayattan mesafeli tutan ve kitlelerin anlamak için özel bir çaba harcamalarını gerekli kılan bir sanattır. Yüksek sanat Walter Benjamin'in “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri” [1936] (1993) adlı makalesinde kaybettiğini belirttiği “aura”yı hâlâ koruyan, izleyicisiyle arasındaki mesafeyi kaybetmemiş bir sanattır. Bu anlamıyla “özgürleştirici” ve “reel dünyayı olumsuzlama olarak sanat”²⁰ niteliksel olarak yüksek bir sanattır ve bu sanat ancak verili dünyaya, egemen ideolojiye yani “olumlama olarak sanat”^{a21} karşı koyarak var olur ve anlam kazanır. Fenomenleri eşitleyerek dünyayı homojenize eden ideolojiye karşı koymak için Adorno “negatif bir diyalektik” (Eagleton, 1996, s. 180) gerektiğini söyler.

²⁰ Frankfurt okulu üyeleri olumsuzlama olarak sanat derken varolan burjuva sanatının ve dünya görüşünün olumsuzlanmasından bahseder. Olumsuzlama okulun estetiği içerisinde “savaşımın” yerini tutar (Slatter, 1989, s. 210). Bu düşüncelerin altında yatan şey ise “kültürün bütününe bir burjuva aldatmacası olduğu” fikridir (Jay, 1988, s. 259).

²¹ Frankfurt okulu üyeleri olumlama olarak sanat ile burjuva sanatını kastederler. Olumlama olarak sanatı H. Marcuse şöyle açıklar: “Olumlayıcı kültür ile uygarlığın üstünde olduğu da düşünülen bağımsız bir değer alanı olarak zihinsel ve ruhsal dünyanın uygarlığından gelişim çizgisi içerisinde ayrılaşmaya yol açan burjuva kültür çağı anlaşılmalıdır” (aktaran Slatter, 1989, s. 190-191; Jay, 1988, s. 473).

Adorno'ya göre bu negatif diyalektik "sanat"ta mevcuttur, çünkü sanat farklı olan ve özdeş olmayan adına konuşur (s. 180). Film söz konusu olduğunda ise Adorno, "sinemanın kitlesel olarak tüketilmesi" savının bu savı ileri sürenlerin cephaneliğindeki en kaba sav olduğunu belirtir. Kültür endüstrisinin bu en vahşi aracının, "sanat olmaya ne kadar özenirse o kadar sahteleş[tiğini]" (1998, s. 210) belirten Adorno, "her şeyi kapsayan bir ideoloji olarak sinemanın insanlığın nesnel çıkarlarına aykırılığı, kâr güdüsünün, kendini aldatmanın ve yalanın statükosuyla içiçe geçmiş oluşu, hiçbir yanlış anlamaya imkân bırakmayacak biçimde kanıtlanabilir" (s. 212) der.²² Kültür endüstrisinin her şeyi bir potada eritme, toplumsal, bireysel, sınıfsal her türlü farklılığı aşındırma ve benzer hale getirme gücü film söz konusu olduğunda da mümkündür. Kracauer'ın 1918-1933 arasında Hitler öncesi Alman sinemasını incelediği *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* (2010) adlı çalışmasını da bu çerçevede Kracauer'ın özellikle *Kitle Süsü* (2011) ve diğer yapıtlarıyla birlikte düşünmekte fayda vardır. Kracauer Alman orta sınıfı üzerinde durarak savaş sonrası Almanya'nın toplumsal sahnesini dolduran öznelerin zihinsel süreçlerine odaklanır; filmin teknik ve biçimsel tercihleriyle ruhsal düzenlenişi arasında bir ilişki olduğunu belirtir.²³ Çöküş içindeki bir toplumun ideolojisini incelediği yapıtında Kracauer, sinemanın Nazi dönemi öncesinde Nazi zihinsel düşüncesinin sinema alanında nasıl içselleştirilerek sunulduğunu, kitleleri kontrol etmenin ve yönlendirmenin bir aracı olarak kitlesel biçimde üretilen filmlerin nasıl bir kontrol mekanizmasına dönüştüğünü belirtir.

²² Frankfurt Okulu'nun sinema hakkındaki düşünceleri için bkz. (Hıdıroğlu, 2011).

²³ Bkz. (Kracauer, 2010). Özellikle Leonardo Quaresima'nın "2004 Baskısı İçin Giriş: Kracauer'i Yeniden Okumak" adlı yazısı.

Sinema alanında sanat filminin (Hollywood'un klasik biçim ve biçimine karşı çıkışı) popüler sinema karşısında böyle bir "olumsuzlayıcı" nitelik taşıdığı söylenebilir. Sanat sineması bunu daha çok Hollywood'un klasik tarzına karşı çıkarak, onun anlatsal ve uyuşmsal kodlarını kırarak gerçekleştirir. Ancak sanat sineması ile popüler sinema arasındaki sınırların bazı filmlerde muğlaklaşma eğilimi taşıması bu ayrımı da geçersizleştirmiş ve bu "olumsuzlayıcı" niteliğin "karşı" olan özelliğini kendi bünyesinde eritmiştir. Popülerle kaynaşan sanat sineması zaman zaman "melez" bir tür biçimine bürünerek kendi izleyici kitlesini de artırma yolunu seçmiştir. Bir taraftan anlamı çaba gerektiren bir yapı içerisinde sunan bu filmler bir taraftan da popülerleşmenin yollarını yine bu anlamı "muğlaklaştırarak" sağlama çabasıdadır (Karadoğan, 2010, s. 6-8). Anlamın muğlaklaştırılması bir yandan popüler izleyicinin filmi anlamak için sahip olduğu "öykü formülleri" ve "şema"ları belirgin bir biçimde tahrip etmeden, bir yandan da filmin anlaşılması ve tamamlanması için gerekli olan bilgiyi "açık uçlu" bırakarak klasik anlatı filminin sahip olduğu *merak* ve *tesadüf* ögesini olabildiğince yüksek bir noktaya çekerek bu izleyicinin ilgisini belirli oranlarda ayakta tutmaya çalışmaktadır.

Sanat filmleri genel olarak, anlamın daha yoğun ve çok katmanlı olmasını hedeflediğinden aşırı olmayan bir olay örgüsü yapısına sahiptir, bu nedenle de çoğunlukla önceden belirlenmiş kodlarla işleyen türsel uyuşumlara pek ilgi göstermezler. Bir olay örgüsünü doğrusal bir biçimde geliştirmekten çok, karakterin psikolojik tanımlanışı ve karakter ile çevresi arasındaki ilişkiye odaklanırlar. Bu karakter üzerine odaklanma sanat sineması anlatısının temelinde yatan özelliktir. Olay örgüsünde "bitiş noktalarının olmaması", "epizodik yapı" ve "farklı zihinsel durumların temsili" olay örgüsünden ziyade karaktere üzerine odaklanmanın bir sonucudur. Bunları sa-

dece modern sanat filmlerinin özellikleri olarak görmek yanıltıcıdır (Kovács, 2010, s. 66). Bu nedenle de bu özellikleri klasik ve modernist sanat filmleri arasındaki ayrıma bir ölçüt olarak almak ayrımı bir çıkmaza götürür. Kovács “klasik ve modernist sanat filmleri arasındaki farklılık[ların] bu özelliklerin dışında başladığını” (s. 66) belirtir ve bunları şöyle ayırıştırır: İlk olarak, bir sanat filmi genelde iyi tanımlanmış tekil bir iki soruna indirgenemeyecek olan karmaşık bir durumu göstermeye ve bu nedenle de karakterin karmaşık kişiliğine yoğunlaşırsa, modern sanat sinemasında bu karmaşık durum belirsiz ya da tanımlaması olanaksız hale gelir ve izleyici filmi anlamak için geçmişe ve geleceğe uzanan nedensel zinciri kavramanın gerekmediği gerçeğiyle karşı karşıya kalır. “Modern ve klasik sanat filmleri basit bir olaylar zincirinden kaçınırlar ve bunun yerine bir insani durumun ve bir çevrenin çok katmanlı bir tanımlanışını kullanırlar, ancak modern sanat filmi bütün nedensel olaylar zincirini önemsiz hale getirir”. İkinci olarak, klasik sanat filmleri anlatımı çok katmanlı, karmaşık bir sistem haline getirirken, modernist sanat filmleri bu karmaşık sistemi belirsiz ve hatta kendisiyle çelişen bir hale sokar. Üçüncü olarak da, klasik sanat filmlerinde öykü genellikle özel bir karakter ile genel olarak tanımlanan bir çevre arasındaki çatışma etrafında gelişir ve bu çatışma tek bir iyi tanımlanmış sorunu çözererek sona erdirilmez. Bu çatışmanın çözümünün anlatı açısından rasyonel bir biçimde gerçekleşmesi klasik anlatı biçimine sahip olan sanat filmlerinde temel motivasyon değildir, çünkü bu filmler karakterin eylemlerinin neden öyle gerçekleştirdiği konusunda, olay örgüsüne uygun psikolojik motivasyonu sağlar. Modern anlatı ise, karaktere yoğunlaşmada “psikolojik karakterleştirmeyi içermez.” Modern sanat filmlerinin kendi anlatısına temel aldığı şey, “bir karakterin özel çevresiyle karşılaşmasından ziyade karakterin genel ‘insani’ durumudur.” Dördüncü olarak ise,

modern anlatılar karakterlerini çevrelerinden kopuk soyut varoluşlar olarak ele alma eğilindedir, bu da modern anlatıda psikolojik açıklamayı önemsiz hale getirir. Psikolojik karakterleştirme modern sanat sinemasında kullanılmaz (Kovács, 2010, s. 67-68).

II. SANAT FİLMİ EKSENİNDE TÜRKİYE SİNEMASINDA MODERNİZMİN EVRİMİ: Mimetik Anlatıdan Diegetik Anlatıya Sinema

A. Mimetik-Öncesi Dönem: Sponeck'ten Sinemaya Giden Yol: 1896-1940

I. Ulusal "İlk" Arayışı

Lumière kardeşler ilk filmlerini halka açık olarak *Grand Café*'de gösterdiklerinde, izleyicilerin, sinema perdesinden fırlayıp üzerlerine geleceğinden korktukları tren görüntüsü karşısında hissettiklerinin bir benzerini, bu görüntüleri ilk defa İstanbul'da izleyenler de hissettiler.¹ Anılarında *Sponeck* birahanesinde yapılan ilk gösteriyi seyrettiğini belirten Ercüment Ekrem Talu, o anki duygularını "Hani ya ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip, beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti...gitti" (Özön, 2010, s. 37) sözleriyle aktarmaktadır. 1896 yılı sonları ve 1897 yılı başlarında Lumière Kardeşler'in "cinématographe"ını kullanan operatörler pek çok ülkeye yayılıp bir film kütüphanesi oluşturmak için çalışmaya başladıklarında bu operatörlerden bazılarının, —çalışmaları hakkında pek bir şey bilin-

¹ Nezih Erdoğan, Tom Gunning'in bu filmin sinema seyircisinin "ilksel imgesi" olduğu yolundaki iddiasından sonra, görüntüleri gerçek saydığımız ve bu gerçeklik hissini korkuya neden olduğu yolundaki yaygın anlatıya karşın, aygıtın imgeleri dönüştürme gücüne, devinim etkisini üreten büyümlü aktraksiyona vurgu yaptığını belirtir. Gunning'e göre, seyircinin yaşadığı "şok duygusu", gerçek bir lokomotif tarafından tehdit edildiği gibi naif bir inançtan değil, "gözümüzün önünde meydana gelen" ve "büyümlü tiyatrunun en büyük harikalarına eş", "inanılması güç bir görsel dönüşümden" kaynaklanmıştır. Gunning'in bu izleyiciye atfettiği "şaşkınlık" kavramının gücü, izleyicinin "önünde cereyan eden görsel dönüşüm"den gelmektedir. Erdoğan bu noktada Osmanlı'daki "hayret" kavramını Cemal Kafadar'dan ödünç alarak bir açıklama yoluna gider ve Gunning'in "ilksel imgesi"ni tarif etmeyi bu kavram aracılığıyla yapmayı deneyerek, seyircinin ilk şaşkınlığı attıktan sonra, görüntünün "kudretine hayret ettiğinde tecrübe ettiği şeyi tarif etmeye" çalışır. Erdoğan'a göre bir performans hayret etmek (burada sinematografin performansından bahsetmektedir) seyircinin teknik ustalık ve dinsel deneyimin birleştiği bir sürece tabi olduğu bir halin sonucudur. Erdoğan bu süreçte dinsel tecrübenin yerini bilim ve teknolojinin sunduğu tecrübelerin aldığını, "hayret edilmesi gereken mucizeleri" bilim ve teknolojinin yeni olanaklarının icra etmeye başladığını belirterek, mucizelerin de seküler bir karakter kazandığına tanık olduğumuzu vurgular ve "cansız olan görüntüler[in] bilim ve teknolojinin tanrısal dokunuşuyla 'canlı' hale getirilmekte" olduğunu belirtir (Erdoğan, 2011, s. 187-189).

mese de— Osmanlı İmparatorluğu’na geldikleri bilinmektedir² (Özön, 2010, s. 31). Osmanlı İmparatorluğu’nun sinematograftan resmi olarak haberdar olması ise, 17 Haziran 1896 tarihinde, Fransız vatandaşı olan Mösyö Jamin’in Babiâli’ye gönderdiği bir yazıda sinematograf için gerekli olan lambanın gümrükten geçirilmesine izin verilmesini istemesiyle mümkün olur ve yetkililer bu yazıda adı geçen aletin araştırılması için bir çalışma başlatırlar.³ Bu araştırmanın sonucu, 20 Eylül 1896’da bir raporla Sadrazam Halil Rifat Paşa’ya bildirilir. Bu raporda “sinematograf adı verilen aletin ilmi yönden insanlık için faydalı olduğu” sonucuna ulaşılmıştır (Özuyar, 2007, s. 11-12). Nijat Özön sinematografin İmparatorluk sınırlarındaki başlangıç serüvenini anlatırken, Lumière operatörlerinden olup “kaydırmayı” ikinci kez İstanbul’da yaptığı bilinen Alexandre Primio’nun kamerasını Osmanlı İmparatorluğu’na sokarken karşılaştığı zorlukları anlatır. Sinemanın İstanbul’daki bu ilk adımlarından kısa bir süre sonra, Pathé operatörleri aracılığıyla saraya girdiği de görülmektedir. Pathé’nin İstanbul’daki temsilciliğini yapan Sigmund Weinberg’in halka açık ilk gösteriyi Galatasaray’daki Sponeck birahanesinde sözkonusu gösterimlerden sonra gerçekleştirdiği yaygın bir kan⁴ (Özön, s. 35) olsa da son araştırmalar buna ilişkin

² Bu operatörlerin Osmanlı İmparatorluğu’na geldiğinin en büyük kanıtı ise, Lumière Kardeşler’in 1897 yılında basılan ikinci kataloğunda Osmanlı İmparatorluğu’nda çekilmiş filmlerin yer almasıdır (Sadoul’dan aktaran Özön, 2010, s. 33).

³ Osmanlı İmparatorluğu’nda sinemanın ilk yıllar itibariyle daha çok seyar bir biçimde sürdürülmesindeki önemli etkenlerden biri de elektriğin imparatorluğa geç gelmesiydi. Elektriğin geç gelmesinin nedenlerinden biri olarak II. Abdülhamit’in korku ve endişelerinin etkili olduğu pek çok anlatıda yer alır (Özön, 2010, Özuyar, 2007, s. 21-26). Ancak elektriğin İstanbul’a gelmesinin gecikmesinde etkili olan bir diğer faktör de 1856’da yabancı havagazı şirketlerinin İmparatorlukla yaptıkları uzun vadeli tekelci anlaşmalar sonrasında şirketin, şehre elektrik gelmesi durumunda uğrayacağı zarardır. İttihat ve Terakki’nin bu anlaşmayı feshetmesinden sonra ilk elektrikli üretim fabrikası 1914’te çalışmaya başladı (Bozis ve Bozis, 2014, s. 73-74).

⁴ Bu gösterilerin ilk defe kim tarafından yapıldığı konusu biraz tartışmalıdır. Burçak Evren (1995, s. 33-35) bu gösteriyi ilişkin çeşitli belgeleri inceleyerek Weinberg ismini bu gösterilerle ilişkilendirecek herhangi bir bilgi olmadığını, bu gösteriyi D. Henri isimli birinin yaptığını belirtir. Ali Özuyar’a (2012) göre de Sponeck’teki bu gösteriyi yapan kişi, Sigmund Weinberg değil, Henri’ydi. Burada gösterilen filmlerin tamamı, bir süre sonra Fevziye Kırathanesi’nin bahçesinde de gösteriliyordu. Gösterilen filmlerin tamamı Lumiere Kardeşlerin dünyanın birçok yerine gönder-

bilgileri desteklememektedir. Yorgo Bozis ve Sula Bozis *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar* adlı kitaplarında *The Levant Herald and Eastern Express* gazetesinin 12 Aralık 1896 tarihli sayısında buradaki ilk gösteriye ilişkin tek sütunluk bir haber olduğunu belirtirler. Buna göre Sponecek'teki ilk gösteri bir gün önce, 11 Aralık 1896 tarihinde salon müdürü D. Henri tarafından gerçekleştirilmiştir (Bozis ve Bozis, 2014, s. 23). İkinci gösterim ise 11 Ocak 1897 tarihinde Petros S. Raftopoulos'un işlettiği Odeon Tiyatrosu'nda yapılmıştır (s. 29). Fakat sinemanın İmparatorluk sınırları içindeki bu ilk gösterilerini başkaları izlemiş olsa ve hatta filmlerin altına eski Türkçe açıklamalar yazılmaya başlansa bile sinema yine de “gavur işi” bir eğlence olmaktan kurtulamamıştır (s. 39). Abdülhamit'in “elektrikli aletlerle” ilgili endişeleri ve bu tür aletlerin yurda sokulması konusunda yaratılan güçlükler de sinemanın uzunca bir dönem serbest bir ortamda gelişmesini engellemiştir (Özuyar, 2007, s. 21). Bu gibi güçlüklerle karşılıklı zor bela gelişmeye çalışan sinema alanını yine de göz ardı etmeyen İmparatorluk, her ne kadar “ilmi yönden faydalı” bulsa da, bu alanı kontrol altında tutabilmek için, henüz tam anlamıyla bir “sinema” oluşumundan dahi söz edilemeyecek bir dönemde alanı düzenlemeye ilişkin 29 Mart 1903'te bir *Nizamname* yayınlamaktan geri durmaz⁵ (Özuyar, 2007, s. 12). Bu ni-

dikleri kameramanlarının çektikleri 1 ila 1,5 dakikalık filmlerinden oluşuyordu. Tamamı Fransız yapımıydı ve gösteriyi de bir Fransız yapıyordu. Ancak gösterim aracı (sinematograf) Lumière Kardeşlerinki değil, onların rekabet ettiği ABD'li mucit Edison'un “vitascope” adlı göstericisiydi. Mustafa Özen (2009) ise adı Henri olan kişinin Fransız ressam Henri Delavallée olduğunu söyler.

⁵ Nizamnameye göre, Osmanlı'da sinema gösterileri yapma hakkı 35 yıl süreyle, on bin adet Osmanlı lirası karşılığında Müslim ya da gayrimüslim ayrımı yapılmadan herkese tanınıyordu. Bu parayı da padişahın istediği herhangi bir kuruma yatıracaklarını taahhüt etmeleri gerekiyordu. Ayrıca hak sahipleri yıllık hasılatlarının kârından %10'unu yine padişahın istediği bir kuruma ya da hazineye vereceklerdi. 35 yılın sonunda ise, sahip oldukları araçlarla sinema salonlarını ücretsiz olarak hükümete devredeceklerdi. Nizamname'de ayrıca gösterilerin yapılacağı mekânlar konusunda da ciddi zorluklar vardı; bu işi büyük şehirlerde yapacak olanların öncelikle sinema salonu yaptırmaları şarttı ve bu salonların Osmanlı mimarisi ve estetiğine uygun olması gerekiyordu. Kasabalarda yapılacak gösterilerin ise çadırlarda yapılmasına izin veriliyordu. Nizamname'ye göre sinema gösterme hakkına sahip olanlar, anonim şirket kurabileceklerdi ancak bu şirketin adı “Osmanlı Sinematograf ve Lantern Majik ve Çeşitli Manzaralar Gösterme Şirketi” olacak ve merkezi

zamname aracılığıyla, henüz yapım koşulları oluşmamış, yerleşik bir sinema salonu açılmamış, bir dağıtım ağı kurulmamış olsa da sinema alanını düzenleyen kurallar oluşturulmuş ve sinemanın kontrollü bir biçimde gelişmesi için hazırlıklar yapılmıştır. 1908 yılına kadar sinema daha çok kahvehanelerde, derneklerde ve tiyatrolarda seyyar bir biçimde gerçekleştirilmiştir. 30 Ocak 1908 tarihinde Mnimata-kia'daki amfitiyatroda, Stavros Papadopoulos'un müdür, S. Weinberg ise Pathé'nin temsilcisi olarak *Cinema Theatre Pathé Freres*'i (Pathé Sineması) yaptırarak Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk sürekli sinema salonunu faaliyete geçirir (Bozis & Bozis, 2014, s. 83).

Birinci Dünya Savaşı'na kadar sinema daha çok İstanbul içinde kalmış, İstanbul yakasındaki orta halli ve fakir halka yayılmamıştır; sinema bu dönemde daha çok Beyoğlu'ndaki yabancı uyrukluların, "azınlıkların" ve İstanbul yakasından büyük zorlukları göze alarak gelenlerin eğlencesi olarak görünmektedir. Kadınlar ise zaman zaman konaklarda yapılan film gösterimleri dışında bu eğlenceye kamusal alanda henüz dahil olamamışlardır⁶ (Özön, 2010, s. 39-41). Bu yıllarda sinemanın

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

⁶ Kadınlara özel seans yapma öncelikle Pangaltı'daki Asaduryan'ın açtığı sinemada uygulandı. Haftanın belli günleri sadece kadınlara film gösteriliyordu. Ramazanlarda ise açık hava sinemalarında

kendi özgün izleyicisini oluşturamaması da gelişmesinin önünde bir engel oluşturmakta, sinema gösterimleri daha çok kendisinden önceki sanatların izleyicisini hedeflemekteydi. Sinema gösterileri bağımsız gösteriler olmaktan ziyade Ramazan eğlencelerinin, tiyatro oyunlarının, temsillerin, operetlerin arasında bir seyirlik dolgu işlevi görüyordu. Birinci Dünya Savaşı'na kadar sinema işletmeciliği oldukça ağır ilerleyen bir gelişim göstermiş, yapım alanında ise kurumsal yapılanma çabaları henüz ortaya çıkmamıştır.

14 Kasım 1914 Cumartesi günü Ayestafanos'taki Rus Abidesi'nin yıkılışını görüntülediği söylenen Fuat Uzkinay'ın çektiği ve “ulusal bir ilk” inşa etme çabasına paralel olarak düşünülebilecek; ancak varlığı üzerinde pek çok kuşku bulunan, *Ayestafanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*⁷ adıyla bilinen belgesel nitelikli filmin bu koşullarda ortaya çıktığı söylenmektedir (Özön, 2010, s. 51; 1970, s. 10). Ancak bu filmin bir “ilk” film olma konusu (ki bu “ilk” vurgusu “Müslüman” ve “Türk” bir sinemacıyı işaret etmek için kullanılmaktadır) bugüne kadar pek çok araştırmacının ilgisini çekse de varlığını kesinleştirecek bir belge ya da kanıtı sahip değildir. Filmin varlığına ilişkin kanıtlar daha çok sözlü aktarımlara dayanmaktadır. Bu nedenle

sinema perdeye dikey bir biçimde çadır beziyle ikiye ayrılıyor, kadınlar bir yana erkekler diğer yana alınıyordu. Bunu İstanbul yakasında deneyen ilk kapalı sinema ise Ayasofya'nın karşısındaki Alemdar Sineması'ydı. Sinemanın salonu, kapıdan perdeye doğru bir tahta perde ile ikiye bölünmüştü (Özön, 2010, s. 41).

⁷ Bu filmin varlığı konusunda pek çok tartışma vardır. Filmin izine bugüne kadar rastlanmamış olması da bu tartışmaların hâlâ sürmesine neden olmaktadır. Bu filmin çekilmediği, çekilirken yandığı, çekilip kaybolduğu ya da daha sonra MOSD'un arşivinden alındığı gibi bir dizi iddia da söz konusudur. Ayrıca bu filmde önce de Osmanlı'da çekilen filmler olduğu bilinmektedir. Bu filmler içerisinde hakkında en geniş bilgiye sahip olunanlar ise Manaki Kardeşlerin çektiği filmlerdir (Evren, 2006). Fuat Uzkinay'ın çektiği filmin bir “ilk film” olarak nitelendirilip öne çıkarılmasının en önemli nedenlerinden biri “ulusal bir ilk” inşa etme sürecinde ulusal kimliği öne çıkararak, “Türk”, “Müslüman” bir sinemacının bu filmi çekmiş olmasının, bu süreci kuvvetlendireceği düşüncesidir. Türkiye'deki sinema tarihyazımı genellikle bir “milli ilk” inşasıyla yola çıktığından bu durum üzerinde düşünülmesi gereken bir konu oluşturmaktadır. Ayrıca sinemayla ilgili tarihi bilgilerin ortaya çıkışının Cumhuriyetin kuruluşundan sonra gerçekleştiği düşünülürse, Cumhuriyet ideolojisiyle bu tarihyazımı arasındaki zihniyet bağı da daha görünür olacaktır. Tam da bu bağ nedeniyle ki, örneğin Manaki Kardeşlerin filmlerini “ilk” saymak yerine hakkında hiçbir belge ve bilgi bulunmayan Fuat Uzkinay tarafından çekildiği iddia edilen filmi “bir Türk sinemacının çektiği ilk film” olarak nitelemek, daha yaygın hale gelmiştir.

Ayestafanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı adıyla bilinen filmi ilk yerli yapım film saymak pek mümkün görünmemektedir.⁸ Kaldı ki Osmanlı İmparatorluğu'nda bu filmden önce çekilen ve bugün varlığı bilinen, aynı niteliklere sahip başka fimler de vardır. Manaki Kardeşler'in 1911'de çektiği, Romanya Devlet Delegasyonu'nun ziyareti ve Sultan V. Mehmet'in Manastır ve Selanik'i ziyaretini konu alan filmler bunlar arasında sayılabilir. Ancak Manakiler bu filmlerden önce de film çekmişlerdir, bunlardan ilki 1905 tarihli Avdela köyünde kilim dokuyan kadınlarla, 107 yaşındaki büyük annelerinin filmidir (Evren, 2006, s. 80-87).⁹

Osmanlı İmparatorluğu'nda sinema, ilk "kurumsal yapısına" ordunun sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmak istemesi sonucunda ulaştı. Enver Paşa'nın Almanya'ya yaptığı gezide Alman ordusundaki sinema biriminin yaptığı filmleri izlemesi, bu yapıya benzer bir birimin Osmanlı Ordusu bünyesinde de kurulmasına yol açtı. 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD)¹⁰ adıyla çalışmalarına başlayan bu kurumun başına Sigmund Weinberg, yardımcılığına da Fuat Uzkınay getirildi. Halkla ordu arasındaki ilişkiyi sağlayarak, halkın savaşa olan tepkisini azaltmayı da amaçlayan bu kuruluşun diğer amaçları arasında; cephede savaşan birliklerin hareketleriyle, önemli olaylarla, askeri fabrikaların çalışmalarıyla ve müttefik ülkelerden yollanan yeni silahların kullanılmasıyla ilgili filmler yapmak da vardı¹¹ (Özön, 1970, s. 11). Ancak bu kuruluşun asıl önemi belki de, başındaki We-

⁸ *Ayestafanos'daki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filminin varlığıyla ilgili tartışmalar için bkz. (Çalapala, 1946; Tilgen, 1953; Tilgen, 1956; Özön, 2010; Özön, 1970; Evren, 1984; Çapan, 1991; Marguiles, 1994; Yıldırım, 1995; Evren, 2004a; Kaya Mutlu, 2007; Türk, 2001/02; Üsdiken, 1997).

⁹ Manaki Kardeşlerin filmleri için bkz. (Şeyben, 2006, s. 22-29; Evren, 2006, s. 80-87).

¹⁰ MOSD'un kuruluşuyla birlikte 1914-1915 arasında gösterilen filmlerin bir listesi için bkz. (Bozis & Bozis, 2014, s. 132-133).

¹¹ MOSD'un dışında sinemayı eğitim ve propaganda amaçlı kullanmayı düşünen bir diğer kurum ise Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti'di. Müdüriyet 1917 yılında kurum içinde bir kişiden oluşan "sinema ve fotoğraf mütehassıslığı" kadrosu açarak, mesleğe yeni atanacak polis memurlarının eği-

inberg'e propaganda ve eğitim filmleri dışında "sahnedeki bir temsilin pelikül üzerine aktarılmasını" düşündürmesi olmuştur (Özön, 2010, s. 53). MOSD'un dışında sinemanın ilk yıllarında etkili olmuş iki kuruluştan daha bahsetmek gerekmektedir. Bunlardan ilki, Sedat Simavi'nin yönetmenliğinde 1917 yılında, gelir sağlamak amacıyla, *Pençe* ve *Casus* adıyla iki uzun filmin yapılmasına ön ayak olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti (MMC), diğeri de Ahmet Fehim Efendi'nin yönetmenliğinde *Mürebbiye* (1919) ve *Binnaz*¹² (1919) filmlerinin çekilmesini sağlayan Malül Gaziler Cemiyeti'dir (MGC) (Özön, 2010, s. 53-61). Türkiye'de hikâyesi ve konusu olan ilk filmler olarak ortaya çıkan bu filmleri —*Himmet Ağa'nın İzdivacı* (S. Weinberg, 1916 [Fuat Uzkınay, 1919'da tamamladı]), *Leblebici Horhor* (Sigmund Weinberg, 1916) ve *Tombul Aşığın Dört Sevgilisi* (İsmet Fahri Gülünç, 1919) gibi yarıda kalan filmleri saymazsak— 1921 yılındaki *Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendi'nin Rüyası* adlı kısa seri filmler izlemiştir.¹³ Ancak sinemaya yapım anlamında da ilk adımlarını atan yerli sinema bu dönemde henüz kurumsal olarak yapım işini organize edecek bir film yapımevine sahip değildir.

timinde çağın en önemli buluşu olan sinemadan yararlanmak istemiş ve bu doğrultuda İstanbul Polis Mektebi'ne bir sinematograf alınmasına karar verilmiştir. Bu sinematografi temin edecek kuruluş ise İpekçilerin Selanik Bonmarşesi'ydi. Selanik Bonmarşesi'nin müdürlüğe sunduğu teklifte Ernemann marka tam teşekküllü sinematograf makinesi, "tertibatlı demir sehpa, ark lambası, elektromotor ve rezistans, objektif ve film tertibatı, iki adet film makarası ile yangın tertibatından" oluşuyordu. 110 voltluk elektrikle çalışan bu sinematograf nakliye giderleriyle birlikte Emniyet-i Umumiye Müdüriyetine'ne 16.300 kuruşa mal olmuştur. Selanik Bonmarşesi'nin teklifini kabul eden Müdüriyet ile 22 Şubat 1917 tarihinde bir sözleşme yapılmıştır (Özayar, 2008b, s. 28-31).

¹² *Binnaz* gişe anlamında ilk başarılı film olmuştur. 5000 liraya mal olan filmin, sadece İstanbul'da 55.000 lira, İngiltere'de de 5000 İngiliz lirası kazandığı söylenmektedir (Özön, 2010, s. 68).

¹³ Ali Özayar *Sinemanın Osmanlıca Serüveni* adlı kitabında *Bican Efendi* filmlerinin bunlarla sınırlı olmadığını, serinin ilk filmiymiş gibi yazılan *Bican Efendi Vekilharç* filminin serinin beşinci filmi olduğunu ve tarihinin de 1920 olduğunu belirtir. Bu filmden önce çekilen *Bican Efendi* filmleri ise şunlardır. 1. *Bican Efendi Belediye Müfettişi* (24 Eylül 1917 tarihinde Royal sinemasında gösterilmeye başlanmıştır ve MMC tarafından yapılmıştır); 2. *Bican Efendi Tebdil-i Havada* (1917, MMC); 3. *Bican Efendi Yeni Zengin* (1918, MMC); 4. *Bican Efendi Para Peşinde* (1918, MMC, Beyoğlu Varyete sinemasında gösterildi) (2008a, s.132-134).

Türkiye sinemasının *mimetik-öncesi döneminin* (1896-1940 arası dönem) sessiz evresinin (bu evre ilk film gösteriminin yapıldığı 1896 yılından ilk sesli film olarak bilinen *İstanbul Sokaklarında*'nın çekiliş tarihi olan 1931 arası dönemi kapsamaktadır) ilk aşaması olan 1896-1922 yılları arasında 13 konulu uzun, üç dört konulu kısa ve birçok belgesel nitelikli filmin çekildiği görülür (Scognamillo, 1998, s. 100). Scognamillo'ya göre, bu dönemde film yapan kurumlar askeri bir kurum olan MOSD, MMC ve MGC'dir. Bu aşamada öncelikle MOSD'un ve MMC'nin elinde bulunan sinema araçlarının işgal güçlerine devredilmesi gibi bir sonuç ortaya çıktığından, bu araçlar MGC'ye verilmiş ve daha sonra bu cemiyetin artık film işine gerek görmemesi nedeniyle de Kemal Film'e kiralanmıştır. Bu nedenle bu aşamada sinema endüstrisi denince akla gelen şey ya sinema işletmeciliği ya da yabancı film ithalidir. Zamanın sinema sektörü hakkında yeterli bilginin olmaması bu dönemin endüstrisine ilişkin çıkarımlar yapmayı zorlaştırmaktadır. Ancak Scognamillo'nun, 1927 yılında Türkiye'deki bir Fransız sinema yazarı olan, Rene Marchand'dan aktardıkları bu ilk aşamaya ilişkin küçük ipuçları vermektedir, her ne kadar Scognamillo buradaki film, sinema ve hasılat rakamlarını abartılı bulsa da. Bu yazara göre Türkiye'de bu tarihte 5'i birinci vizyon olmak üzere 100 kadar sinema salonu vardır ve yıllık film ihtiyacı 165 civarındadır. Beyoğlu'ndaki beş sinemanın yıllık hasılatı ise 100.000 liradır. Bu yazara göre Anadolu'da sinemalar programlarını haftada iki defa değiştirmekte ve filmlerdeki açıklayıcı ve arayazılar Türkçe ve Fransızca olarak yapılmaktadır (Scognamillo, 1998, s. 102). Bu dönemin sinema endüstrisinin, ithalatçı-işletmeci şirketlerin egemenliğinde oluşan bir işleyiş mekanizmasına bağlı olduğunun altını çizen Işığın (2003) ise, dönemin 1895-1945 yılları arasını kapsadığını belirtir. Bu yapı içerisinde ithal film gösterimine dayalı pazardan oluşan ve yabancı

filmlerin ticareti üstüne kurulu bir endüstri sözkonusudur (s. 32) ve sinema endüstrisinin yapım-dağıtım-gösterim mekanizması sadece dağıtım ve gösterim ayakları üzerine odaklanmış, üretimden tüketime uzanan zincir kırılmıştır, filmler daha çok yerel tüccarlar aracılığıyla iç pazara ulaştırılmaktadır. Yabancı filmlerin pazara girişi ise daha çok büyük Avrupalı şirketlerin yerel temsilcileri aracılığıyla gerçekleşmektedir (s. 35). Bu dönemin izleyicisi ise daha çok İstanbul'da —özellikle Beyoğlu'na yakın yerlerde— yaşayan eğitilmiş ve İstanbul'un kozmopolit yapısı nedeniyle de Batılı bir kültürden haberi olan bir profil göstermektedir.¹⁴ Bunun kanıtlarından biri olarak dönemdeki filmlerin özellikle Fransızca ve Türkçe arayazılarla ve açıklamalarla gösterilmesi düşünülebilir.¹⁵ Yukarıda yazılanların ışığında bu ilk dönemin özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür: Her şeyden önce bu dönemde gösterimler dağınık bir biçimde, konaklarda, tiyatro, karagöz, meddah, ortaoyunu gibi etkinliklerin icra edildiği yerlerde ya da birahane, otel gibi çeşitli mekânlarında gerçekleştirilmiştir ve daha çok gezici bir nitelik taşımaktadır. Sinema salonlarının yaygınlık kazanması ise ancak 1908'de ilk yerleşik sinema salonunun Sigmund Weinberg tarafından Pathé Sineması adıyla açılmasıyla gerçekleşmiş ve öncelikle İstanbul'un Anadolu yakasına sonrasında da daha geniş bir alana yayılmıştır.¹⁶ Sinemayı kurumsal bir kimlik

¹⁴ Yorgo Bozis ve Sula Bozis 20. yüzyıl başında İstanbul nüfusunun üçte birini Rumların oluşturduğunu ve halk eğlencesi olarak sinemanın müdavimi olduklarını vurgulayarak, birçok Rum işadamının sinemayı meslek olarak seçtiklerini belirtir. Yazarlara göre 1920'de yayımlanan Amerikan rehberi *Constantinople Today*'deki bir istatistiğe göre, İstanbul'daki eğlence sektörünün %83'ü Rumlara aitti (Bozis & Bozis, 2014, s. 18).

¹⁵ Burada sanat sinemasının gelişimi içerisinde ilk uğraklardan biri olan Film d'art akımına ilişkin ilk filmlerin 1911'de Osmanlı İmparatorluğu'nda gösterildiğini de belirtmek gerekmektedir. Odeon Tiyatrosu'nun yöneticisi olan Aleksandros Lagusis 1909 Ağustos'undan 1913 Nisan'ına kadar çeşitli Fransız film şirketlerinden filmler getirmiştir. Fransız Gaumont Film Şirketi'nin yan kuruluşu olan Comptoir Cine Location d'Orient Şirketi'nin İstanbul temsilcisi Tilemahos Spiridis, 1907'de Fransa'da kurulan La Société de production Lux Yapım Şirketi'nin filmlerini, 4 Mart 1910'da, La Société de production Le Film d'art'ın filmlerini İstanbul'a getirmiş ve bu filmler 9 Mart 1911'de Odeon Tiyatrosu'nda gösterilmiştir (Bozis ve Bozis, 2014, s. 37).

¹⁶ 1912'de İzmir Kordon'da bir sinema açılmış, 1914 başlarında ise Beyoğlu'nda Palas Sineması açılmış ve bu sinemayı Majik Sineması izlemiştir. 1914'te İstanbul yakasında "Türkler tarafından

altında yapmaya çalışanlar ise daha çok MOSD, MMC ve MGC gibi, kurumlarına bir gelir elde etmek için film yapma işine girişen resmi ya da yarı resmi kurumlar olmuştur. Sinema alanında yeterli ölçüde teknik ekip ve eleman olmaması bu alanda zorluklar doğurmuş, sinema izleyicisinin büyük çoğunluğu ise daha çok İstanbul'daki Rumlar, Ermeniler ve diğer gayri müslimlerden oluşmuştur. Bu zaman diliminde sinemayla ilgili ilk yayınlar ortaya çıkmış ve sinema alanında 1903'te çıkarılan Nizamnameyle sinema alanı düzenlenmeye çalışılmıştır. Her ne kadar Fransızlar tarafından uygulansa da, ilk "sansür" uygulaması da, *Mürebbiye* (Ahmet Fehim Efendi, 1919) filmiyle bu dönemde gerçekleşmiştir. Önceki dönemlere ait bir sansür uygulamasına ilişkin bir bilgi yoksa da 1903 Nizamnamesi'nde kayıt altına alınan, özellikle saraya, askeri konulara ve yabancı ülkelere ilişkin çekilen filmlerin öncelikle saray memurlarına gösterileceği hakkındaki madde bu dönemde de bir tür denetleme ve sansür olasılığının güçlü olduğunu göstermektedir (Özön, 2010; Scognamillo, 1998; Scognamillo, 2008; Özuyar, 2007). Bu dönemdeki filmlerin özelliklerini Erman Şener (1970) şöyle sıralamaktadır: Düz bir anlatım, sade mizansenler, hareketsiz kamera ve oyuncuların çerçeveye girip sözlerini söyledikten sonra diğer taraftan çıktıkları bir oyunculuk anlayışı, ağır teatral anlayış, görüntüyle eşit paya sahip "edibane yazılmış" arayazılar (s. 13, 20).

Bütün bu ilk zamanların getirdiği zorluklar ve belirsizlikler düşünüldüğünde, sinemanın bir endüstriye evrilme ve sanat olma sürecine başlangıç noktası olarak Kemal Film'in kuruluşunu almak pek çok açıdan doğru görünmektedir. Kemal

işletilen" ilk yerleşik sinema Milli Sinema ve Ali Efendi Sineması açılmıştır. 1923'e kadar İpekçilerin Beyoğlu'daki Elektra (1920), Elhamra (1922) sayılabilir bkz. (Özön, 2010, s. 40). Diğerleri arasında Orientaux (1911), Central (1912), Gaumont (1913), Luxembourg (1914), Eclair (1914), Cine Palace (1915), Magique (1920), Melek (1924), Opera (1924) yer alır (Scognamillo, 2008, s. 12-13).

Film'in kuruluşuyla her şeyden önce bu ilk yılların yerel temsilcilikler aracılığıyla yürütülen ithal film gösterimine dayanan yapısının karşısına bir alternatif konmuş ve film yapımcılığı yeni bir bakış açısıyla ortaya çıkmıştır. Bu yapımcılık biçiminin ortaya çıkması sinemayı sadece yurtdışından getirilen filmlerin gösterildiği bir etkinlik olmaktan çıkarmış, bu da film yapmanın yollarının öğrenilmesi için çaba harcamayı beraberinde getirmiştir. 1922'ye kadar MMC'nin ve MGC'nin yaptığı filmlerin ve Sedat Simavi ile Ahmet Fehim Efendi'nin dışında hiç kimsenin film yapmak konusunda bir deneyimi yoktu. İthal film getirip gösterme düşüncesi, film yaptırmak için bir yönetmen bulma düşüncesinden daha baskın olduğundan, yerli film yapacak ekip bulma işi de bir hayli zorlu bir iş olarak görünüyordu. Bu koşullar altında film yapma işi bir yapım evinin kuruluşundan sonra yönetmene teklif götürmesiyle değil, bizzat yönetmenlik yapacak kişinin öncelikle bir yapımevi kurdurma düşüncesinin sonucunda gerçekleşmiştir.

2. Yerli Yapımcılık ve İlk Dönüşüm

Muhsin Ertuğrul'un girişimleri sonucunda bu yapımevi 1922 yılında Kemal ve Şakir Seden kardeşler tarafından Kemal Film adıyla kurulmuş oldu. Kemal Film'in kuruluşuyla Türkiye sinemasının 1940'lı yılların sonlarına kadar sürecek olan *mimetik-öncesi* dönemin *sessiz evresinin ikinci aşaması* (1922-1931) da başlamış oldu. Sessiz dönemin birinci aşamasında baskın olan daha çok; kısa, doğaçlama ve anında gerçekleşen olayların kaydedilmesi, belgesel nitelikli resmi törenlerin ve askeri konuların filme alınması ve bir kaç uzun film denemesinin yapılmasıdır. Bu ikinci aşamada ise artık yerli yapımcılık uzun filmler üzerine temellenecektir. 1922'den 1931 yılına kadar sürecek olan bu aşamada, hatta *mimetik-öncesi dönemin sesli aşamasının* (1931-1940) başlangıcından 40'lerin başına kadar hâkim figür, Ke-

mal Film'in kurulmasına ön ayak olan, daha sonra Türkiye sinemasındaki en önemli isimlerden biri haline gelecek Muhsin Ertuğrul'dur. Muhsin Ertuğrul'un sinemada "tek yönetmen" olarak varlığını sürdürdüğü bu zaman dilimini Nijat Özön, yaygınlaşan kavramsallaştırmasıyla "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırır. 1921'e kadar Almanya'da kalan ve burada Ustad Film, Dr. Droop und Co. adına yönetmen olarak *Kara Lale Bayramı* (*Das Fest der Schfarzen Tulpe*, 1919), *Şeytana Tapanlar* (*Die Teufelsanbetern*, 1919), *Ölüm Kervanı* (*Der Karawane des Tod*, 1920), *Samson* (1920) filmlerini çeken Ertuğrul (Onaran, 1981, s. 124), Osmanlı İmparatorluğu'nda Dârülbedâyî-i Osmânî'nin kurulmasında André Antoine'le birlikte yer almıştır. Darülbedayi'de sahnelenen ilk oyun da Ertuğrul'un rol aldığı *Çürük Temel* adlı oyun olmuştur. Tiyatro sanatçısı ve 1922-1939 yılları arasında Türkiye sinemasında film çeken "tek yönetmen" (burada 1937'de *Güneşe Doğru* adlı filmi yöneten Nazım Hikmet'i unutmamak gerekmektedir) olan Muhsin Ertuğrul'un sinema konusundaki görüşleri de ilginçtir.¹⁷

Temâşâ dergisinde yazdığı yazılarda sinema ve tiyatroya ilişkin görüşlerini dile getiren Ertuğrul, özellikle o dönemde film çeken tek kurum olan MMC'yi sert bir dille eleştirir ve Cemiyet'in artık bu işlere beyhude para sarf etmemesi gerektiğini belirtir. Ona göre, İstanbul'da iyi bir film yapmak için gerekli koşullar yoktur, çünkü iyi sinema şeridleri (film) yapmak isteyen kurumların öncelikle iyi bir sinema operatörüne ihtiyacı vardır, ki bu İstanbul'da yoktur. Ertuğrul, her ne kadar bir süre önce, kendisi Berlin'deyken buraya gelmiş olan Weinberg'in yaptıklarının, diğerlerine nazaran daha iyi olduğunu söylese de, bunun yeterli olmadığını; ikinci olarak iyi bir atölyeye ihtiyaç olduğunu ve bunun da İstanbul'da kurulmasının en az bir yıl sürece-

¹⁷ Muhsin Ertuğrul'un sinema konusundaki yazıları için bkz. (Sevinçli, 1987, s. 103-123).

ğini belirtir. Ayrıca dekor, kostüm ve sanatkarlar da gereklidir bu iş için ve bunlar da henüz yoktur. Bu nedenle bu işi yapabilecek bir tek kişi vardır: Sinemayı Avrupa’da yakından incelemiş ve buradan para kazanmış olan Muhsin Ertuğrul (Sevinçli, 1987, s. 111). MMC’nin bu düşünceleri “oldukça küstah-âne” bularak sert bir dille karşılık vermesi sonucu Muhsin Ertuğrul, kendi kimliğini de belli ederek cevap yazısı yayımlar. Yazısında şunları söyler:

Uzun bir müddetten beri musikiye mukabil gramofon, tiyatroya mukabil olarak da sinemacılık âlem-i medeniyeti işgâl ediyor. Fakat süphesiz ki resimle mukayese ederek fotoğraf ne derece eser-i sanat addolunursa sinema da ondan öteye hiç bir suretle geçmeyecektir, eğer kâinatta bir gün herkes sağır olmazsa!... Resim nasıl göz, musiki nasıl kulak, edebiyat nasıl dimağ vasıtasıyla hislerimiz içinse, tiyatro da bütün bunların kaynaşmasından hasıl olduğu için, kör, sağır ve deli olmayan herkes içindir. Bunu mukabil itiraf etmeliyim ki, bazen tiyatrodaki edebiyatın ifade edemeyeceği olaylar vardır ki sinemada pek sanat ve maharetle gösterilebilir. ... Elhâsıl ben tiyatronun lüzum ve ehemmiyetini inkar edenleri kâfir addettiğim kadar sinemacılığın iyilikler ve hizmetlerini küçümseyenleri de suçlu telâkki ediyorum. Hatta bazen bunları birbirinden o kadar ayrı bir şube-i sanat zannedenlere bile tamamıyla hak veriyorum. Mamafih rakibi olan sinema her iklimde her lisanı konuşur olması dolayısıyla tiyatronun önüne geçmeye var kuvvetiyle isteklidir. Çünkü bu şube-i sanat yalnız ünlüler tarafından muharrir eserler için değil kâinatın çeşitli bölgelerindeki ırk, gelenek, ve ülkeler ile görüşleri de nakle hemen yegane yarı canlı bir vasıtadır (Sevinçli, s. 116-117).

Ertuğrul’un sinema konusundaki görüşleri bu dönemde henüz tam olarak yetkinlik kazanmış değildir; bu dönemde bir yandan sinemayı tiyatroyla kıyaslar ve tiyatronun üstünlüğünü savunurken, diğer yandan da “sinemacılığın iyilik ve hizmetlerini küçümseyenleri de suçlu buluyorum” der. “Bu ulvi ve nefis sanatların” (sinema sanatı ve sanat-ı tamâşâ) kirletilmemesi gerektiğini belirtir. Ertuğrul sinemaya karşı biraz mesafeli davranırsa da onu “ulvi ve nefis sanatlar”dan biri olarak görmekten yadırgamaz, en azından bir polemik içerisinde bu ilkeyi savunmak gerektiğini duyar (Sevinçli,

115). Sinemanın bir endüstri olarak var olmadıkça yetkinleşemeyeceği düşüncesi; Ertuğrul'un yazdıkları ve bir film yapımevi kurmak için gösterdiği ısrarlı çabalar dikkate alındığında rahatlıkla üzerinde uzlaşılabilir bir düşüncedir. Burada Muhsin Ertuğrul'un sinema düşüncesinin stüdyo sistemine benzer bir yapıdan yana olduğu rahatlıkla söylenebilir. Gittiği ülkelerdeki sinema alanının yapılanmasını da yakından takip etmiş olan Ertuğrul'un sinemanın gelişimi için böylesine yapısal bir örgütlenmeyi gerekli gördüğü açıktır. Ertuğrul için sinema halka yönelik, popüler bir sanattır, bu nedenle de “tiyatro gibi bir yüksek sanat olarak değil, halkı hem eğlendiren hem de eğiten, izlenmesi daha kolay ama aynı zamanda tam da bu kolaylıktan dolayı toplumsal kodların değiştirilmesinde / modernleştirilmesinde daha pratik yollar içeren işlevsel bir sanat”tır (Maktav, 2002, s. 53). Ertuğrul'un sinemayla ilişkisi söz konusu olduğunda aldığı en büyük eleştiri, sinema dilini tiyatronun dilinden ayırtıramaması ve tiyatronun geleneklerini sinema üzerinde hâkim kılması, giderek “sinema diktatörü” (Özön, 1995a, s. 22), “tek adam” (Scognamillo, 1998, s. 92) haline gelmiş olmasıdır. Özön'e göre Ertuğrul, “sinema duygusundan tümüyle yoksundur” filmlerinin hiçbiri “tiyatro filmi” olma özelliğini aşamamıştır. Sinema Ertuğrul ve arkadaşları için sadece bir “ek iş”tir (Özön, 1995a, s. 22-24). Giovanni Scognamillo ise, Muhsin Ertuğrul'un çoğunlukla tiyatroculuğu yüzünden eleştirilmiş olduğunu, ancak sineması konusundaki en önemli eksikliğinin, “aşırı şekilde Batı'ya açık olması, Batı kalıplarına bağlılık göstermesi ve Türk sinemasına, sonraki yıllarda bir salgın haline gelecek olan uyarlama yöntemini aşılması” olduğunu belirtmektedir (s. 61). 1922-29 yılları arasında yaptığı yedi filminden sadece 'ikisinin uyarlama olduğunu belirten Scognamillo (s. 59), toplamda Türkiye'de çektiği 30 filmin en az 'sekizinin ise kesinlikle yabancı kaynaklardan alınma oluşunu belirtir ve bunu Ertuğrul'un

“yabancı kalıplara bağıllık” ve “uyarlamanın salgın haline gelmesi”nin nedeni olarak görür.¹⁸ Ertuğrul’un sinemayı “her türlü etkiye açık tuttuğunu” belirten bir diğer isim ise, Erman Şener’dir. Şener’e göre Ertuğrul’un ilk filmlerinde Alman dışavurumcularının, *kammerspile* geleneğinin izleri vardır ve İpek Film ortaklığıyla çektiği filmlerde ise İpekçilerin Amerikalı Paramount şirketinin temsilciliğini yapmış olmaları dolayısıyla ve bu filmleri taklit etme isteklerinin bir sonucu olarak Amerikan filmlerinin etkisi vardır (1970, s. 21). Ancak bu durumu sadece Ertuğrul’un kişisel tercihlerinin bir sonucu olarak değerlendirmek doğru görünmemektedir. Ertuğrul’un da içinden çıkıp geldiği tiyatro geleneği, özellikle de Tanzimat Tiyatrosu, bu geleneğe bağlı bir tiyatrodur ve dönemin süregelen kültürel iklimi bu yaklaşımı “doğal” bir gelişim olarak görmektedir. Sevda Şener, her ne kadar Tanzimat Tiyatrosu, günün politik eğilimine uygun olarak “özgürlükçü ve devrimci temaları” ele alsada da “dönemin aydınlarının görüşlerini, ülkülerini, günlük yaşamdan gözlemlerini yansıtmakla beraber, konuların seçilişinde ve işlenişinde büyük ölçüde Avrupa özellikle Fransız yazarlarının etkisi altındadır” (1998, s. 30-31) demektedir. Meşrutiyet Tiyatrosu’nun ve kuruluşundan sonra Darülbeydi’nin de hâlâ bu “etkilenme” geleneğini sürdürdüğü düşünülürse Ertuğrul’un da bu geleneğe bağıllığı daha anlaşılır bir hal alır. Ancak çektiği filmlerin yerli ya da yabancı uyarlama olması, bu filmlerdeki sinema dilinin yetkin olmaması için bir gerekçe teşkil etmez, çünkü filmin değerini belirleyen şey ele alınan konunun hangi sinemasal araçları, hangi anlatım tekniklerini ve görsel düzenleme biçimlerini ve stratejilerini kullanarak anlattığıdır. Ertuğrul’un sinemasının değeri belirlenmeye çalışılırken dikkate alınması gereken bu ölçütler ve

¹⁸ Ertuğrul’un çektiği 30 filmde dokuzu yabancı filmlerden, romanlardan ya da öykülerden; 13’ü öyle ya da böyle özgün; altı tanesi ise yerli öykü ya da romanlardan uyarlamadır, iki defa çektiği *Leblebici Horhor* ise bir operet uyarlamasıdır.

bu ölçütleri kullanarak yarattığı sinemasal dünyanın kapsamıdır. Erman Şener, Türkiye’de kuruluş halindeki sinemanın kendini içinde varolduğu toplumun bir ögesi olarak görmediğini, toplumsal olaylara sırt çevirdiğini belirtir (1970, s. 22). Sinema çok hareketli bir toplumsal dönemde bile siyasal ve toplumsal olaylara ilgi göstermemiş, uyarlamalar ve halkı eğlendirme amacıyla film yapma eğilimini benimsemiş görünmektedir. Bütün bu söylenenlerin altında saklı olan ise, bir ulusal sinema arayışına ilişkin beklentilerdir. Batı-Biz karşıtlığı etrafında temellenen bu çatışma daha sonraki yıllarda fazlasıyla belirgin hale gelmiş ve alanı tanımlayan temel motiflerden biri halini almıştır.

Nijat Özön’ün “Tiyatrocular Dönemi” olarak adlandırdığı bu dönemi Engin Ayça başka bir perspektiften bakarak *Türk sinemasının kentsel dönemi* olarak adlandırmaktadır (Ayça, 1994). Özön’ün sanatsal etkileri dikkate alarak yaptığı dönemleştirmeyi Ayça sosyolojik ve toplumsal eğilimleri dikkate alarak genişletmek eğilimindedir.¹⁹ Ayça’ya göre, film üretiminin daha çok yukarıdan belirlendiği ve izleyici eğilimlerinin dikkate alınmadığı bir bakış açısıyla gerçekleştiği bu dönemde, sinema seyircisi, kentte yaşayan, kent kültürü almış, Batı ve dünya kültürüne açık, değişim isteyen, farklı yönlerde açık izleyicilerden oluşuyordu ve bu izleyici film yapanlara herhangi bir şey empoze etme, yönlendirme, talep etme gücüne sahip değildi. İzleyicinin isteklerinin dikkate alınmadığı, diyalogun kopuk olduğu, film üretiminin yukarıdan dayatılan bir sanatsal faaliyet alanı haline geldiği bu sistem içerisinde üretkenler her şeyi belirleyen konumundaydılar. Neyi, nasıl yapacaklarına kendileri karar veriyorlardı. Bu özellikler Ayça’ya göre sinemanın “tiyatronun vesayetine sokula-

¹⁹ Ayça Türkiye sinemasını 3 döneme ayırır. Birinci dönem, kentsel dönemdir ve 1922-1950 yılları arasında kapsar. İkinci dönem ise, 1950 sonrasında başlayan kırsal dönemdir ve Yeşilçam olarak da adlandırılır; son dönem ise yeniden kentsel dönemdir (Ayça, 1994).

rak” dolaylı olarak kontrol altında tutulduğu, Cumhuriyetin Batılılaşma yanlısı ideolojisinin sinemaya bu yolla dahil edildiği ve sinemanın tiyatrunun vesayetinde “devletleştirildiği” bir dönemi karakterize etmekteydi (1994, s. 44). Bu durum 1950’lerden sonra tersine dönmüş ve sistem eskisini yadsıyarak yeni bir yöne kaymıştır. Bu değişimin temel dinamikleri ise toplumsal değişimin hızlanması, elektriğin, yolların kırsal alanlara kadar yayılması ve buna paralel olarak da sinemanın geniş bir alana ve izleyiciye ulaşmasıdır. Bu etkenlerle ilişkili olan temel siyasal olgu ise Demokrat Parti’nin iktidara gelişi (Ayça, 1994, s. 45). Ayça’nın *Türk sinemasının kırsal dönemi* olarak adlandırdığı —Yeşilçam dönemi— bu dönem, önceki dönemin Tek Parti ideolojisiyle paralel olarak ortaya çıkan ve yukarıdan dayatılan sanat anlayışına karşın, bu alanın daha genişlediği ve çeşitlendiği bir karakter kazanır. Bu dönemde sinema artık belirli “tekellerden” ve belirli kişilerin kontrolünde, sadece tiyatrocuların üretim yaptığı bir sanat alanı olmaktan uzaklaşmıştır. Dönemin popülist siyasal ve toplumsal söylemleri sinemayı da etkilemiş, sinema, önceki dönemin aksine “popülist” bir karakter kazanmıştır (1994, s. 45). Bu dönemde sinema alanında 1922-50 arasında süregelen “statüko” yeni bir anlayışla sarsılmış ve bu da sinema alanını etkilemeye başlamıştır; bu sarsılma sadece sinemanın endüstriyel işleyişinde gerçekleşmemiştir aynı zamanda sinemanın anlatım kalıplarının da çeşitlenmesine yol açmış, yeni konuların, yeni yönetmen ve oyuncuların yeni bir üslupla sinemaya dahil olmalarına neden olmuştur. Yeşilçam olarak adlandırılan bu dönemdeki sinema Ayça’ya göre “bilinçli olarak tasarlanmış değildir”, bu nedenle de bu sinemayı yapanlar çoğunlukla küçümsenmiş ve zaman zaman dışlanmışlardır (1994, s. 49). Engin Ayça üçüncü dönemin ise 1970’lerle birlikte başladığını söyler ve bu dönemi Yeşilçam’dan ayıran en belirgin özelliğin “kişiselleşme” olduğunu

vurgular. Bu yeni sinema Yeşilçam'ın “geleneksel sözlü kültüre yaslanan, anonim, kendiliğinden” özelliklerine karşın, “bilinçli bir kişisel üslup kurmaya, dünya oluşturmaya yönelik entelektüel bir çaba içerisindedir” (Ayça, 1996, s. 145-146). Ayça bu dönemi Türkiye sinemasının *yeniden kentsel dönemi* olarak niteler (Ayça, 1994, s. 45). Bu dönem artık Yeşilçam'ın içine kapalı, yerel özelliklerinin aşılıp, dünyaya açılan bir sinemanın ortaya çıktığı bir zaman dilimidir; burada artık “bilinçli bir şekilde yazılı kentsel kültür” ve “dünya kültürü”, Yeşilçam'ın “sözlü kırsal kültürü”nün yerine almaya başlamıştır (1996, s. 146).

Işığın (2000) 1950 öncesinin sinema çalışmalarında “dışlanması”nı analiz ettiği yazısında Nijat Özön'ün tarih kurgusunun bir sanat sineması söylemini nasıl içerdiğini de ortaya koyar. Işığın'a göre, Özön'ün anlatısı üç temel ölçüt üzerine temellenir; bunlardan ilki, “ulusallığın” temel bir ölçüt olarak alınması; ikincisi, “üretim”i temel alan bir bakış açısının varlığı; üçüncüsü de, “sanatsallık” ölçütüdür. Nijat Özön için sanatsallığın, sinema dilini konuşan, toplumsal sorunlara duyarlı bir sinemayı içerdiğini belirten Işığın, Özön'ün hem nitelikli ürünleri hem de bunları ortaya koyan yaratıcı ve yenilikçi yönetmenlerin varlığını bu ölçüt için temel aldığını vurgular. Işığın, Özön'ün sanatsal düzey ve endüstriyel gelişmişlik arasında kurduğu paralelliğin, Özön'ün sanat filmleri üreten bir stüdyo sistemini idealize ettiği anlamına geldiğini belirtir, çünkü Özön'ün yetkinlik kıstası olarak kullandığı örnekler daha çok İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası ve Amerikan stüdyo sistemidir. Bu düşünceler çerçevesinden bakıldığında ise Özön'ün Batılı standartları yakalamayı amaçlayan, modernleşmeci bir bakış açısı olduğu görülecektir (Işığın, 2000, s. 199-200). Özön'ün temel çelişkisi de belki burada yatmaktadır; Özön, bir yandan “ulusallık” ölçütüne göre anlatısını kurarken diğer yandan da “Batılı” anlam-

da örneklere uyacak sanatsal ölçütlerle sinema alanını tarif etmeye çalışır. 1950’li ve 60’lı yılların resminde ortaya çıkan “yerellik-evrensellik gerilimi”ne benzer bir gerilimin bu yıllarda sinemada da görüldüğünü belirtmek gerekmektedir. Ziya Gökalp’in düşüncelerinden beslenerek 40’lı yıllarda ortaya çıkan, “Batı tekniğiyle ulusal kültürün birleşmesi” ilkesine dayanan “ulusal sanat programı” (Koçak, 2009, s. 14), aslında Gökalp’in 1923’te yazdığı *Türkçülüğün Esasları*’yla başlayarak hâkim bir paradigma olmaya doğru evrilmiştir. 1950’li yıllarla birlikte sanat alanındaki temel karşıtlık haline gelen bu “yerellik/ulusallık-evrensellik” tartışması, hem resimde (Koçak, 2009, s. 14), hem edebiyatta (“köy edebiyatı-yenilikçi edebiyat tartışması”) (Özata Dirlikyapan, 2010, s. 30) ve sanatın diğer alanlarında az ya da çok temsil sorununa nüfuz eden bir tartışma olarak ortaya çıkmış ve bu alanların gelişiminde önemli bir aşama olarak işlev görmüştür.

Bu noktada Higson’un (1998) sanat filminin ulusal alanda başarılı olabilmesi için uluslararası alanda bir başarı yakalaması gerektiği yönündeki belirlemesi dikkate alınabilir. Bu ölçütlere göre de 1950 öncesinin sinema alanı, pek çok araştırmacı, yazar ve hatta alanın çalışanları için, “yetkin olmayan teatral bir sinema dili”, “endüstri olamamış” bir gösterim mekanizması ve “tek adam”ın hakimiyetinde “boşa geçen” çabaların olduğu bir alandır. Bu nedenle “uzun zamandır ulusal olmasına karşın, sanatsal ve endüstriyel nitelikler taşıyan bir varlık olarak sinemadan söz edebilmek ancak 1950’den sonrası için (yani Sinemacılar Dönemi’nin başlamasıyla birlikte) mümkün” olmuştur (Işığın, 2000, s. 200). Işığın bu durumu “sanat sineması söyleminin temel bir kapanmasının ortaya çıktığı an” olarak tarif eder (2000, s. 200). Özellikle Muhsin Ertuğrul’un “tek adam”lığını vurgulayan yazarların bu tarih kurgu-

sunu yeniden ürettiklerini belirtir.²⁰ Bu tarih kurgusunun bir kopuş üzerine temellen-
dirilmesi, tarihsel akışın süreklilik ve bütünlük arz eden bir yapı olmaktan
çıkarılması sinemanın bir gelişim içerisinde ele alınmasını engellemektedir. Yenilik-
leri ve gelişmeleri bir süreklilik içerisinde değil de her seferinde yeni bir dönemi baş-
latan bir nokta olarak ele almak, sinemanın, söz edilen dönemden önceki her aş-
masını bir “gelişmemişlik”, “yetkinleşmemişlik” ve “ilkel bir sinema dili” ile üretil-
miş filmler toplamı olarak gören bir kavramsallaştırmayı da beraberinde getirmekte,
“yeni”nin her zaman için “eski” üzerinde sanatsal yetkinlik anlamında egemenlik
kurduğu bir gelişim kurgusunu hâkim kılmaktadır. Bu kurgu içerisinde geçmiş, ço-
ğunlukla, Işığın’ın deyimleriyle “nostaljik” bir bakış açısıyla “ulusal ilklerin”
arandığı bir alan haline gelir, ki bu bakış açısı içerisinde ulusal bir sinema inşa edil-
meye çalışılırken “ulusal kimlik” inşası da göz ardı edilir (2000, s. 205-208).

Bu ulusal kimlik inşası çabasının ilk tohumları, 1920’li yıllarda, daha Cum-
huriyet ilan edilmemişken, 17 Şubat-4 Mart 1923 tarihinde sinema, İzmir İktisat
Kongresi’nde “eğitim” faaliyeti için önemli bir konu olarak görüldüğünde gündeme
gelmiştir. İmparatorluğun “ilmi yönden faydalı” mantığının bir devamı olarak sine-
ma, Kongre’nin “Ziraat ve Marif Meselesi” bölümünün, Çiftçi, Tüccar, Sanayi ve
İşçi Gruplarının İktisadi Esasları kısmının, “müttefikane kabul” edilen 9. maddesinde
“ahlaka mugayir olanları menedilmek şartıyla, zirai, sınai, coğrafi, iktisadi ve sıhhi

²⁰ Işığın’a göre Ertuğrul’un “tek adam”lığı ifadesinin ikili bir işlevi vardır. Bu işlevlerden ilki, ele
alınan herhangi bir sorunun 1950 öncesi için mümkün olamayacağı ya da önemsiz boyutta olduğu,
çünkü o dönemde sorun yaşayabilecek bir sinemanın henüz varolmadığı öncülünü dayatır. Yani
yazarın tercihi olan bir konu sınırlamasını aşan ve tarihsel gerçekler tarafından uymaya zorlandığı
bir sınırlamanın varlığı öne sürülmüş olur. Bu ifadenin ikinci işlevi ise, incelenmeye ve çözüm-
lenmeye değer içeriği olmayan dönemi tek bir cümleyle anarak geçmeyi mümkün kılar. Başka bir
deyişle, bu ifade, nitelemiş olduğu dönemin kısaca değinilerek geçiştirilmesini sağlar ve asli önem
taşıyan 1950 sonrası üzerinde odaklaşmayı meşrulaştırır. Konunun böyle ele alınması ise araştırma
konularının ve sinema tarihinin bir süreklilik ve bütünlük içerisinde ele alınmasını önerir (2000, s.
201).

sinema filmleriyle köylülere lazım gelen faydalı malumatı vermek” amacıyla gündeme gelir (Ökçün, 1981, s. 391-92). Burada sinema, sadece “eğitici yönü” üzerinde—özellikle köylülerin eğitimi— durularak ele alınmıştır. Bu bakış açısı tıpkı İmparatorluktan devraldığı miras gibi bu düşünceyi Cumhuriyet’in ilanından sonra CHP’nin 1932’de kuracağı Halkevleri’ne devreder.

Halkevleri’nin sinemaya bakışından önce 1926 yılında Amerikalıların Türkiye’deki sinema endüstrisinin durumunu ve pazar olanaklarını araştırdığı raporundan da söz etmek gerekmektedir. Hollywood’un dünya pazarlarına açılmasının bir parçası olarak yerel pazarların durumunu ve ticaret olanaklarını araştırmasının sonucunda ortaya çıkan bu raporda Türkiye’deki sinema endüstrisine ilişkin pek çok veri derlenmiştir. Bu rapora göre, sinemalar artık Amerikan filmlerini göstermeye başlamış ve bu filmler için belli bir talep yaratılmış durumdadır. Amerikan yapımcıları eğer Türkiye’deki temsilcilerle gerekli fiyat uzlaşmaları sağlanırsa, ucuz Avrupa ürünleriyle rekabet edebilir ve bu pazarda Amerikan üstünlüğü rahatlıkla sağlanabilir bir konuma gelmiştir. Bunun için de Türkiye’de daha çok tutulan duygusal komediler, dramlar ve güldürücü filmler üzerinde durmak gerekmektedir (Duru, 2001, s. 253-260). 1929 yılında ise Tüccar Naci isimli bir sinemacı Millet Meclisi’ne sunmak üzere Siirt Milletvekili Mahmut Bey’e bir mektup yazarak sinemanın içinde bulunduğu durumu anlatıp, gerekli önlemlerin alınmasını ister. Naci Bey raporunda ulusal endüstrinin korunması gereğini bu amaçla Avrupa’da alınan önlemlerden örnekler vererek, belirtir. Naci Bey’in raporunda dikkat çekici noktalardan biri de, film işletmeciliği işinin azınlıkların elinde olduğunu belirtmesi ve bunların Yahudilik, Hıristiyanlık propagandası içeren ve ahlakı bozacak bir içeriğe sahip filmlere öncelik verdikleri iddiasıdır. Bunun için de film işinin bir tekel olarak yürütülmesinin daha

uygun olacağını belirtip, konulu filmlerle kendimizi yurtdışında tanıtılabileceğimizi ve öğretici filmlerle toplumun eğitilebileceğini belirtir (“55 Yıl Sonra”, 1984a, s. 8; “55 Yıl Sonra”, 1984b, s. 8-9). Bu söylenenler aslında bir dönemin temel tartışmalarını da kaba hatlarıyla içermektedir. Her şeyden önce ulusal sınırlar gibi bir ulusal sinema tasavvuru vardır ve bu sinema korunması gereken bir yapı arz eder. Bu koruma önlemleri de Türkiye’de o dönemde sinema işletmeciliğini elinde bulunduran “azınlıklar” a karşı alınmalıdır, çünkü bu kesimler sinemayı propaganda aracı olarak kullanmaktadırlar, üstelik “ahlakı bozacak” filmler de hem “ulusal kültürü” hem de ahlakı tehdit eden niteliklere sahiptir. Bu nedenle de Türkiye kendi “yerli film” üretimini gerçekleştirmeli; bunu öğretici bir amaçla, toplumu eğitmek için kullanılmalıdır. Bütün bu söylenenlerin temelinde yer alan ise sinemanın etkileme gücüne yapılan vurgudur.

“Halkevleri İdare ve Teşkilat Talimatnamesi”nde “CHP’nin Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılapçılık prensipleri içinde çalışan bir kurum” (Halkevleri İdare ve Teşkilat Talimatnamesi, 1940, s. 3) olarak tarif edilen Halkevleri, halka eğlendirici ve eğitici filmler gösterip, halkın eğitimine katkıda bulunmayı hedefleyen kurumlar olarak da işlev görür. Bu hedefte sinemanın araçsal bir çerçevede “halkın fikir ve zevkleri ile bilgi düzeyini yükseltmesine aracı” olması beklenmektedir. Halkevleri’nin temel amacı sinemayı halkın eğitimi için olabildiğince yaygınlaştırmaktır, Halkevleri’nin bünyesinde açılan diğer pek çok şube için olduğu gibi burada da hedef sanat olarak sinema değil, bir araç olarak ondan yararlanmaktır. Hatta bunun için temin edilecek sinema makinelerinin gümrük ve muamele vergilerinden muaf olması için yasal düzenlemeler bile yapılmıştır (Abisel, 1994, s. 57). Bu düzenlemelerden sonra pek çok halkevine sinema makinesi alınmış

ve gösterilen filmlerin parasız olacağı belirtilmiştir (Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, 1940, s. 48-52). “Halk terbiyesi” aracı olarak görülen filmlerden hangilerinin gösterileceği ise, Reşit Galip’in açılış konuşmasında belirttiği gibi, gösterilecek filmlerin ve piyeslerin “millî tezleri savunan” eserler olması ölçütüyle belirlenecektir (Hakimiyeti Milliye, 1932). 1945 yılına gelindiğinde, 1932’de 14 olan Halkevleri’nin sayısı 455, Halkodaları’nın sayısı ise 4066’ya ulaşmıştı (1945 Yılında Halkevleri ve Halkodaları, 1946, s. 30-31). Halkevleri bir yandan sinemayı eğitim için yaygınlaştırmaya çalışırken diğer yandan da bu eğitimi belirli bir ideolojik perspektif etrafında yerleştirmeye çalışmıştır.

Türkiye’deki sinema üzerine bu dönemde yapılmış bir diğer çalışma ise Türkiye Büyükelçiliği Müsteşarı Eugene M. Hinkle tarafından ABD Dışişleri Bakanlığı’na sunulmuş olan, 1933’teki *The Motion Picture in Turkey* adlı rapordur.²¹ Sinemanın Türkiye’de 1923-24 yıllarına kadar önem verilen bir uğraş olmadığını belirten Hinkle, Türkiye’deki salon sayıları, salonların mülkiyeti, filmler, fiyatlar, yönetmen ve oyuncular gibi konularda ayrıntılı bilgiler verir. Türkiye’de sinemanın propaganda amacıyla kullanılması konusunun henüz pek bilinmediğini söyleyen Hinkle, yetkililerin 1933’e kadar bu yöntemlere başvurmak zorunda kalmadıklarını, bu nedenle de Hükümetin görüşlerini halka yaymak için sinemadan hemen hemen hiç yararlanmadığını vurgular. Bu düşüncenin sadece Ankara’daki Halkevi’nde eğitici filmler gösterilerek bir ölçüde kırıldığını belirttikten sonra, okuma-yazma oranının düşüklüğü nedeniyle radyoyla birlikte sinemanın kapsamlı bir propaganda

²¹ Hilmi A. Malik’in *Türkiye’de Sinema ve Tesirleri* (1933) adlı kitabı da aynı yıl yayınlanmıştır. Malik’in kitabının Hinkel’in raporuyla benzerliği ve Malik’in Büyükelçilik’te çalıştığı ve bu çalışma sırasında Hinkel’in ekibinde yer aldığı —hatta raporun büyük bir kısmını oluşturduğu— konusunda çeşitli bilgiler vardır. Raporla kitap arasındaki büyük benzerlik bu kitabın büyük bir olasılıkla rapor eksen alınarak yazıldığı izlenimini doğurmaktadır. Bu konuda geniş bilgi için bkz. (Varlık, 2009; Bali, 2007).

kampanyası çerçevesinde geniş halk kesimlerine ulaşmak için en uygun araç olarak görüldüğünden, yetkililerin artık sinemanın propaganda değerini dikkatle değerlendirdiklerini belirtir. Hinkle'in üzerinde durduğu bir diğer önemli nokta ise, Türkiye'deki sinemayı en çok etkileyen sinema yapma biçiminin Rus üslubu olduğunu belirtmesidir. Hinkle, yerli senaryo yazarlarının ve yönetmenlerinin Rus yöntemlerinden etkilendiklerinin altını çizer (Hinkle, [1933], s. 24; 2009, s. 97).

B. Mimetik Dönem: Nesnel Temsil Olarak Anlatı

I. 40'larda Ulusal Sinema İnşası Olarak Modernizm

1940'larda sinema alanınının aktörleri hem endüstri hem de sanatsal bir faaliyet olarak bu alanın kuruluşu üzerine daha fazla düşünme olanağına sahip olmuştur, bu olanaklar bir yandan ortaya çıkan problemlerin zorunlu kıldığı çözümlerden bir yandan da ekonomik ve sanatsal bir faaliyet alanı olmasından kaynaklı gerilimlerden doğmuştur. Film ve izleyici sayılarındaki artış beraberinde artan dergi ve gazete yazılarını da getirmiş, bu yazılarda sinemayla ilgili pek çok endişe dile getirilmiştir. Sinemanın sanat olarak henüz kabul görmediği bu yıllarda, eğlence yönünün daha baskın olduğu vurgulanmıştır. Eğlence söz konusu olduğunda, ortaya çıkan temel endişe olan "ticarilik", bunun doğal bir sonucu olarak gündeme gelen "ahlaki yozlaşma" ve bunları takip eden iyi, ahlaki ve güzel olanın yitip gittiği düşüncesi pek çok biçimde sorunsallaştırılmıştır. 40'lı yıllarda sinema öncelikle kültürel anlamıyla konu edilmiş, eğlence yönü üzerinde daha fazla durulmuştur, ikinci olarak 1930'lardaki bir endişenin devamı olarak sinemanın siyasal iktidarın lehine nasıl kullanılacağı konusu, "halk terbiyesi" fikriyle yeniden gündeme gelmiştir. Üçüncü olarak da sinema, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan anti-komünist endişeler

üzerinden tartışılmıştır (Cantek, 2008, s. 115-116).²² Savaşın getirdiği tehdit Türkiye sineması üzerinde toplumun diğer alanlarıyla birlikte bir kontrol uygulamasının yaygınlaşmasına yol açmıştır. Dönemin sinemasının toplumsal sorunları perdeye taşımaması da bir ölçüde bununla ilişkili görünmektedir. Bu dönemde ithal filmlerin çokluğu, denetlemenin bu filmler üzerinde yoğunlaşmasına yol açmış, sinema üzerindeki kontrol temel olarak dört yasaya ve iki nizamnameye dayanılarak yürütülmüştür.²³

1940'lı yıllarda sinemacıların temel problemi daha çok vergi düzenlemeleridir. 1929'da ithal sinema filmlerinden alınan gümrük vergisi 100 kg. başına 33,75 kuruştur. Yerel üretimi korumak için uygulanan bu gümrük vergisi, 1940'larda yerli üretimi zorlaştırmaya başlamış, yabancı film ithal edenlerden düşük vergi alınırken, yerli filmciler ham film ve sinema teçhizatı ithal ederken yüksek oranda gümrük vergisi ödemek durumunda kalmışlardır (Berktaş, 2010, s. 69). Yerel endüstriyi korumak için yapılan bu düzenleme değişen ve giderek büyümeye başlayan yeni endüstri için artık bir koruma önlemi olmaktan uzaklaşmış, yerli endüstrinin ithal edilen filmler karşısında güçsüz kalmasına ve rekabet gücünü kaybetmesine yol açmıştır. Türkiye sinemasının her döneminde karşılaşılan en büyük sorunlardan biri bu koruma

²² Anti-komünizm tartışmaları, basında da çokça yer bulan iki filme ilişkin yazılarla daha görünür hale gelmiştir. *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* filmiyle *Vatan ve Aşk* filmleri uğradıkları sansür nedeniyle basında sıkça yer almış ve tartışılmıştır. Bu konu ve 1940'lı yılların gündelik yaşamla ilişkisi bağlamında sinema konusundaki tartışmalara da yer veren ayrıntılı ve değerli bir inceleme için bkz. (Cantek, 2008, s. 115-198).

²³ Bu kanunlardan ilki, 1930'da çıkarılmış olan "Hıfzıssıhha Kanunu", ikincisi, 14 Temmuz 1934'te çıkarılmış olan "Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu", üçüncüsü 26 Mayıs 1934 tarihli Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun", sonuncusu da 1937'de çıkarılmış olan "Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Kanun"dur. Bu kanunlara bağlı olarak çıkarılan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname", 19 Temmuz 1939 tarihinde, "Öğretici ve Teknik Filmlerin Kontrolü Hakkında Nizamname" ise, 29 Temmuz 1939 tarihinde kabul edilmiştir. Sinema alanı bu kanun ve yönetmeliklerin çıkışına kadar 9 Haziran 1932 gün, 12979 sayılı kararname ile yürürlüğe konan "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkındaki Talimatname" adlı yönetmelikle idare edilmiştir. Bkz. (Özön, 2010, s. 239-247; Berktaş, 2010, s. 101-126).

önlemlerinin her zaman için gündeme gelmesi ve aslında koruyucu olmaktan çok engelleyici bir rol oynaması olmuştur. Gerek vergiler gerekse filmler için belirlenen kotalar anlamında yapılan düzenlemeler zaman zaman ucuza mal edilen yerli filmlere zaman zaman da her türlü yabancı filmin artmasına yol açmıştır. Sinema biletleri üzerinden alınan vergiler konusu çeşitli zamanlarda gündeme gelmiş, öyle ki meclis gündemine bile taşınmıştır. Bu girişimlerden ilki, Süreyya Paşa Sineması'nın sahibi ve CHP İstanbul Milletvekili olan Süreyya İlmen'in girişimidir.²⁴ Vergiler konusundaki bir diğer uygulama ise 1942-44 yılları arasında alınan Varlık Vergisi'dir. Azınlık, gayrimüslim ve müslim vatandaşlardan haksız yönde alınan Varlık Vergisi, sinema sektörü mensuplarını da etkilemiştir.²⁵ Ancak burada Ayhan Aktar'ın belirttiği gibi Varlık Vergisi'ni sadece bu yanıyla ele almak, durumu bir bütün içinde kavramak konusunda eksiklikler doğuracaktır. Aktar "Varlık Vergisi gibi azınlıkların belli alanlardaki egemenliğini kırmak amacıyla geliştirilen politikaları baştan, özellikle Yahudiler, Rumlar, Ermeniler gibi 'belli bir etnik veya dini gruba karşı' olarak tanımlama"nın mümkün olmadığını, bunun "Kemalist milliyetçilik anlayışı doğrultusunda, yapısal nedenlerden ötürü 'Türkleştirilemeyen' her toplumsal gruba istisnasız 'ayrımcı muamele'" yapılarak uygulandığını belirtir (Aktar, 2012, s. 137-138). Varlık Vergisi ekonominin diğer alanlarında olduğu gibi sinema endüstrisi alanında da ekonomik gücün el değiştirmesine yol açmış, "azınlıkların" elinde olduğu çeşitli

²⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. (Öztürk, 2005, s. 139-151; Berktaş, 210, s. 69-70).

²⁵ Varlık Vergisi vermek zorunda kalan sinemacılar ve sinema kuruluşları arasında şu isimler vardır: Hügo Arditi ve Albert Sautiel, Hasan Tahsin ve Hüseyin Hüsni Aker, Cemali Kardeşler, Niko Cankopulos, Viktor Kastro, Anas Kardeşler Necip Erses, Fitaş, Lale Sineması ve Lale Film Anonim Şirketi, Özen Film Filmcilik ve Sinemacılık T. A. Şirketi, Kemal Film, Saray Sineması, Çemberlitaş Sineması, Alkazar Sineması (Gökmen 1991, s. 60; Berktaş, 2010, s. 74-80; Özuyar, 2011, s. 178-202). Ayhan Aktar'ın çalışmasında ise Aralık 1942 ve Haziran 1943 arasında satılan gayrimenkuller listesinde, el değiştiren sinemaların sayısı şöyle verilmiştir; Varlık Vergisi ile doğrudan ilgili gayrimenkul satışı olarak 3; Gayrimüslimlerin sattıkları gayrimenkuller olarak 3; Müslüman/Türklerin sattıkları gayrimenkuller olarak ise 5 sinemanın el değiştirdiği görülmektedir (Aktar, 2012, s. 233).

vesilelerle dile getirilen sinema sektörünün “millileştirilmesine yönelik ilk uygulama” (Berktas, 2010, s. 80) olarak ortaya çıkmış ve bundan sonraki sinema alanının “millî” olmayan unsurlardan arındırılıp, “millî bir alan” olarak kurulması süreci başlamıştır. Her şeyin “ideal millet imgesiyle” (Robins & Aksoy, 1999, s. 181)²⁶ Müslüman ulusal bir kimlik etrafında kurulmaya çalışıldığı bir dönemde, bu kimliği halka en kolay tanıtan, onu “terbiye” etme potansiyeline sahip bir alanın “gayrimüslim” ve “millî” özellikler taşımayan unsurların elinde kalması düşünülemezdi. Ulusal sermaye kurma sürecinin bir parçası olarak, sermayenin Türk ve Müslümanlaştırılması (daha da özel olarak sünnileştirilmesi) ve bütünleştirilmesi çabasının bir sonucu olarak bu yaklaşım 1955’teki 6-7 Eylül Olayları’yla bir faciaya dönüşmüştür. Bu süreç sinema söz konusu olduğunda 1940’lı yıllarda ekonomik bir hat üzerinden ilerlerken, 60’lar ve 70’lerde özellikle, “Doğu’da geçen filmler”de, Kürtlerin “adlandırılmayarak” temsil edilmeleriyle kültürel bir alanı da kapsamış ve filmler Kürtlerden “arındırılmış”, anonimleştirilip “millileştirilmiş” ve “Türkleştirilmiş”tir.

Sinemanın ekonomik anlamda “millileştirilmesi ve Türkleştirilmesi”nden önce aslında film metinlerinin “Türkleştirilmesi” girişimi başlamıştır. Örneğin *Mihracenin Gözdesi* (*Der Tiger von Eschnapur*, Richard Eischberg, 1938) ve *Hint Mezarı* (*Das Indische Grabmal*, Richard Eischberg, 1938) filmlerinde olduğu gibi yabancı filmlere yerli şarkılar eklenmesi ya da bu filmlerin aralarına Türk sinemacıların çektiği sahnelerin eklenmesi 1930’ların sonundan itibaren yavaş yavaş uygulanmaya başlanan bir yöntemdir. Bu filmler belirli ölçülerde yerli filmler gibi, Ankara’daki Merkez Film Kontrol Komisyonu’na bile yollanmışlardır. Alim Şerif Onaran, bu filmlerin Türkiye’de geçtiği izlenimini yaratmak için çeşitli değişiklikler

²⁶ Bu makale üzerine bir değerlendirme için bkz. (Arslan, 2003, s. 49-56).

yapıldığını, Türkiye'ye ait sahnelerin eklenmesiyle de bu filmlere “Türk filmi edası” verildiğini belirtir (Onaran, 1968, s. 179). Yabancı filmler bu yolla “yerlileştirilmekte” ve yerli izleyicinin benimseyeceği bir hale getirilmektedir. Bu yöntem vergi indiriminin yapıldığı 1948 yılından sonra ise hız kazanmış, hatta endüstrinin “olağan” uygulamalarından biri haline gelmiştir. Bu yolla pek çok “melez film” örneği yaratılmıştır (Gürata, 2000, s. 177). Gürata “Türkiye’de Mısır Sineması” üzerine yazdığı makalesinde Faruk Kenç’in sinema kariyerine yabancı filmler için yerli sahneler çekerek başladığını ve Kenç’in bu işlemi “Türkleştirmek” diye tanımladığını belirtir (Arslanbay’dan aktaran Gürata, 2000, 177).

Sinema alanındaki bu sermaye ve paralelindeki zihniyet değişiminden kısa bir süre sonra 1946 yılında kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti’nin²⁷ (YFYC) 1948’de yayınladığı “Filmlerimiz” (1948) adlı broşür 40’ların sonunda sinemanın nasıl görüldüğü ve Türkiye sinemasının o günkü durumunu belirlemek açısından oldukça önem taşımaktadır.²⁸ Broşürde YFYC üyeleri, 1910 yılında başlayan yerli filmcilik sanatının zaman zaman parlayarak bazı ürünler vermiş olsa da üretilen filmlerin özellikle bugünkü (1948’deki) sanat anlayışına göre “olgun birer eser vasfı”

²⁷ Yerli Film Yapanlar Cemiyeti’nin İdare Heyeti şu isimlerden oluşmaktaydı: Faruk Kenç, Turgut Demirağ, İskender Necef, Murat Köseoğlu, İhsan İpekçi, Necip Erses, Refik Kemal Arduman, Fuat Rutkay, Hikmet Yıldız ve Yorgi Saris.

²⁸ “Filmlerimiz” adlı bu broşürün tarihi bazı kaynaklarda 1946 bazı kaynaklarda ise 1947 olarak geçmektedir. Ancak broşürün içerisinde bulunan “Yerli Film Yapanlar Cemiyeti San’at Mükâfâtı Tevzi Gecesi”ne ilişkin ilanda yer alan gecenin yapılacağı tarih olarak 10 Eylül 1948 tarihi yer almaktadır. Ayrıca Cemiyetin yaptığı film festivalinde ödül alan film ve sanatçıların listesinin bulunduğu program bu broşürün YFYC’nin düzenlediği film festivalinden (Haziran 1948’den) sonra basıldığı sonucunu doğurmaktadır. Bu nedenle broşürün tarihinin 1948 olması daha doğru görünmektedir. Broşürde “Müsabaka” başlığıyla verilen ve yapılacak yarışmanın koşullarını belirten metinde ise “bu sene içinde piyasamıza 12 yerli film arz olunacaktır. 1 Eylül 1947 tarihinden Mayıs 1948 tarihine kadar sinemalarımızda gösterilecek olan bu filmler arasında 6 muhtelif müsabaka tertip edilmiştir” denmektedir. Buradan yola çıkıldığında ise broşürün 1948 Eylül’ünden önce basıldığı söylenebilir, ancak bu “Müsabaka” adlı metnin daha önce yayınlanmış ve tekrar broşüre alınmış olma ihtimali yüksektir, çünkü Erman Şener broşürün başında yer alan “Cemiyetimizin Maksat ve Gayeleri” adlı metnin daha önce yayımlandığını, broşüre de yeniden eklendiğini belirtir. Yazının başlığına bakıldığında da bu yazının Cemiyet’in kuruluş bildirgesi olduğunu varsaymak doğru görünmektedir (Şener, 1970, s. 34).

taşımadan uzak olduklarını belirleyip, “yeni devrin yeni hamleleriyle memleketimizin ihtiyaçlarına ve arzularına uygun yerli film yapmak gayesiyle” 11 kişi bir araya geldiklerini belirtirler. YFYC’nin belirlemelerindeki en önemli noktalardan biri ise, film işinin hem “manevi kıymetler”le ilgili sanatsal hem de “maddi imkanlarla” ilişkili ticari bir yanının olduğunu vurgulamalarıdır. Filmin “hem sanat hem de ticaret mevzu” olduğunu söyleyen YFYC’ye göre, Türk filmciliği himaye yerine, yardıma muhtaçtır, eğer bu yardımlar yapılmazsa, halkın yerli film ihtiyacını karşılamak üzere pek çok ucuz ve niteliksiz film yapılacak, bu da Türk filmciliğinin “gerilemesine” ve “yıkılmasına” sebep olacaktır. Ayrıca iyi bir filmin neşir ve propaganda bakımından hiçbir gazete veya kitapla karşılaştırılmayacak kadar “memleketin amaçlarına hizmet edeceği” vurgulandıktan sonra, yapılan filmlerin maliyetlerinin yüksekliği ve buna mukabil elde edilen hasılatın düşüklüğü üzerinde durulmakta ve filmciliğin kurtulması için gerekli görülen öneriler dört madde halinde sıralanmaktadır: Öncelikle Gelirler Kanunu içerisinde düzenlenmiş olan film işinin, işletme gelirlerinin de gelir vergisinden muaf tutulması gerektiğini; ikinci olarak, yerli filmlerde çalışan sanatçı, müzisyen, teknisyen ve bütün sanatkarların kazanç vergisinden muaf olması gerektiğini; üçüncü olarak gösterilen yerli filmlerden %70 oranında alınan “temaşa vergisi”nin ya tamamen kaldırılması ya da tiyatro, konser ve yabancı sanatçılardan alınmakta olan %20 oranına indirilmesini ve buna mukabil de müşterinin ödediği meblağ değişmeksizin aradaki farkın müessese hissesine ilave edilmesi gerektiğini belirtirler, ki bu yapılırsa her sinemacı kayıtsız ve şartsız yerli film almaya koşacak ve bu da memleketi istila eden “yakın şark” filmlerinin rağbetten düşmesine yol açacak, pazar bulamayacak hale getirecektir. Son olarak da, yeni stüdyoların kurulabilmesi için ithal edilecek olan makine ve gerekli malzemelerle

alınacak ham filmin her türlü rüsumdan muaf tutulması gerektiğini belirtirler. Bunlar yapıldığında ve filmcilik “millî bir dava olarak” ele alındığında Türk filmciliği kurtulacaktır. YFYC’nin söylediklerine bakılırsa sinemacıların her şeyden önce “millî” bir sinema oluşturma çabasında oldukları ve buna en büyük rakip olarak gördükleri “yakın şark” filmlerini pazardan çıkarmak istedikleri görülür. Ancak bunu yapabilmek için çeşitli koruma tedbirlerine ihtiyaçları vardır, ki bu da ancak filmcilik “millî bir dava olarak” ele alınırsa mümkün olacaktır, bu yolla hem sanatsal nitelikleri yüksek hem de ticari anlamda başarılı ve propaganda anlamında yetkin ürünler ortaya konabilecektir.

Sinema alanında önce bu alanda büyük bir güç sahibi olan gayrimüslim vatandaşların hakimiyetini kıran düzenlemelerden sonra, yeni düzeni tesis etmek için bir araya gelen yapımcıların bu istekleri 1948’de sonuç verir ve filmlerden alınan eğlence vergisinde yapılan bir değişiklikle bu verginin azami sınırı yabancı filmler için %70, yerli filmler için de %25 olarak belirlenir. Kanuna göre bu sınırlar içerisinde kalmak kaydıyla ne kadar eğlence resmi alınacağını takdiri belediyelere bırakılır (Özön, 2010, s. 230; Berktaş, 2010, s. 83-87).²⁹ Varlık Vergisi’nden önce yabancı filmler için %25, yerli filmler için %70 olan oran tam tersine işlemeye başlar. Burada sinema alanındaki sermayenin el değiştirmesi sonucu ortaya çıkan yeni durumda, milli sermayenin kendi hakimiyet alanını genişletme çabası ve talebinin devlet tarafından da karşılıksız bırakılmamış olduğunu belirtmek gerekmektedir.³⁰

²⁹ Bu düzenlemenin doğurduğu sonuçların daha geniş bir değerlendirmesi için bkz. (Özön, 2010, s. 228-231; Berktaş, 2010, s. 83-87).

³⁰ 1922-1938 arasında 4 yapımevi, 2 dublaj stüdyosu; 1939-1950 arasında ise 24 yapımevi ve 3 dublaj stüdyosu vardır. Bu yıllar arasında yerli film üreten 23 yapımevi olmuştur, bunlardan 14 tanesi ise sadece bir film yapmıştır. En çok film üretenler Halk Film, Ha-Ka Film ve Atlas film olmuştur. Dönemin endüstrisi hakkında daha geniş bilgi için bkz. (Berktaş, 2010, s. 43-60). 1922-1949

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

Bu süreç aynı zamanda ekonomik altyapının değişimini sağlayarak üslup ve dil anlamında da bir "millî sinema", "bize has" bir sinema kurma girişimlerinin başlangıcı olarak görülebilir. Bu girişimin ardından 1960'larda ortaya çıkan "toplumsal gerçekçilik", "ulusal sinema", "halk sineması" gibi eğilimleri bu çerçevede düşünmek açıklayıcı olabilir. Bu eğilimler öncelikle kendilerini "ulusal sinema" kavramının içerdiği farklı yanlar üzerinden tanımlamış ve bu sinemanın farklı yönleri üzerine odaklanmışlardır. Halk sineması kendisini tanımlarken Higson'un (1998) belirttiği, ulusal sinemanın ekonomik terimlerle tanımlandığı bir söylemi kullanmıştır. Bu yaklaşım filmlerin üretildiği endüstriyel altyapıyla ilgilenmiş, filmlerin nasıl bir üretim sürecinden geçerek oluşturulduğunu kendi kuramsal yaklaşımına temel olarak almıştır. Ulusal Sinema yaklaşımı ise, kendisini tanımlarken metin temelli bir yaklaşım benimsemiş; filmlerin ne hakkında olduğuyla, ortak bir dünya görüşü ve biçimi paylaşıp paylaşmadıklarıyla, filmlerdeki ulusal karakterlerin hangi özellikleri taşıyıp taşımadıklarıyla ilgilenmiş ve izleyicinin bu filmlerde kendi "geleneksel" yaşayış biçiminden hangi öğeleri bulduğunuyla ilgilenmiştir. Benzer bir biçimde Milli

arasında yapılan toplam film sayısı ise 101'dir. Bunlardan 24 tanesi 1938 öncesinde çekilmiştir (Erkılıç, 2003, s. 62-63).

Sinema eğilimi de filmlerde benzer dünya görüşü ve ulusal niteliklerin bulunması, İslamiyete ait kuralların ve yaşayış biçiminin varlığı üzerinden kendini tanımlamaya çalışmıştır. *Toplumsal gerçekçilik* yaklaşımı ise daha çok eleştiri temelli bir eğilimden hareketle izleyicinin fantezi ve arzularını dikkate alan bir sinemadan çok, ulusal sinemayı “kaliteli sanat sineması” nitelikleriyle tanımlama yoluna gitmiştir. Bu tartışmanın evveliyatını ise Muhsin Ertuğrul’un sinema ve tiyatroyu karşılaştırarak, sinemanın sanat olup olmadığını tartıştığı metinlerde bulmak mümkündür.

Sinemanın sanat olup olmadığı konusu sinemanın gelişmeye başladığı pek çok ülkede olduğu gibi tüm bu gelişim sürecinde bu topraklarda da tartışma konusu edilmiştir. Yeni ve daha önceki sanat dallarından bir hayli farklı bir etkinlik olan sinema her şeyden önce kameranın aracılık ettiği bir aktarma işlemini gerçekleştirmesi nedeniyle şüpheyle karşılanmış ve bunun bir sanat olup olmadığı üzerinde durulmuştur. Özellikle sinema izleyicisinin belirli bir düzeye ulaştığı ve varolan sinema filmlerinin niteliğini sorgulamaya başladığı dönemlerde bu tartışmalar daha da yoğunluk kazanmıştır. Daha 1919’da Muhsin Ertuğrul, sinema ile tiyatro arasında bir karşıtlık kurarak onun sanat olup olmadığını sorgulamaya başlamıştır. Onun için fotoğraf resme oranla ne denli sanatsa, sinema da o denli sanattır ve bundan öteye geçemeyecektir (Sevinçli, 1987, s. 116). Sinemanın sanatsal niteliği sorgulanırken ilk yıllar itibariyle genellikle Batı’dan gelen filmlerle bir karşılaştırma içerisinde yerli filmlerin sanatsal niteliği tanımlanmaya çalışılmıştır. Muhsin Ertuğrul’un *Pençe* filminin Berlin’deki gösteriminde yaşadıklarını, bu “saçma, adi şerid” karşısında duyduğu utancı anlatırken, MMC’de bu “dakik [ince] sanatın” sırlarına vakıf olmak şöyle dursun, basit usullerine bile aşına olan kimse yoktur” diye ifade etmektedir (s. 114). Ertuğrul için sinema bütün yapısı itibariyle bir bütündür, endüstrisi, tekniği, ekibiyle

birlikte düşünölmelidir, ki ancak böyle sanat niteliği kazanabilir. Dönemin pek çok dergi ve gazete yazısında bu tür yazılara fazlasıyla rastlanır.³¹ Bu yazılarda sinema genellikle diğer sanatlarla karşılaştırmalı olarak ele alınmakta ve kendisinden önceki sanatların eksikliklerini tamamladığı ölçüde bir sanat olarak görölmekte, ancak sinemanın kendi doğasıyla ilgili bir tartışmaya rastlamak pek mümkün görünmemektedir. Bu tartışmalarda sinemanın “sanat olması” genellikle sanatın genel kurallarıyla ilişkili olarak soyut bir biçimde ele alınır. “Sanat sineması” anlamında pek bir belirleme ve tarif görölmez. Nusret Kemal’in *Ülkü* dergisinde *Söz Bir Allah Bir* (Muhsin Ertuğrul, 1933) üzerine yazdığı bir eleştiri yazısı bu anlamda ilginçtir. Nusret Kemal bu yazısında “Bunlar yüksek sanat kişilerine de hitap eden sanat filmleri olsaydı, sanat, sanat içindir lafi ileri sürülebilirdi” der (aktaran Abisel, 1994, s. 24). Buradaki “yüksek sanat kişilerine hitap eden sanat filmleri” ibaresi önemlidir, çünkü bir yandan sanata ilişkin “yüksek” bir kategoriyi diğer yandan da bu sanatı alımlayacak “yüksek sanat kişisi”ni varsayar. Burada sanat sineması ve onun “özel izleyicisi”ne ilişkin bir beklentinin izlerini bulmak mümkündür. Sanat sineması izleyicisine atfedilen izleyicinin entelektüel bir donanıma sahip olması gerektiği, bu dönem için de bazı eleştirmenlerin kafasında yer etmeye başlayan bir düşünce olmuştur. Bu düşünce kendiliğinden “yüksek sanat-popüler sanat” karşıtlığını doğurur ve bu karşıtlık içerisinde sinema genellikle popüler olan tarafa, eğlence tarafına yerleştirilir. Ancak sinemanın sanat olma niteliğinden bahsedilirken, genellikle de “manasız söz ve hareketleri, galiz ve müstekreh his ve manzaraları” (aktaran Abisel, s. 24) “hoş eğlence-ler”i “halkı ağız açık beyaz perdeye baktırmak için yapılmış” (aktaran Abisel, s. 31)

³¹ Bu konunun 1928-1938 dönemini kapsayan geniş ve değerli bir değerlendirmesi için bkz. (Abisel, 1994, s. 9-68).

hileleri vurgulanarak eğlence yanına daha fazla odaklanılır ve bunu yaptığı için de sanat olma niteliğinden uzak görülür. Kimi yazarlara göre ise sinemanın sanat olma niteliği, montajı kullanarak “hayaller vasıtasıyla yarattığı hakikatte olmayan terkipler yaratması”ndadır (s. 32).

Öncesinde sinema üzerine tartışmalar sinemanın sanat yönü üzerine yoğunlaşma eğilimindeyken 40’lı yıllarda sinema üzerine “düşünme” söz konusu olduğunda öncelikle “düşünme”ye zemin hazırlayacak ekonomik yapının düzenlendiği, sonrasında ise bu ekonomik yapıya düşünsel bir çerçeve çizilmeye çalışıldığı görülecektir. Türkiye’de ulusal bir sinema inşa etme sürecinin en önemli ayaklarından birinin aslında kendi diline sahip özgün bir sinema yaratmaya çalışmaktan çok, ilk olarak bu endüstrinin ekonomik boyutunu ele geçirmekle ilgili olduğu açıktır. İleride daha ayrıntılı olarak ele alacağımız bu eğilimleri şimdilik bir yana bırakarak, son olarak bu eğilimlerde kavramsallaştırılan “ulusal” ve “millî” olanın ne olduğu konusundaki tartışmanın çoğunlukla “yerellik” ve “homojenlik” —özellikle Türkiye’de sınıfların teşekkül etmediği, Türk toplumunun imtiyazsız ve sınıfsız kaynaşmış bir kitle olduğu yönündeki düşünceler dikkate alınır— fikri etrafında kurulduğunu söylemekle yetinelim, ki bu “yerellik” ve “homojenlik” tartışması bir sanat sineması fikrine de kaynaklık edecek nüveler olacaktır. Ulusal özellikleri baskın bir sinema yaratma çabası, dahası “yerli bir konuyu”, “yerli bir üslup ve dille” anlatan filmler üretme çabası Türkiye sinemasındaki yenilik ve farklılık arayışlarının temelinde yer alan bir düşünce olagelmıştır, ancak bu düşüncenin ortaya koyduğu ikili yapı, bir yandan “yenilik” diğer yandan ise “yerli” üslup konusu, sinemanın bir sanat olarak var olması sürecinde çelişkili bir durum ortaya çıkarmaktadır. Örneğin, özellikle 1960’lar sineması söz konusu olduğunda, bu açıklamalara bir de “toplumcu” ve “gerçekçilik”

kavramları eklenecek, bu kavramlar aracılığıyla da bu sinemanın “millî” karakteri belirli ölçülerde gizlenecektir. Bu anlamda sinemanın modernizmi meselesi Türkiye’de her zaman yerel olanı “anlatmak” ve “göstermek” için bulunması gereken bir “üslup” sorunu olarak algılanmıştır denebilir. Ancak bu üslup sorununun ayrılmaz parçası, hatta onu önceleyen koşul ise bu üslupla ifade edilecek içeriğin her zaman “millî”, “ulusal” ve “bize has” bir nitelik taşıması gerektiğidir. Bu da hem üslup olarak hem de içerik olarak tamamen “yerli” bir sinema düşüncesini daimi olarak gündemde tutmuştur. Fakat bu “yerli” sinemanın üslubu ve içeriğinin nasıl olacağı konusu bu yaklaşımı savunanlar arasında bile üzerinde anlaşılabilen bir konu olamamıştır.

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

dirmeyen, dünyadaki sinema mirasını üstlenmeye çalışan bir sinema bakışına sahip olan, “evrensel” ölçütleri sinemanın yetkinliğini tespit etmek için kullanmak gerektiğine inanan, “yeni bir sinema” arzulayan Türk Sinematek Derneği (TSD) ve onun yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisi çıkacaktır. Ancak burada da durum bir önceki ayrımda olduğu gibi çelişkili bir yapı göstermektedir. Buradaki “yeni sinema” arzusu da bir “bütünlük” metaforuyla ele alınır, ama burada bütünlük, eskiyi yadsıyan her şeyi kapsayan bir yapı gösterir; üslup ve içerik arasındaki bütünlük ancak “evrensel” ölçütler kullanıldığında sağlanabilecektir. “Yeni sinema”yı bekleyenler bu özelliklere tam anlamıyla sahip bir filme tanık olmamışlardır. Bu da pek çok tartışmada “Batılı”, “biçimci”, “soyut” ve “bireysel” olarak görülmelerine, “yerli” olanın karşısında konumlandırılmalarına, “milli” olanın yerleşmesi karşısında “fazlalık” olarak algılanmalarına yol açmıştır. Bu düşüncenin doğal sonucu olarak da “ayıklanmaya” ve alanın dışında bırakılmaya çalışılmışlardır. Nezih Erdoğan “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı” (1995) başlıklı makalesinde kültürel bir kurum olarak Türk sinemasının kimliğini belirleyen dinamikleri inceler ve bunların başında, onu “özgün kılan”, “özdeşleşme süreçleri”nin (başkalarıyla, başka sinemalarla, başka kültürlerle) geldiğini belirtir (s. 181). Türk sinemasını kolonyal süreçlerle birlikte düşünülmesinin yararlı olacağını vurgulayan Erdoğan, sinemanın da içinde yer aldığı kültürel kurumların kendilerini Batı’ya göre nasıl konumlandıklarını göstermek için birbiriyle çelişen iki anlatı kurguladığını belirtir. Bu anlatılardan ilki, Türkiye’deki bocalamanın nedenini Batılılaşma çabalarına bağlayan ve öz değerlere dönülmesi gerektiğini belirten anlatıyken; İkincisi, “muasır medeniyetler” düzeyine ulaşmak için Batılı norm ve kurumların benimsemesini öneren anlatıdır (s. 182). Erdoğan’a göre her iki anlatı da ulusal kimlik sorunu konusunda Batı’yı referans olarak

merkez alan ve böylelikle de görünürde aralarında bir zıtlık varmış gibi durmasına karşın, aynı yerde konumlanmışlardır (s. 182). Erdoğan diğer sinemalarda olduğu gibi, Türk sinemasının da “ulusal kimlik ve ötekiyle ilişkiler konusunda çelişkili tutum ve davranışlar” barındırdığını, “merkezde Batı, Hollywood ve Avrupa sanat sineması gibi farklı, hatta yer yer zıtlaşan üretim-tüketim biçimleriyle belirginleştiğini” belirtir (s. 181-182). Bu iki farklı sinemanın —ki “sanat sineması” olarak düşünülebilecek— *Yeni Sinema* dergisi ve Sinematek’in savunduğu sinema anlayışı ile Yeşilçam’ın sinema anlayışı arasında şu karşıtlıkların olduğunu belirtir: Yeşilçam anlatısı; yerli, popüler, halk sinemasından yana, Hollywood’a yakın, üretim temelli, star sistemi üzerinde yükselen, kapitalist bir üretim biçiminin hakim olduğu, üretim-dağıtım-seyirci zincirini izleyen bir yapı teşkil ederken; Sinematek’in öne çıkardığı sinema anlayışı, batılı, sanat sinemasından yana, aydına yönelik, Avrupa sanat sinemasına yakın, yaratmaya öncelik veren, *auteur*ü öne çıkaran, alternatif üretim biçimlerini ve festivallerle yarışmaları vurgulayan bir sinemadır. Erdoğan sanat sineması olarak anlaşılabilir bu eğilimin ilk ürünlerini 1980’li yıllara doğru verdiğini ekler (s. 185)

Andrew Higson (1998), ulusal sinema konusunu tartıştığı makalesinde “ulusal” kavramının, film üretimi kadar tüketimini de kapsamı gerektiğini ve bu söylemin, ulusal izleyicilerin hareketliliği ve onların seyrettikleri filmlerin anlamları ve kullanımlarının etkisi altındaki koşullar üzerine de odaklanmak gerektiğini belirtir (s. 36). Bu nedenle de evrensel olarak kabul gören bir tek “ulusal sinema” tanımından hareket edilemeyeceğini ve bu kavramın şu anlamları taşıyacak biçimde kullanıldığını belirtir: İlk olarak, ulusal sinemayı ekonomik terimlerle tanımlayan bir söylem vardır, bu söylem için “yerel film endüstrisi” ile “ulusal sinema” arasında bir

denklik söz konusudur. Bu yaklaşım genellikle filmlerin kim için üretildiği endüstriyel altyapıya, üretim şirketlerine, dağıtım ve gösterim ağlarına kimin sahip olduğu ve onları kimin kontrol ettiği gibi soruları merkeze alarak ulusal sinemayı tanımlamak eğilimindedir. Ulusal sinema üzerine ikinci söylem ise, ulusal sinemayı metin temelli bir ekseninde değerlendiren yaklaşımdır; bu yaklaşım ise filmlerin ne hakkında olduğu, filmlerin ortak bir dünya görüşü ve biçimi paylaşıp paylaşmadıkları, filmlerdeki ulusal karakterlerin ne gibi özellikleri olduğuyla, izleyicinin zihninde “milletdaşlık” sanısını ne derecede yerine getirdiğiyle ilgilenir (s. 36). Üçüncü yaklaşım ise, ulusal sinemayı tüketim temelinde ele alan, ona gösterim mantığı etrafında yaklaşan söylemdir. Bu yaklaşımda önemli olan soru ise, film izleyicilerinin sorunlarıdır ve bu yaklaşım genellikle ulusal sinemayı “kültür emperyalizmi” terimiyle ele alıp işleme eğilimindedir. Ulusal sinema konusundaki dördüncü yaklaşım ise, eleştirinin baskın olduğu yaklaşımdır. Bu yaklaşımda izleyicinin fantezi ve arzularını dikkate alan bir sinemadan ziyade, ulusal sinemayı kaliteli sanat sinemasının niteliklerine —ulus devletlerin yüksek kültürlü ya da modernist mirası içinde gelişmiş olan kültürel olarak değerli sinemaya— indirgeme eğilimi vardır (s. 37). 1930’lardan itibaren sinemanın ulusal özelliklerinin sayılmaya başlanmasıyla ortaya çıkan ve bu sinemanın “bize özgü” deyiminde ifadesini bulan, kendine has bir sinema olması gerektiği şeklindeki yargı her şeyden önce, Higson’un ulusal bir sinemanın taşıdığını belirttiği ve ulusal sinemanın “biricik bir kimlik” ve “durağan anlamlar bütünü” olarak algılandığı, kimlik süreçlerini baskın kıldığı, mitleştirme süreçlerini harekete geçirdiği anlamların belirli kuruluşlarını sağlayarak bunların hem üretilmesini hem de bir araya gelmesini sağladığı ya da rakip anlamların bir araya gelmesini engellediği, “tutarlılık” ve “bütünlük” vurgularını içerir (s. 37). Neale’in (2010) yaklaşımı çerçeve-

sinde, sinemanın kültürel ve ekonomik bir direniş stratejisi olarak —özellikle Hollywood’a karşı— konumlandırıldığını göz önüne alırsak, 1930’lu yıllarda sinema, suçlama nesnesi çoğunlukla belirsiz kalmak kaydıyla —1938’den sonra ise özellikle Mısır filmleri hedef alınarak— ulusal kültürü destekleyecek bir endüstri ve diğer yandan da üreticinin kârını arttıracak bir pazarın da parçası olarak görülmüştür.³² Özellikle sinemanın propaganda gücüne yapılan vurgu, ulusal kültürü ve kimliği yaygınlaştıracak ve yabancı olana karşı bir direniş unsuru olabileceği vurgusunu içerir; diğer yandan ise sinemacıların ekonomik talepleri dikkate alındığında ve bu taleplerin dönemdeki en yaygın istekler olduğu düşünülürse sinemanın endüstriyel yanının da sürekli ön planda olduğu görülür. Üstelik burada sinemanın ulusal kimlik ve kültür üzerindeki etkisinin vurgulanması çoğunlukla, endüstriyel kârı arttırmak için bir strateji olarak görünmektedir; ancak yine de bu süreç, ulusal sinemayı hem kimlik ve kültür hem de endüstri olarak yeniden inşa etme sürecinde aktif bir rol üstlenmiştir. Higson’un ifade ettiği ulusal sinemayı yerel film pazarıyla bir denklik içinde anlamaya çalışan yaklaşımın, dönemi karakterize ettiği görülmektedir. Bu dönemde sinema tartışmaları sinemanın kim için üretildiğiyle, endüstriyel altyapıyla, üretim şirketlerine, dağıtım ve gösterim ağlarına kimin sahip olduğu ve kontrol ettiğiyle ilgilenmektedir; ancak filmlere verilen tepkiler ise Higson’un belirttiği metin temelli yaklaşımı esas alır, filmlerdeki ahlaki ve ulusal özellikler üzerine odaklanır, Muhsin Ertuğrul’un bile daha 1919’da Berlin’de gösterilen *Pençe* karşısında göster-

³² Halkın Mısır filmlerine olan ilgisi sinema endüstrisi kadar dönemin hükümeti tarafından da dikkate alınmıştır. CHP Genel Sekreterliği İçişleri Bakanlığı’na yolladığı 10 Şubat 1942 gün ve 8/44280 sayılı yazı ile “Arap dili ile çevrilmiş filmlerin Adana ve Mersin’de fazla rağbet gördüğünü ve bunun Türk diline karşı sevgiyi baltaladığı” gerekçesi ile bu filmlerin yasaklanmasını istemiştir. Bunun üzerine bakanlık bu görüşü İstanbul Kontrol Komisyonu’na bildirmiş ve 21 Haziran 1943 gün ve 29242 sayılı yazı ile “Arap dili ile çevrilmiş filmlerin Bitlis, Diyarbakır, Gaziantep, Hatay, İçel, Adana, Siirt ve Mardin’de ne dublaj (Türkçeleştirilmiş), ne de orijinal Arapça olarak oynatılmasının doğru olmayacağını” belirtmiştir. Mısır filmleri üzerinde belirli illerde uygulanan bu sansür, 1957 yılına kadar devam etmiştir (Berktaş, 2010, s. 179-180).

diği duygusal tepki bu durumu en iyi ifade eden örneklerden biridir. Bu dönemde zaman zaman sinemanın sanat olması, sanatsal nitelikler taşıması gerektiği ifade edilirse de henüz sanat sineması anlamına gelebilecek nitelikte bir “sanat” vurgusu yoktur, bu vurguyla kastedilen daha çok sinemanın zararlı görülen bazı içeriklerden arındırılması ve eğlence boyutunun azaltılmasıdır. Özellikle Mısır filmleri söz konusu olduğunda ortaya çıkan tepkinin temelinde bir yandan kârın azalmakta olduğu düşüncesi vardır, ancak bundan daha önemlisi Mısır filmlerinin dönemin filmlerine — ve sonrasında da sürececek olan eğilime— ilişkin bazı standart ve değerleri kurumsallaştırmaya başladığı düşüncesidir. Kısa bir süre için bile olsa sonraki dönemlerde Hollywood’un üstlendiği rolü üstlenen Mısır filmleri bu dönem için bir yandan da bu standartların ve değerlerin yeniden üretimini sağlayarak sinemayı etkilemiştir. Bu tepkiyi anlamının yollarından biri de, Higson’un Batı Avrupa ülkelerinin kullandığı çözümlerden olduğunu belirttiği, ulusal sinema inşasının bir yandan “kültürel bir özgünlük” taşımasıyla diğer yandan da uluslararası anlamda “başarılı” olmayı uzlaştırması (s. 41) gerektiği yolundaki vurgusudur. Bu dönemde bu uzlaşının ancak devlet desteği sonucunda sağlanabileceğine dair bir inanç vardır, eğer devlet vergi indirimleri vasıtasıyla bir katkıda bulunursa, ancak o zaman uluslararası anlamda başarılı bir sinema oluşabilecektir: Eğer sinemacılık “millî bir dava olarak” ele alınırsa gelişecektir. YFYC’nin “Filmlerimiz” (1948) adlı broşüründe belirttiği gibi Türk filmciliği himaye yerine, yardıma muhtaçtır, bu yardımlar yapılmassa da yine halkın yerli film ihtiyacını karşılamak üzere pek çok ucuz ve niteliksiz film yapılacak, bu da Türk filmciliğinin “gerilemesine” ve “yıkılmasına” sebep olacaktır. Burada ulusal sinema inşası konusunda devletin rolünün önemi de ortaya çıkmaktadır, devletin

müdahalesi sadece yabancı filmlerden korku duyulduğunda ve vergi indirimi gibi kârı arttırıcı istekler ortaya çıktığında talep edilmektedir.

Neale'ın (2010) sanat sinemasının kurumsallaşmasında önemini vurguladığı festival ağını, sinema üzerine yayınların özellikle de dergilerin artışını burada dikkate almak gerekmektedir. Neale'ın, özellikle, 1960'lar boyunca ve 1970'lerin başında "popüler kültür" ve Hollywood konusundaki tartışmaların doruğa ulaştığı bir noktada "yüksek sanat ideolojilerinin kalesi" olarak görülen ve bu nedenle de mücadele edilmesi gereken bir "düşman" olarak algılanan sanat sinemasının kurumsallaşmasında etkisini vurguladığı festivaller, ulusal bir sinemanın kuruluşundaki önemli gelişmelerden biridir (s. 84). Henüz bu anlamda bir "yüksek sanat" ideolojisinin kalesi olarak görülmesine pek olanak olmasa da, sinemanın ürünlerini farklılaştırmanın ve popüleritesini arttırarak pazarlanmasına katkı sağlamak ve "milli filmciliğimizin inkişafına çalışanları teşvik gayesiyle" YFYC tarafından 1948 yılında bir festival düzenlenmiştir.³³ Türkiye'deki ilk festival deneyimi ise 1934'te 2. Venedik Film Festivali'nde Onur Diploması alan Muhsin Ertuğrul'un *Leblebici Horhor Ağa* filmiyle gerçekleşmiştir. Bu festivallerden önce belki de belirtilmesi gereken bir başka yarışma

³³ *Türk Filmleri San'at Mükâfatı* adıyla düzenlenen festivalin ödülleri 10 Eylül 1948 tarihinde İstanbul'daki Açık Hava Tiyatrosu'nda düzenlenen törenle dağıtılmıştır. Festivalde En İyi Film, *Unutulan Sır* (Şakir Sırmalı, Sema Film); ikinci Film, *Bir Dağ Masalı* (Turgut Demirağ, And Film); En Muvaffak Rejisör, Turgut Demirağ (*Bir Dağ Masalı*); En Muvaffak Kadın Karakter Artisti, Cahide Sonku (*Yuvamı Yıkamazsın*, Kani S. Kıpçak); En Muvaffak Genç Kadın Artist, Nevin Aypar (*Bir Dağ Masalı*); En Muvaffak Erkek Artist, Talat Artemel (*Unutulan Sır*); En Muvaffak Genç Erkek Artist, Kadri Erdoğan (*Bir Dağ Masalı*); En Muvaffak Eser Müellifi, Reşat Nuri Güntekin (*Bir Dağ Masalı*); En Muvaffak Film Operatörü, Kriton İlyadis (*Unutulan Sır*); En Muvaffak Ses Operatörü, Yorgo İlyadis (*Unutulan Sır*); En Güzel Film Şarkısı, Sadi Işılav (*Unutulan Sır*, *Nene Gerrek* şarkısı); En Muvaffak Film Montajı, Özen Sermet (*Bir Dağ Masalı*); En Muvaffak Film Dekoratörü, Kadri Erdoğan (*Yuvamı Yıkamazsın*); En Muvaffak Senarist, Turgut Demirağ (*Bir Dağ Masalı*); En İyi Laboratuvar, Ses Film Stüdyosu (Necip Erses). Bkz. (Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, *Filmlerimiz*, 1948). Festivalde jüri üyesi olarak Turgut Demirağ, Refik Kemal Arduman, Kenan Erginsoy, İlhan Arakon, Kemal Emin Bara, Mahmut Moralı, Sezai Solelli, Zahir Güvemli, Mustafa Şekip Tunç yer alıyordu (Scognamillo, 1998, s. 111). Erman Şener (1972) ise, yukarıdaki isimlere ek olarak Zeki Faik İzer'in de jüri üyesi olarak görev aldığını ve 12 kişi olan jürinin, Mustafa Şekip Tunç ve Zeki Faik İzer'in katılmaması nedeniyle 10 kişiden oluştuğunu ve festivale 8 film katıldığını belirtir (s. 8-10). Scognamillo'nun listesinde ise 9 kişi vardır.

daha vardır. 1933 yılında *7 Gün* dergisinin düzenlediği senaryo yarışmasını da bu çerçevede değerlendirmek gerekmektedir. “Sinema Sevenlere Mevzu Müsabakası” adıyla düzenlenen ve derginin 13. sayısında ilan edilen yarışmaya 216 mevzu gelir, bunlardan on sekizi açıklanır ancak ilanda sözü edilen yayınlama ve film yapma girişimine rastlanmamıştır (Abisel, 1994, s. 19).

2. 50’lerde Yeşilçam’ın Kuruluşu ve “Yerli Sinema” Olarak Modernizm

Jale Nejdet Erzen (2011) Türk sanatının değişime, ancak Batı ile yüz yüze geldiğinde, Batı’nın farklı gücünü algıladığında ihtiyaç duyduğunu ve bu aşamada temel sorunun da bu değişimi kendi kimliğine nasıl uyarlayacağı noktasından ortaya çıktığı, bu değişim ihtiyacının Türk sanatının modernite serüveninin başlangıcı olduğunu belirtir. Erzen’e göre Türk sanatı 19. yüzyıldaki Batılılaşma süreciyle birlikte modernleşmiş, ancak bu sürecin “ne anlama” geldiği, “sanatın neden ve nasıl modern olduğu”, edebiyat dışında pek tartışılmamıştır. Erzen, 20. yüzyıl başından itibaren sanat söyleminde, sorunun genellikle “Batı karşısındaki kimlik sorunu” olarak ele alındığını (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Müstakiller, D Grubu sanatçılarının yazdıkları), bu söylem içerisinde sanatın, “özgürleştirici” bir yapı olmaksızın ziyade bir “aydınlanma aracı” olarak görüldüğünü belirtir. Bunun “algının nesneliliğini ilgilendiren bir konu” olduğunu söyleyen Erzen, bu dönüşümde önem taşıyan olgunun ise fotoğrafın kullanımını olduğunu vurgular. Osmanlı’nın fotoğrafla birlikte, “gözünü makine gibi kullanarak görmeyi öğrendiğini vurgulayan Erzen, Aydınlanmanın temel ilkelerinden biri olan, “nesnel görüş”ün bu süreçte öğrenildiğini ve Türk sanatçısının bu yolda yürüyerek, zaman içerisinde nesnel görüşe hâkim olduğunda bir özgürlük arayışına girdiğini belirtir (s. 145-146). Modern sanatın Tan-

zimat'tan sonra Batılılaşmanın, Batı'ya *yetişme* çabasının işareti, aracı ve aynası olarak başladığını, 1950'lere kadar çoğu zaman bir gecikmeyle ya da geri kalma sancısıyla birlikte sürdüğünü belirten Koçak'a göre, bu tarihsel gecikme Türkiye'deki sanatın ve sanat tartışmalarının süregiden "alt metni"ni oluşturur (2009, s. 11). Koçak Türkiye'deki sanatın gelişimi içerisinde birbirinin içine geçen, hatta biriyle yan yana akan üç dönemden söz edilebileceğini belirtir. Bu dönemlerin ilkinde, "soyutlama" eğilimi öne çıkar ve özellikle resimde "görsellik-dışı öğeleri reddeden", "hikâye" ve "edebilik" gibi özellikleri küçümseyen sanatçılar egemendir. 1960'ların ortasında ise, soyutlamaya karşı bir tepki olarak görünebilen bir "yeni-figüratif" eğilim belirmiştir. Bu dönemde her sanatçı, negatif gerçeklikleri ortaya süren irkiltici bir yan taşıyan, kendi kişisel ikonografisini oluşturmaya başlamıştır. Sanatçı kasıtlı olarak büyümeye ve kışkırtmaya yönelmiştir. Sanatın siyasal muhalif ve eleştirel bir basınç kazanması da bu yöneliş içerisinde gerçekleşmiştir (Koçak, 2009, s. 8). Üçüncü dönemin ayrıştırıcı olgusu ise, 1980'lerin sonunda yaygınlaşmaya başlayan "kavramsal sanat"tır. Bu kavramsal sanat modernizmin kendi iç gerilimlerinin artık gizlenemeyecek, dengede tutulamayacak kadar belirginleşmesinin ürünüdür. Kavramsal sanat bu dönemde, modernizmin kendi üzerine düşünmesinin, kendi kendisini sorgulamaya girişmesinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır (s. 9).

Türkiye sineması da aslında ilk yıllar itibariyle Erzen'in belirttiği bu gelişmenin etkisinde ilerlemiştir. Bu "nesnel görüş" uzun yıllar sinemaya hâkim olmuş ve sinema alanında "ben" in kendi öznelliğini sinemaya taşımasına olanak tanımamıştır. Resimde nesnel görüşe hâkim olunarak girilen özgürlük arayışı, nesnel görüşün sinemadaki işleyiş biçimi nedeniyle, bu arayışın uzun yıllar paranteze alınmasına yol

açmıştır. Bu arayış ancak öznel beklentilerin sinemada ortaya çıkmasıyla modernist bir biçim kazanmış, sinemadaki nesnel görüşe karşı hakimiyet kazanma çabasıyla ilerlemiştir. Nesnel görüş Türkiye sinemasının 1950'lere kadar olan döneminde hâkim bakış olarak var olmuş ve sinema sanat olarak kendi nesnesine; anlatım stratejileri ve biçimini de bu öznel anlatıma uygun bir biçimde düzenleyerek, öznellik kazandırma sürecinde modernleşmiştir. Erzen'in üzerinde durduğu, modernizmin Türkiye'de ele alınışının iki biçimi olan; "Nesnelleştirmeyi bir yöntem olarak alıp anlamı yok edenler" ile "baktığına nesne olarak değil, bir yürek olarak bakanlar" (Erzen, 2011, s. 149) arasındaki ayrımı sinemanın modernizmi sürecinde de önemli momentler olarak görebiliriz. Türkiye sineması *mimetik dönemde*, anlamı önceden inşa edilmiş verili bir süreç olarak kavrayarak çoğunlukla "anlamı yok eden" bir sinemasal tarz benimsemiş gibidir. Bu dönemin temsil tarzının gerçeklik izlenimi daha çok bir düşünce üretme anlamında öykülemenin ağırlıkta olduğu, betimlenenin dışarıda bırakıldığı bir biçimde ilerlemiştir. Sinemasal anlamda bir gerçeklik izlenimi henüz bütün kurallarıyla yerleşmiş değildir. Bu dönemi takip eden sonraki yıllarda ise artık, "baktığına nesne olarak değil" kendi öznelliğini de katarak, nesne ve özneyi bir ikilik olarak kavramaktan uzaklaşıp, bir bütünlük olarak kavramaya yönelik bir bakış oluşturmaya çalıştığı ve böylelikle de modernizme giden yola çıktığı bir tarz söz konusudur.

Türkiye sineması ilk yılları itibariyle sinemasal anlamı, filmin sanat olma potansiyelinden kaynaklanan araçları ve stratejileri kullanarak, filmi kendi dünyasının içerisinden kurmaya çalışmaktan çok, dışsal referanslara daha fazla vurgu yaparak inşa etmeye çalışmıştır. Berna Moran'ın (1994) Tanzimatta, Batılılaşma hareketinin bir parçası olarak başlayan ve 1950'lere kadar etkinliğini sürdürdüğünü

söylediği “Batılılaşma” sorunsalı sonrasında, 1950’lerde “toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzen sorunlarının” ağırlık kazandığı belirlemesi aslında sinemadaki bu bakışı da karakterize eden bir yapı taşır. Moran, Cumhuriyet döneminde güdülen politikaların zamanla sınıflaşmayı ve sınıf çatışmasını getirdiği ve böylece de daha önceki dönemin “Batılılaşma” temelli sorunsalının yerini yeni bir sorunsalın aldığını belirtir. 1950’lerin Demokrat Parti’yle birlikte ağırlıklı olarak liberal politikaların uygulanmaya konması sonucunda gelişen burjuvazinin yerleştiği kapitalizmin sınıf sorunlarını daha belirginleştirdiği ve böylece bilinçlenmeyi hızlandırdığı ve sonuçta da bu süreçte kamçılandığını belirten Moran, bu sürecin roman üzerindeki etkisinin “Batılılaşma”dan “toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzen sorunlarına” doğru evrilmesinde önemli bir etken olduğunu belirtir (s. 7-8). Bu süreçte sanatçıların batılı kaynaklara yönelişinin artması, bu ülkelerdeki sanatsal yenilikleri yerinde görüp öğrenen pek çok sanatçının bunları uygulama çabasına girmesi değişen bu sorunsalı etkileyen olgulardır. Bu değişim bir yandan “geleneği” korumaya bir yandan da “yeni” yerleştirme mücadelesinin uzlaştırılması çabasıyla bir arada yürümüştür. Gerek resimde, gerekse şiirde ortaya çıkan yenilikler (İkinci Yeni hareketi gibi³⁴) sanatın pek çok alanında kendisini göstermeye başlamıştır. Bu dönem bir yandan toplumsal yapıdaki sorunlar üzerine dururken diğer yandan da bireyle toplum arasındaki ilişkide bireyin yaşadığı içsel değişimleri incelemeye çalışarak bu ilişki-deki somut bağlantıları, bireyin psikolojik yapısını da kapsayarak bir biçimde genişletme çabasına girmiştir. Bu çabalar da Jale Özata Dirlikyapan’ın (2010) 1950 kuşağının yenilikçi öykücülerini için belirttiği gibi, edebiyatta klasik öykü geleneğinin değişmesine neden olmuş (s. 15), anlatı kalıplarının yenilenmesine yol açmış, mo-

³⁴ Türkiye’de şiirle modernizm arasındaki ilişkiyi onun “özerkliği” üzerinden değerlendiren değerli bir çalışma için bkz. (Armağan, 2011).

dernist anlatının pek çok tekniği edebiyatın çeşitli alanlarında yeğlenir hale gelmiştir. Sanat yapıtının özerkleşmesi yolunda önemli pek çok yenilik bu süreçte sanat alanının çeşitli alanlarında etkin olmaya başlamıştır. “Estetik özerkliği” modernizmin kurucu ögesi (Armađan, 2011, s. 20) olarak ele alan ve “yapıtın kurulması aşamasında yazarın kendini her türlü ‘bağlantı’dan kurtarması ve yapıtıyla bař bařa kalması, başka bir deyişle dünyayı kendi bakış ačíından temsil etmesi olarak” (s. 58) tanımlayarak, Türk şiirinde modernizmin gelişimini ačíklamaya çalışan Armađan, Türkiye’de modernleşme ile inřa edilen edebiyatın, özerklikle değil, “özerkliğe karşıtlıkla” (s. 157) şekillendiğini belirtir ve bu “özerklik karşıtlığı”nın yalnızca edebiyatta sınırlı olmadığını, Türkiye modernleşmesinin inřa etmeyi arzuladığı öznedede, özerkliğin temel değer olarak kabul edilmediğini (s. 158) belirtir. Bu özerklik çabasına yönelik karşıtlık sinema söz konusu olduğunda yerleşik sinema geleneğinin dışına ıkma çabası taşıyan her türlü film için ortaya konan bir tepki olarak gelişmiştir. Sinemada klasik anlatı geleneğinin dışına ıkma çabası, bu anlatım kalıplarının yeni konuları ele alıp, ifade etmede yetersiz kaldığının fark edilmesi sonucunda ivme kazanmış; ancak bu yetersizlik karşısında yine de yerleşik sinemanın uylaşımları her zaman için başvurulan ve savunulan kurallar olmuştur. Bu kuralların ihlali her zaman için bir tepkiyle karşılanmış ve klasik anlatı sinemasının kurallarının yeniden tesis edilmesi yolunda tartışmalara yol ačímiřtır. Bu tartışmaların filmlerin anlatı yapılarının klasik anlatı sinemasının kalıplarından uzaklaştığı oranda sertleştiği rahatlıkla görülebilir. Bu konuya daha sonra dönmek üzere şimdilik sadece bu tartışmaların odağında 1950’lerde şakir Sırmalı’nın çektiği *Kamelyalı Kadın* (1957) ve Lütfi Ömer Akad’ın *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) filmlerinin yer aldığını belirtelim.

Bu zaman diliminde hem sinemanın konu olarak üzerine odaklandığı alanlar hem de bu konuların işleniş biçimi öznellikten uzak, nesnel vurguların öne çıktığı bir yapı göstermektedir. Bu dönem içerisinde uyarlamalara fazla ağırlık verilmesi de aslında ele alınan konulara fazla öznel bir bakış açısıyla yaklaşamamasının, bir açıdan hem nedeni hem de sonucu gibidir. Sinemasal anlamın yaratılmasında sinema sanatının kendine özgü, bakma ve görme biçimlerini kendi öznel tasavvuruyla birleştiremeyen Türkiye sineması başka sanat alanlarının bakış açısıyla ve çoğunlukla da Jale Nejdet Erzen'in (2011) Türkiye'deki resmin gelişimi için bir başlangıç noktası olarak vurguladığı, "nesnel görüş" açısından konusuna yaklaşmaya çalışmıştır. Sinema da resim gibi bu nesnel bakışın öznelliğe dönüşme sürecinde modernist hale gelmiştir. Bu ilk dönemde filmsel dünya, film içinde yaratılan ve birbiriyle çelişen, çatışan öznel anlamların bir bütünü olmaktan çok, önceden belirlenmiş verili anlamların buraya taşındığı ve dışsal referanslara bağlı bir temsil anlayışını hâkim kılmıştır. Bu temsil anlayışı içerisinde sanatçı/yönetmen çoğu zaman yok gibidir. Sinemanın uzun yıllar Muhsin Ertuğrul'dan başka kimseye ihtiyaç duymamış olmasının nedeni de belki budur. Sinemanın biçimsel düzenlemeleri sanatçının izinin ve öznelliğinin anlatıya sızmasına henüz izin vermeyen bir yapıdadır. Bu zaman diliminde yönetmen kameranın gördüklerini kayda almakta, ancak anlamsal bir düzenleme yapma çabasında kendi öznelliğini olabildiğince geride tutmaktadır. Mizansenler dahi varolan bir dünyanın film içerisine aktarılmasına yardım eden, farklılık içermeyen, durağan bir yapı olarak işlev görmektedir. Anlamın da biçimin de öznellik taşımadığı bu tarz içinde modernliğe evrilme süreci, bu bilindik ve her zaman için beklendik olan sinemasal dünyanın beklenmedik ve farklı olmaya çalışmasıyla ortaya çıkmıştır. Türkiye sinemasında modernist eğilimlerin ortaya çıkışı bu öznel süreç-

lerin sinemanın yeğlenen anlatım stratejileri ve temsil göreneklerini bilinçli olarak dönüştürmeye başlamasıyla mümkün olmuştur. Sanatçı/yönetmen kendi varlığını film aracılığıyla ortaya koyma çabasına girdiği andan itibaren bu strateji ve göreneklerin de radikal bir biçimde değişmesi gerekliliğiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu noktada sadece sanat alanının dayattığı kurallar ve alışkanlıkların zorlayıcı baskısıyla değil, aynı zamanda kültürel ve siyasal alanın hegemonik söylemiyle de mücadele etmek zorunda kalan sanatçı, öznellik karşısında nesnel olanı öne çıkararak bir dünya tasavvur etmeye alışmış ve bunu bir sanatsal perspektif olarak benimsemiş, bir yandan yerleşik sanat alanı ve bu alanın aktörleri karşısında, diğer yandan da bu söylemlerle eklemlenen kültürel ve siyasal alandaki baskılayıcı başka söylemler ve aktörler karşısında kendi farklılığını kabul ettirmeye yönelmek zorunda kalmıştır. Bu her iki uç yönelimin de yol açtığı sonuç aynı olmuştur: Sansür.

Türkiye sinemasının anlatısal özelliklerinin ve temsil göreneklerinin kurumsallaştığı yıllar olarak nitelenebilecek olan 1950’li yıllar, ulusal bir sinema inşasının da yerleşik bir hal alması konusundaki çabaların yoğunlaştığı yıllar olmuştur. Bu ulusal sinema pek çok özelliği itibariyle popüler bir anlatı sinemasının inşası biçiminde gerçekleşmiştir. Sinemanın bu dönemi sinema tarihçileri ve araştırmacılar tarafından “Yeşilçam” dönemi olarak adlandırılır (Özön, 2010; Ayça, 1996, 1989). Nijat Özön, “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırdığı, 1950’den 1970’e kadar süren bu dönemi üç bölüm olarak ele alır. Bu dönemin ilk bölümü 50-60 arasını kapsar ve Özön için “çalkantılı” bir dönemdir; ikinci bölüm 60-65 yılları arasını kapsar ve “yarım gerçekçilik çabaları”nın, “enflasyon sineması”nın, “düş kırıklığı”nın yaşandığı yıllardır. Özön için son bölüm ise, 65-70 yılları arasını kapsar. Engin Ayça ise Özön’ün dönemleştirmesindeki “sinemacılar dönemi”ni *Türk sinemasının kırsal*

dönemi olarak ele alır ve bunun “Yeşilçam” sineması olduğunu söyler. Bu dönemleştirmeler içerisinde özellikle Özön’ün 1962’de yayınlanan *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960* adlı çalışmasında yaptığı dönemleştirme pek çok araştırmacı tarafından sorgulanmadan kullanılan temel yaklaşım olmuştur. Özön’den sonra, 1987’de sinema tarihi yazan Giovanni Scognamillo (1998) ise kesin bir dönemleştirmeye başvurmakla birlikte sinemayı ele alırken Özön’ün varsayımlarına ve değerlendirme ölçütlerini bağlı kalmıştır. Bu iki sinema tarihinin dışında Oğuz Makal, 1991 yılında *Türk Sineması Tarihi*, Alim Şerif Onaran ise 1994 ve 1995 yıllarında *Türk Sineması* adıyla iki cilt olan sinema tarihleri yazmışlardır. Bu tarihlere bakıldığında da Özön’ün yaklaşımının devam ettirildiği görülmektedir. Kurtuluş Kayalı (1998) bu sinema tarihlerinin Türkiye sinema tarihi konusunda “geçmişin bir kalemde geçildiği” ve “genelleşmiş” anlayışların tekrarlandığı sinema tarihleri olduğunu ve genellikle (Özön sonrası sinema tarihi kitaplarının) sinema üzerine tartışmaların yoğun olmadığı dönemlerde kaleme alındıklarını belirtir. Kayalı’ya göre buradaki asıl problem söz konusu tarihlerin farklı dönemlerde yazılmış ve farklı “zihniyetlerin” ürünü olmalarına rağmen, konuyu ele alış ve değerlendiriş mantıklarının nasıl aynı olabildiğidir. Kayalı’ya göre genel siyasal yaklaşımlarla bağlantılı bu durum için anahtar konu, bu tarihlerin “güne tutunarak”, “şimdiki zamana sığınarak” çözümleme yapmalarıdır. Bu sinema tarihleri yazıldıkları zaman dilimindeki sinemayı önemsediklerinden geçmişi çoğunlukla “olumsuz” olarak değerlendirmişlerdir. Sinemanın bu anlamda güncel pratikler çerçevesinde düşünülmesi Kayalı’ya göre, “kültüre endekslenmiş bir sinema tarihi”nin ortaya çıkmasını da engellemiştir. Kültür eksenli bir sinema tarihinin yazılması Kayalı’ya göre iki değişimi de beraberinde getirecektir: İlk değişim, konunun mevcut dönemde nasıl şekillendiğinin bir kenara bırakılıp, geçmişe ciddi

olarak eğilmek; ikincisi ise, güncel taraflılıklara, güncel siyasete çevrilemeyen bir sinemanın da var olduğunun ortaya çıkmasıdır (Kayalı, 1998, s. 59-74). Sinemanın bu anlamıyla, var olan dönemleştirme çabalarının dışında bir yaklaşımla ele alınması, sinema üzerine popüler hale gelmiş bakış açılarının yarattığı sınırlılıkları belirli ölçülerde ortadan kaldırmaya yardımcı olabilecek ve sinemanın farklı eğilimlerinin değerlendirilmesinde ortaya çıkan zorlukların bazılarının da üstesinden gelmeye yardımcı olacaktır. Sinema tarihini Özön'ün bakış açısı çerçevesinin dışında ele almak, onu endüstrinin nasıl gelişebileceği ve “nitelikli” film arayışıyla sınırlamanın ötesine geçme potansiyeli taşımaktadır. Özellikle Türkiye’de sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda bu yaklaşımlar, belirli zorluklar doğurmakta, sinemanın bir sanat olarak kullandığı temsil görenekleri ve stratejilerini belirli bir çerçevede kalmaya zorlamaktadır. Daha çok popüler sinemanın eleştirilmesi ve nitelikli bir sinemanın beklentisinin hâkim olduğu bakış açısı, sinemada var olan özgül “eğilimleri” de gözden kaçırmaya yol açmıştır. Hâkim sinemasal alanın çerçevesinin çizildiği ve bu çerçeveye farklı eğilimlerin dahil edilmesi taleplerini, ikili bir ret stratejisiyle —popüler sinemayı her türlü özelliği nedeniyle reddetmek ve sanat sineması eğilimi taşıyan filmleri de “yerli” bulmayarak, “özenti”, “taklit” bularak ret etme— dışarıda bırakan bu genel yaklaşım Türkiye sinema yazınında hâkim bir paradigma olarak varlığını sürdürmektedir.

Yeşilçam filmlerinin anlatı yapısının biçimlenmesinde izleyicinin talepleri fazlasıyla etkili olmuştur. İzleyicinin bu taleplerini biçimlendiren, ona yön veren öğeler ele alınmadan bu anlatı yapısını ve onun sınırlarını da anlamak belirli ölçülerde zorluk taşır. Yeşilçam sinemasına kaynaklık eden öğeler genellikle, “geleneksel Türk temaşa sanatları”na referans verilerek ve bu sinemanın “Türk insanının duyuş

ve davranışlarını” bu temaşa sanatlarına uygun biçimde ortaya koymasıyla (Refiğ, 1971, s. 89, 90); “geleneksel sözlü, kırsal kültür”le “gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı” gibi gelenekleri “kendine göre birleştirip sürdürmeye çalışması”yla, “kukla tiyatrosu”yla (Ayça, 1996, s. 135-139); bunlara ek olarak izleyicinin “radyo dinleme alışkanlığı” gibi eğlence kültürüne ait etkinliklerin “eylemden çok söze dayalı” (Kirel, 2005, s. 176) olmasıyla açıklanmaya çalışılmıştır. 1960’lı yıllardan bu yana süregelen bir izlek olarak “geleneksel temaşa sanatları”nın bu filmlerin anlatı yapısını etkilediği kabul gören bir yaklaşım olmuş, Yeşilçam sinemasının anlatı yapısının kaynakları konusu saptanırken köken arama bakışıyla daha eski anlatı geleneklerine başvurulması, Yeşilçam’ın ulusal bir sinema olarak inşası sürecinde her zaman için ortaya çıkan bir eğilim halini almıştır.

Gerek Halit Refiğ’in yaklaşımı gerekse de Refiğ’den yıllar sonra bu yaklaşımı yineleyen Ayça ve Kirel’in saptamalarında da bu sinemayı “yerli” bir çerçeveye oturtmanın izleri rahatlıkla görülebilir. Yeşilçam’ın anlatı yapısının kaynakları konusunda üzerinde durulan bir diğer nokta ise bu sinemanın “taklit” ve “özenti” kavramlarıyla ilişkili olarak ele alınması sonucu ortaya çıkan yabancı film ve romanlardan yapılan uyarlamalar konusudur. Yukarıda söz edilen geleneksel sanatlara ek olarak yabancı film ve kitap uyarlamaları da Yeşilçam sinemasının kimliği konusunda yapılan tartışmalarda, Yeşilçam sinemasının anlatı yapısını belirleyen başat ögeler olarak varlığını sürdürmüştür. Özellikle 1950’li yıllar söz konusu olduğunda endüstrinin topyekûn bir halde karşı koyduğu Mısır filmleri bu etkiyi en açık biçimde Yeşilçam sinemasına taşıyan ögedir. Engin Ayça’ya (1996) göre her ne kadar “sinema dışarıdan gelmiş” ve “filmlerin öyküleri çoklukla dış kaynaklı” olsa da “Yeşilçam bizim yerli sinemamızdır, tıpkı Karagöz ve orta oyunu” gibi; ancak Yeşilçam sine-

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

Sinema yazını alanında 50’li yıllarla birlikte gelişen eleştiri anlayışlarının hepsinde bu izleri görmek mümkündür. Bu eleştiri anlayışlarında ister Yeşilçam’ı savunsunlar isterse de Yeşilçam’ın karşısında yer alsınlar bu motif belirli ölçülerde varlığını sürdürmüştür. Yeşilçam sinemasını tanımlamanın en temel yollarından biri olarak yukarıda belirtilen izleyici nezdinde “tutulan” bir sinema olması temel kriter-

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

Nezih Erdoğan’ın, sinema öncesi izleyici, 60’lı ve 70’li yıllarda Yeşilçam iz-

leyicisi ve 80’li yıllardan sonra izleyici olarak üçe ayırarak üç farklı izleyici profili üzerine yazdığı yazısında, Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu gibi temsil sanatlarının hiçbir zaman Batılı anlamda bir gerçeklik izlenimi üretmeye yanaşmadıklarını, tam tersine yalnızca bir temsil olduklarını vurgulamaya özen gösterdiklerini belirtir (2001, s. 118); belki de burada bu geleneksel sanatların sinemada hangi gerçeklik izlenimi potansiyellerini etkilediği üzerinde durmak daha açıklayıcı olabilir. Erdoğan, Karagöz’ün açılış şarkısında “perdenin yalnızca bir hayal perdesi” olduğu ve “Hakikat’e ulaşabilmek” için ona “saplanıp kalınmaması gerektiği” ve bunun “ötesine geçmenin gerekli olduğu”nun vurgulandığını belirtir (s. 118). Yine Erdoğan 16. yüzyılda Osmanlı topraklarını ziyaret eden bir Alman seyyahın izlediği bir kukla oyunuyla ilgili eleştirisini aktarır. Bu eleştiriye göre Alman seyyah, Karagöz oyunundaki ipler görünmese, bu gösteriyi izlemenin daha güzel olacağını belirtmiştir. Erdoğan buradan yola çıkarak bu dönem için Batıda sanat eserinin üretim koşulları ve araçlarının gizlenmesinin bir norm olduğunu belirtir. Oysa Karagöz’de sanat eserinin üretim koşulları ve bu sanatın araçları izleyici tarafından açıkça görülür. Burada sanat, gerçekliğin sanat eserini ortaya çıkaran ve icra edilmesini sağlayan araçların izleyiciden gizlenmesi sonucu ortaya çıkan bir izlenim olmanın ötesinde, bunların varlığının duyumsatıldığı bir izlenim olarak ortaya çıkar. Sanatsal gerçeklik ise bunların bütünü olarak ortaya çıkar. Aynı mekanizma Meddah geleneği için de söz konusudur. Erdoğan öykü karakterleriyle özdeşleşmeyi önleyen ve neredeyse Brechtvari bir yabancılaşma etkisinin, bilinçli olarak kullanıldığının ileri sürülebileceğini belirtir (s. 119). Bu geleneksel sanatlarla sinema arasındaki ilişkiye bakıldığında, yukarıda belirtilen sınırlı özelliklerin bile sinema söz konusu olduğunda açıklayıcı olmaktan uzak olduğu görülebilir. Her şeyden önce bu sanatların doğasında taşıdıkları,

sanat eserinin gerçekliğini sorgulamaya yönelik, kendi üretim araçlarını açık etmeleri sinema alanına ancak ve ancak Yeşilçam sistemi dağıldıktan çok sonraları dahil olmuştur. Yeşilçam sinemasının üzerinde hareket ettiği temel anlatsal kod olan özdeşleşme ise bu sanatlarda en azından gösterim düzeyinde büyük bir oranda kırılmış, sadece söze dayalı olarak ortaya konan düşüncenin bir parçası olarak var olmuştur. Metinsel sistemin parçası olarak izleyici geleneksel sanatlarda özdeşleşmeyi düşünce üzerinden sağlarken, Yeşilçam sinemasında bu anlatı yapısının ve olay örgüsünün dayandığı neden-sonuç ilişkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkar, ki burada özdeşleşmeyi güçlendirecek sinemasal araçların kullanımı bile minimum düzeydedir.

Burada özdeşleşme mekanizmasını ortaya çıkaran bir başka öğeden daha söz etmekte yarar vardır: *Gerçekçilik*. Filmin metni içerisinde ne tür anlatsal mekanizmaların işlediğine odaklanan (Abisel vd. 2007, s. 28) gerçekçilik, bu anlatsal mekanizmaların hangi bağlantılar sonucunda film metnini gerçekçi olarak algılamamıza yol açtığını ortaya koymaya çalışır. Bir filmin gerçekçi olarak nitelenmesine yol açan birbirine bağlı iki mekanizmadan söz edilebilir. Bunlardan ilki, bütün klasik gerçekçi metinlerde ortak olan anlatı yapısına dairdir. Bu mekanizma Todorov'un tanımladığı bir sırayı takip eder: Sabit bir denge noktası (bütünlük/tamlık durumu), bu dengeyi bozan ya da dağıtan karşıt güçlerin ortaya çıkması, dengesizlik ve yeni denge (bütünlük) durumu (aktaran Turner, 2006, s. 86-87). Bütün klasik gerçekçi metinlerde var olan bu mekanizmayı destekleyen ilk unsur ise bu mekanizmanın ayrılmaz bir parçası olan olayların “doğrusal ve nedensel bir zincir içinde sıralanmasıdır” (Abisel vd., 2007, s. 28). Bu mekanizma sonucunda ortaya çıkan her durum neden-sonuç ilişkisinin yarattığı bir mantık içerisinde birbirine bağlanmış olur. Bu bağlanma, temsil edilen filmsel dünyanın belirli bir biçimde anlamlandırıldığı bir zincirin sonucu-

dur. Anlatısal yapıyı destekleyen ikinci unsur ise, “filmin teması toplumsal bir sorunla ilgili olsa bile bunun bireysel düzeye indirgenmesi”; üçüncüsü ise, “anlatısal yapı içinde kurulan yeni dengenin, ya düzenin yeniden tesisi ya da toplumsal bütünleşmenin yeniden kurulması yoluyla sağlanmasıdır” (John Hill’den aktaran Abisel vd. s. 29). Metnin gerçekçi olarak algılanmasının ikinci mekanizması ise, gerçekçiliğin işleyişine ilişkin olduğunu belirten Abisel vd.’leri bu konuda Hill’den yola çıkarak şöyle der:

Gerçekçilik en temel düzeyde “şeyleri gerçekte olduğu gibi” sunduğu iddiasındadır. Fakat yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, “şeylerin gerçekte olduğu gibi” algılanması film metninin içerdiği toplumsal ve hakim uyuşmalarla ilişkilidir. Dolayısıyla, “şeylere gerçekte olduğu gibi” statüsünü veren, toplumsal düzeyde “gerçekçi” statüsünü başarıyla kazanmış bu uyuşmalardan başka bir şey değildir. Gerçekçiliğin sinemadaki işleyişine ilişkin olarak söz edilmesi gereken bir başka nokta, anlatıyla görüntünün eklemlenmesi ve film metninin yazarsız bir metin olarak düşünülmesidir. Bir film, görmeye dayalı ve görsel bir kayıt olması nedeniyle bu “gerçekçiliğe” zaten sahiptir; ayrıca anlatıcının gizlenmesi ve kameranın yerini seyircinin alması, “şeyleri olduğu gibi görme” deneyimini yaratmaktadır (s. 29).³⁵

Film metninin gerçekçi olarak kurulmasına yol açan bu mekanizmalar ise klasik gerçekçi metinde başka bir şeyi harekete geçirerek bu gerçekçiliği pekiştirirler: Özdeşleşme. Erdoğan özdeşleşmenin mümkün kılınmadığı bu temsil tarzının, anlattığı hikâyeler beğenilmediği için dövülen ya da öldürülen Meddahları hatırlatarak, nasıl olup da böyle tepkilere yol açtığını sorar. Buna cevap olarak da “temsilin izleyicilere kendi rollerini tanımlayıp, oyuna soktukları toplumsal bir bağlam sağlaması üzerinde durmak gerektiğini” belirtir (Erdoğan, 2001, s. 119). Bu sinema öncesi izleyici üzerine söylenenlerden sonra 60’lı ve 70’li yıllardaki izleyiciden bahsederken Gökalp’in Karagöz ve Hacivat arasındaki çatışmaların, Türk ve

³⁵ Bkz. (Hill, 1986, s. 59-60).

Osmanlı'nın yani o zamanki kültürle medeniyetin mücadelesi olduğu belirlemesinden yola çıkarak, "birbirine zıt dinamiklerle kurulan bu türden bir kimliğin Yeşilçam'daki yansımasının nasıl olduğunu" sorar. Bu soruyu, "Yeşilçam'ın en parlak döneminin aynı zamanda bugünkü anlamıyla toplumsal sınıfların ortaya çıktığı ve köyden kente göçün bir toplumsal fenomen haline geldiği" bir dönem olduğunu belirterek ve sözünü ettiği "zıt dinamiklerin bu kez bu iki toplumsal fenomenle eklenerek", "üst sınıf diğer sınıflara karşı Batı'ya ilişkin değerleri temsil ederken, köy kökenliler ve kentli alt sınıflar bu toplumsal sınıfla ikircikli bir ilişkiye girdiler" diyerek açıklar ve melodramların bu durumu başarılı bir biçimde kullandığını söyler (Erdoğan, 2001, s. 120-121).

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

cesinde Yeşilçam sinemasının ekonomik düzenlenişini sağlayan ve uzun yıllar belirli ölçülerde hâkim olan “Bölge İşletmeciliği” ve “bono” sisteminin ortaya çıkması, bu anlatı yapısı üzerinde yarattığı etki açısından önemlidir.³⁶ Vedat Türkali’nin aktardıklarına göre, 1959-60 yıllarında Be-Ya Film’in sahibi Nusret İkbâl “bono” sistemini ilk olarak kullanır. 1950-60 arasında, film sayısı henüz talebi karşılayacak düzeyde olmadığı için işletmeci egemenliği henüz yerleşmiş değildir, bu nedenle de işletmeciler yapımcılardan film almayı garantileyebilmek için yapımcılara önceden “avans” vermeye başlar ve bu da beraberinde rekabeti getirir (Anlar vd., 1974, s. 47) ve bu yapının yerleşmesine yol açar. Sermaye anlamında zorluklar yaşayan sinema yapımcılığı için bu bir kurtuluş umudu olur ve sistemin kurumsallaşmasında önemli bir rol oynar. Ancak bu sistem film sayılarının artması ve talebin üzerine çıkması sonucu tersine işlemeye başlamış ve artık yapımcılar işletmecilerden “avans” alabilmek için rekabet eder duruma gelmişlerdir. Bu durum da “bono” olarak alınan avansların yarattığı enflasyon nedeniyle bunların paraya çevrilmesinde zorluklar doğurmuş ve alınan bonoların “kırdırılması” için tefeciler de dahil olmak üzere pek çok başka aktörü sinema alanına dahil etmiştir.

Halit Refiğ’in “Halk Sineması”nı tanımlarken temel aldığı bu sistem, Türkiye’ye özgü bir yapım-dağıtım-gösterim zinciri olarak kendi kurallarını yerleştirmeye çalışan sinema endüstrisinde film üretiminin sürekliliğini sağlama yolunda önemli bir işlev görmüştür. Sinemanın modernist bir yapıya ulaşma sürecinde hem Türkiye sinemasının bu Yeşilçam dönemi hem de anlatı yapısıyla fazlasıyla ilişkili görünen bu yapım-dağıtım-gösterim zinciri önemli bir yer tutmaktadır. Sinemanın 1950’li

³⁶ İşletmeciler Federasyonu’nun belirlediği bölgeler şunlardır. İstanbul Bölgesi, İzmir Bölgesi, Ankara Bölgesi, Adana Bölgesi, Samsun Bölgesi, Zonguldak Bölgesi (Abisel, 1978, s. 135-136; Erkılıç, 2003, s. 70; Tunç, 2012, s. 94-95).

yıllarda görülen toplumsal ve siyasal değişimlerle birlikte geniş bir kesime yayılması sonucu seyircisinin artması ve bunun da film sayılarında bir artışa yol açması, yapımcı ve salon sahibi arasındaki ilişkinin kurulmasını zorlaştırmış bu da bölge işletmecilięi³⁷ sisteminin doğmasına neden olmuştur (Abisel, 1978, s. 129). Bölge işletmeciliğinin yerleşmesinden önce çoğunlukla yapım şirketinin bir temsilcisinin (pursantaj memuru) filmin gösterildiği kentlerdeki salonlara gittiği ve filmi belirli bir yüzdeyle işlettiği görülmektedir. *Pursantaj* olarak adlandırılan bu sistem filmin elde ettiği gelirin yapılan anlaşmalarla belirli yüzdelere üzerinden paylaşılması anlamına gelen ve ticari başarısının yüksek olacağı ön görülen filmlerde daha rahat uygulanan bir yöntemdi³⁸ (Özön, 2010, s. 246-247; Gökmen, 1973, s. 59). Bu yöntemin bölge işletmecileri aracılığıyla kurumsallaşması ise “bölge işletmecileri”nin hâkim olduğu bir yapım ve gösterim mekanizmasının doğmasına yol açmıştır. Kârı maksimize etmeyi amaçlayan bu yapım ve gösterim mekanizması içerisinde, film içerikleri de “halkın nabzını tutmuş olan” ve “halk bunu istiyor” diyen işletmecilerin talepleri dikkate alınarak belirlenmeye çalışılmış ve işletmecilerle yapımcılar arasındaki anlaşmalar bu talepler dikkate alınarak düzenlenmiştir. Kendi işletme bölgesindeki izleyicinin taleplerini dikkate alan işletmeci yaptığı anlaşmaları bu doğrultuda taleplerle biçimlendirmiş, filmlerin neyi anlatması gerektiği ve kimlerin bu filmlerde rol alması gerektiği gibi konularda müdahalelerde bulunmuştur. Bu süreç de anlatı yapısını belirli ölçülerde etkilemiş ve Yeşilçam sinemasının kendi temsil görenekle-

³⁷ Geniş bilgi için bkz. (Gökmen, 1973, s. 48-61; Kirel, 2005, s. 102-108, 187-198; Tunç, 2012, s. 91-96).

³⁸ Bu sistemin özelliklerinden biri de “garanti” adıyla salon işletmecilerinin kendi karlarını güvenceye almalarıdır. Bu sisteme göre, her salon sahibi göstereceği filmde, farklı sinemalardan değişen oranlarda, “garanti” tutarını karşılamasını beklemekte; yapımcı ancak bu garanti tutarı sağlandıktan sonra filmde pay alabilmekteydi. Eğer film gösterimden elde edilen gelire “garanti” tutarını karşılayamamışsa, film sahibi elde edilen gelire garanti tutarı arasındaki farkı kendisi ödemek durumundaydı (Özön, 2010, s. 246; Abisel, 1978, s. 128).

rini oluştururken zorlayıcı etkenlerden biri haline gelmiştir. Bu yapıyı bütünleyen bir diğer öge ise *kombin sistemidir*. Bu sisteme göre büyük film yapım şirketleri bir araya gelip, belirli sinemalarla anlaşarak birden fazla sinemadan oluşan bir *kombin* oluşturuyorlardı. Bu sinemalarla sadece kendi filmlerinin gösterilmesi üzerine yapılan anlaşmalar sonucunda buralarda başka yapımcıların filmlerinin gösterilmesi engellenmiş oluyordu. Her kombin *ayak* olarak tanımladığı ve hiyerarşik olarak biçimlenmiş olan bir film gösterim zincirine sahipti. Filmler öncelikle “Birinci Ayak” denilen Beyoğlu’ndaki sinemalarda gösteriliyor daha sonra ise “İkinci Ayak” ve “Üçüncü Ayak” sinemalara gönderiliyor, ardından ise bölge işletmecilerine yol lanıyordu (Abisel, 1978, s. 136; Kırel, 2005, s. 106; Gökmen, 1973, s. 60).

Türkiye sinemasının bu döneminin Yeşilçam olarak anılması ve zaman zaman bu ismin bütün Türkiye sinemasını kapsayacak biçimde kullanılması da bu süreçte gerçekleşmiştir. 1960'lara kadar yerli filmcilik terimi kullanılırken film şirketlerinin 1945-50 arasında yavaş yavaş bu sokağa yerleşmesi ve bir süre sonra neredeyse bütün sokağın film şirketlerinin bürolarından ibaret hale gelmesi, bu sürecin ilk adımı olmuştur. Örneğin 1959 yılında *Hayat* dergisinde Fikret Arıt tarafından yazılan yazıda belki de ilk defa bu sokak ile Hollywood arasında bir paralellik kurulmuş, 180 büronun bu sokak başta olmak üzere 300 metrekarelik bir alanda yerleştiği belirtilmiştir (s. 6-7). Sırrı Gültekin ise Ali Can Sekmeç'le (2008) yaptığı görüşmede³⁹, bu sokağın merkez haline gelmesinin çok da bilinçli olmadığını ve Yeşilçam sokağındaki tek sinema işi yapan kuruluşun Türk Umumi Tiyatro Anonim Şirketi adlı bir kuruluş olduğunu belirtir. Bu kuruluşun sonra ise Fuat Rutkay burada Halk

³⁹ Ali Can Sekmeç tarafından Sırrı Gültekin'le 30 Ocak 2008 tarihinde yapılan yayınlanmamış görüşme. Ali Can Sekmeç'e bu görüşmeyi benimle paylaştığı ve Fikret Arıt'ın *Hayat* dergisindeki yazısından haberdar olmamı sağladığı için çok teşekkür ederim.

Film'i kurarak, Beyoğlu dışında yerleşmiş olan yerli yapım şirketlerinin de buraya yerleşmesine ön ayak olmuştur. İstanbul'un birinci ayak denen sinemalarının burada yerleşmiş olması ve filmlerin gelirlerinin büyük kısmının buradan elde ediliyor olması bu noktayı sinemacılar için cazip hale getirmiştir, öyle ki tamamen film şirketlerinin bürolarından mürekkep hale gelen Perim Apartmanı'nın ismi bile Film Apartmanı olarak değiştirilmiştir. Sırrı Gültekin'in anlattıklarına göre, basın da en değerli malzemesini buradan temin ettiği için Yeşilçam Sokağı Türkiye sinemasının alametifarikası haline gelmiş ve bu ismi yakıştıran da basın olmuştur. Yoğun olarak 1960'larda kullanılmasına rağmen başlangıcın 1950'ler olduğunu söyleyen Gültekin, Yeşilçam sinemasının 12 Eylül 1980 darbesiyle sona erdiğini belirtir.

Bu çalışmada Türkiye sinemasının 1940'lara kadar olan dönem, *mimetik-öncesi dönemi* (1896-1922) olarak adlandırılmıştır. Bu dönem genel olarak, algılanan nesnenin temsilinin bir araç yardımıyla oluşturulduğu, temel işlevi görünürdeki bilginin aktarılması olan, temsil stratejilerinin ardındaki ilişkileri açığa çıkarma konusunda yetersiz kalan bir dönem olmuştur. Bunun aşılması ise, öznelliğin bu sürece dahil olmasıyla, belirli oranlarda *mimetik dönemde* (1940-1960)⁴⁰ ama belirgin biçimde *diegetik dönemde* (1960-1980) mümkün olmuş; film dünyasının kendi içeri-

⁴⁰ Bu dönemin 1940'la başlatılması bu dönemde film yapma olanaklarının kendisinden önceki dönemden farklılaşma işaretleri taşıması nedeniyledir. 1939 tarihine kadar Muhsin Ertuğrul'un sinemaya bakışı çerçevesinde gelişen sinema yapma biçimi, bu tarihten itibaren hem yeni yönetmenlerin sinema alanına dahil olması hem de bu yönetmenlerin filmlerini yeni bir üslupla kurma çabalarının ortaya çıkmasının bir sonucu olarak farklılaşmıştır. Nijat Özön'ün (2010) "Geçiş Dönemi" (1939-1950) olarak adlandırdığı dönemin bir kısmını da kapsayan ve Özön'ün dile getirdiği farklılıkların da önemli olduğu bu dönemi Faruk Kenç'in 1939 yılında yaptığı *Taş Parçası* filmiyle başlatmak mümkündür. Özön'ün deyimiyle her ne kadar bir önceki dönemin bakışından bir farklılık göstermiyor olsa da (s. 129), *Taş Parçası* yeni bir yönetmenin filmi olması nedeniyle bu farklılığın örneği olarak görülebilir. Asıl farklılık ise Kenç'in 1940 yılında yaptığı *Yılmaz Ali* filmiyle ortaya çıkmıştır. Özön'ün konusu bakımından "bize yabancı" dediği (s. 130) (ve bu nedenle de bu yıllarda başlayıp daha sonra da hararetli bir biçimde devam edecek olan "yerlilik" konusundaki bir tartışmanın da izlerini taşıyan) film, kameranın hareketli kullanımı, kurgunun hızlı bir biçimde düzenlenmiş olması, oyunculuğunun doğallığı ve öznel çekimlere yer vermesi nedeniyle sinemayı farklılaştıran bir örnek olarak değerlendirilebilir. Ancak 1940'ta Muhsin Ertuğrul'un yaptığı *Şehvet Kurbanı* filmi de bu değişimin işaretlerin taşıdığını belirtmek gerekmektedir.

sinde bir öznellik inşa etmesi ve bu öznellik aracılığıyla dışsal dünyayı da anlamlandırma çabası sinemanın modernizmi konusundaki gelişimi destekleyen olgu olarak ortaya çıkmış, film kendi dünyasının öznel yanlarını keşfettiği oranda modernist bir yapı kazanmıştır. Türkiye sinemasının *mimetik dönemi* (1940-1960) Rancière'nin (2008) *poetik* ya da *temsili sanat rejimi* olarak adlandırdığı şeye denk düşer. Rancière bu dönemde yapma, görme ve yargılama tarzlarının temsil ya da *mimesis* nosyonu tarafından biçimlendirildiğini belirtir ve “yapma tarzları ile sanatları görünür kılan toplumsal uğraşların dağılımındaki katlanma yeri” olduğunu belirtir. Bu rejimde sanatsal usül değil, sanatların görünürlüğü esastır. Burada sanatların görünürlüğü aynı zamanda hem bir takım sanatları özerkleştiren, hem de bu özerkliği, yapma tarzları ve uğraşların genel bir düzeniyle eklemleyen şey anlamına gelmekte ve temsili mantık siyasal ve toplumsal uğraşların genel hiyerarşisiyle genel bir benzeşme ilişkisi taşımaktadır (s. 160). Bu dönemin sinemasının hakim siyasal söylemlerle paralel giden anlatısı bu eklemlemenin en bariz örneği olarak görünmektedir. Bu eklemlemenin araçlarından biri ise bu dönemde “gerçekçi” sinema konusunda ortaya çıkan taleplerin, gerçekçiliği bir benzeşme ve mütekabiliyet ilişkisi üzerinden kavrama çabasıyla ortaya çıkan eğilimdir. Bu eğilimde eylemin öncelikli olması, öykü anlatmanın baskınlığı ve bazı türlerin diğerlerinden ayrıcalıklı olarak ele alınması öne çıkan özellikler olarak görülür. 1950’lerde köy filmlerinin yaygınlık kazanması ve diğer türlere oranla kabul edilebilir olması *mimetik dönem* olarak adlandırdığımız bu dönemin genel çerçevesini de tanımlayan özelliklerdir. Bu dönemin özellikleri *diegetik dönemde* de belirli oranlarda belirleyici olmuş ve dönemin sinema düşüncesinin çerçevesini de çizmiştir; ancak *diegetik dönemde* bu dönemin karakteristik özellikleriyle yeni dönemin bakış açısı arasındaki ayrıklık görünür hale gelmiş, orta-

ya çıkan yeni biçim ve içeriklerle sinema kendisiyle geçmiş dönem arasındaki farklılıklar üzerine düşünmek durumunda kalmıştır. Özellikle *diegetik dönemde toplumsal gerçekçilik ve toplumsal gerçekçilikle* karşıtlık içerisinde düşünülen *soyut sanat filmi eğiliminin* ortaya çıkması bu ayrıklığı en görünür kılan şey olmuştur.

Sinemanın *diegetik dönemi* (1960-1980) olarak kavrayabileceğimiz, özneliğin ortaya çıktığı dönem ilk olarak, 1950'lerin başında Akad'ın *Kanun Namına* filmiyle görünür olmuş, baskın bir konuma erişmesi ancak 1960'larda gerçekleşmiştir. Rancière'nin *estetik sanat rejimi* (2008, s. 161) dediği şeyle arasındaki benzerlikler dikkate alındığında, bu dönemin sinema sanatının bir ürünü olarak filme özgü ayırt edici özellikleri bulmak konusunda yoğun çabaların olduğu bir zaman dilimi olduğu görülür. Özellikle filmlerin tanımlanmasında hangi kriterlerin dikkate alınması gerektiği ve Türkiye sinemasının kimliğini tanımlama noktasında "ayırt edici" ilke arayışının baskın olması, filme ait olanın "özünün" ne olduğu konusunun çokça tartışılması önemlidir. Bu dönemin tartışmalarının hem sinemanın *kurumsal temsil tarzının* daha da yerleşik hale getirilmesi yönündeki, hem de bu temsil tarzının içinden ona yabancı yeni bir temsil tarzının ortaya çıkarılması konusundaki çabası sinemaya kimlik belirleme noktasında önemli uğraklar olmuştur. Bu dönemde sanat ile toplumsal olan arasındaki bağın kurulmaya çalışılması bir önceki dönemin temsil tarzını da belirli oranlarda yerinden etmiş, bu dönemin sinema tartışmalarının temelinde yer alan "özdeşlik" meselesi aynı zamanda sinemanın bir sanat alanı olarak kazanmaya çalıştığı özerkliğin de paradoksal yanı olmuştur. Burada artık gerçekçilik "kesinlikle benzerliğin değere binmesi anlamına değil, benzerliğin işlediği çerçevelerin yok edilmesi anlamına gelir" (Rancière, 2008, s. 163) Bu dönemde sinemanın kimliğinin tanımlanması konusunda gelenekçi yaklaşımla, bu kimliğin ancak bir

“kopuş” ekseninde tanımlanabileceği düşüncesine sahip modernist gelenek arasındaki tartışma “eski ile ilişkinin yeni bir rejimini” (s. 163-164) tarif etmenin mücadelesi olarak gelişmiştir.

Burada bu kopuş nosyonu bir yandan ortaya çıkan ya da çıkması istenen yeni biçimleri, sinemanın yeni ifade unsurlarını, yeni imge yaratma yollarının içerirken, bir yandan da bunları üreten genel üretim ve yorumlama şemalarından bağımsız bir alan olarak kavrar. Sinemanın ve filmin özerkliğini içinde barındıran bu bakış açısı aynı zamanda sinema alanını da toplumsal olandan koparma, onu kendi içinde kendi kurallarıyla işleyen saf bir alan olarak kurma eğilimi taşır. *Toplumsal gerçekçilik* gibi bu kopukluğu giderecek bakış açılarının ortaya çıkması ise sanatın kendi özerk alanının kurumsallaşmasının bir sonucu olarak gerçekleşse de eğilimde özerklik fikri saf bir sanat düşüncesi üzerinden değil, toplumsal olanla bağlı bir sinema düşüncesi ekseninde gelişim göstermiştir; ancak bu sürekliliğinin kesintili ve yetersiz gelişimi sinemanın *kurumsal temsil tarzının* bu özerklik karşısında güçlü bir blok oluşturması nedeniyle gerçekleşmiştir. Bu dönemde sinemanın kimliği anlamında bir belirsizliğin ortaya çıkması hem türlerin hem de yeni ifade formlarının (*toplumsal gerçekçilik, soyut sanat sineması eğilimi* vb.) alanın hakim biçimlerini de sorunsal hale getirmiş olmasıyla ilgilidir. *Toplumsal gerçekçiliğin* “gerçekliği” sorunsallaştırma biçimi ya da *soyut sanat sineması eğiliminin* toplumsalla ilişkiyi yeni bir dolayım ile ele alması bunu belirginleştiren ögeler olmuştur.

Bu dönemde sanatçı filmini, bir öznellikler çerçevesi olarak kavramaya, içerisinde farklı öznelliklerin bir arada bulunduğu bir inşa süreci olarak kurmaya ve ortaya çıkacak anlamı bu öznellik aracılığıyla biçimlendirmeye çalışmıştır. Bu öznellik saf bir kişisel deneyim olarak kalmamış aynı zamanda nesnesine yeni bir anlam ver-

me, onu yeni bir açıdan görme ve gösterme çabasını da beraberinde getirmiştir. *Mimetik* dönemin hâkim söylemlerle paralel giden anlatım biçimleri *diegetik* dönemde bu söylemlerle yavaş yavaş bir çatışmaya, farklılaşmaya ve mücadeleye doğru evrilmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan bu farklılık biçimleri, sinemanın Yeşilçam olarak kurumsallaşmaya başladığı yıllarla birlikte gerçekleşmiştir. Sinema bir yandan popüler bir anlatı olarak kurallarını yerleştirirken, bir yandan da bu kuralların dışına çıkma çabasında olan karşı bir taleple de yüzyüze kalmıştır. Bu talep hâkim sinemasal alanın temsil göreneklerini kurumsallaştırdığı oranda bastırılmış ve alanın dışına itilmeye çalışılmıştır; bu dışarıda bırakma mekanizmasında en etkin araç ise filmlerin “iş yapma” durumları yani, izleyicinin filmlere gösterdikleri ilgi olmuştur.

Yeşilçam döneminin hâkim endüstriyel yapısı olan “bono” ve “işletmeci” sistemi sadece ekonomik bir sistem olarak kalmamış aynı zamanda anlatı yapısını da belirleyen ve etkileyen bir özellik kazanmıştır. Sinema alanının sadece ekonomik yapısı değil, düşünsel yapısı da bu sistem tarafından bloke edilmiştir. Bu koşullar içerisinde modernist araçlar kullanan bir sinemanın belirgin bir biçimde ortaya çıkması pek mümkün olmamıştır. Ancak Türkiye sinemasının 1980’lerle başlayan *kendini yansıtan dönemi* (1980-2000) sinemanın modernist bir kimlik kazanmasında önemli bir zaman dilimi olmuştur. Sinemanın kendi temsil geleneklerini sorgulamaya başladığı ve filmin metni içerisinde buna yer verdiği ve yeni anlatım olanaklarının denendiği bir dönem olarak daha önceki dönemlerden ayrılan bir karakter taşır.

Bu anlamda Türkiye sinemasının 1950’lere kadar olan gelişimi, bir kaç denemeyi ve farklılık arayışını bir yana bırakırsak, kültürel ve siyasal anlamdaki söylemlerle birbirine eklemlenen bir yapı arz eder; bu bütünlük sadece ahlakçı tepkilerin ortaya çıkmasına yol açan filmlerle zaman zaman kırılmalara uğrar. Bu farklılık ça-

balalarının yol açtığı tartışmaların hangi kavramlar ve argümanlarla sürdürüldüğü sinemanın modernistleşirken katettiği yolda nasıl bir düşünsel süreçten geçtiğini de açıklamaya yardımcı olma potansiyeli taşımaktadır. Bu yıllarda sanat sinemasının oluşmasında önemli bir işlevi yerine getiren ilk *farklılık söylemi* sinema kulüpleri konusunda yazılanlar aracılığıyla ortaya konmuştur. Bu farklılık söylemi üzerinden klasik anlatı sinemasının yerleşik kural ve kalıplarının potansiyel zararları ve sanatın uzaklıkları tartışılmaya çalışılmıştır. Bu söylemde sıklıkla kullanılan ifadeler bile “farklı bir sinema” arayışı konusunda hangi sanatsal ölçütler ve stratejilerin kullanılmasının beklendiğini açıkça ortaya koyar. Bu konudaki hakim bakışı 1955 yılında *Devir* dergisinde yayınlanan bir yazıda görmek mümkündür. Türk Film Dostları Derneği’nin (TFDD) kurduğu ilk sinema kulübündeki (sanat sineması) gösteriden⁴¹ çıkan seyircilerle Ar sinemasından (popüler sinema) çıkanların karşılaşması

⁴¹ Bu yazıdan öğrendiğimize göre TFDD İstanbul Belediye Başkanlığı’nın yardımıyla henüz tam anlamıyla bir sinema kulübü olmasa da, bu tür bir kulübün ilk örneği olabilecek bir girişim başlatmıştır. Beyoğlu’nda yeni açılmış olan Belediye Galerisi’nde [Şehir Galerisi] faaliyete geçen bu kulüp 1955 yılı içerisinde ayda iki defa olmak üzere Mayıs sonuna kadar “gerçek sanat değeri olan sanat ve kültür filmleriyle bir iki tane de memleketimizde hiç gösterilmemiş uzun metrajlı mevzu- lu film gösterecektir.” Buradaki ilk gösterinin 1955 yılının 14 Şubat Pazartesi akşamı yapıldığı belirtilen yazıda, filmleri izlemeye gelenlerin yüzünde yapılacak işin önemine tam manasıyla inanmamış insanların yarı müstehzi, yarı endişeli ifadesi olduğu belirtilir. Bunun nedeni olarak ise, programda gösterilecek filmlerin önceden belli olmaması ve bu seyircilerin ticari sinemalarda “kültür filmi” adıyla gösterilen “kurdela”ların sıkıcı şeyler olduğunu bilmeleri olduğu söylenir. Yazı programın geç açıklanmış olmasının nedeni olarak da, “hakiki birer sanat eseri” olan bu dokümanter filmlerin sansürden geçmesi gerektiğinin iki gün önce tebliğ edilmiş olmasını ve filmlerin ancak gösterinin yapılacağı Pazartesi günü sabah sansür kuruluna gösterilerek gerekli iznin ancak alınabilmiş olmasını gösterir. Kulübün programında ise, Lumière kardeşlerin ilk gösterilerinin 60. yılı dolayısıyla *Le Cinema Lumière* isimli bir belgesel film ve daha da önemlisi Lumière’lerin *Sulanan Bahçıvan* [*Bahçıvanın Sulanışı, L’Arroseur Arrosé, Lumière, 1895*], *Bir Tren Gara Giryor* [*Trenin Ciotat Garına Girişi, L’arrivée d’un train à La Ciotat, 1896*], *Fabrikadan Çıkış* [*Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler, La sortie des usines Lumière, 1895*] *Bir Deniz Sahnesi* [*La Plage et la Mer, 1901*] gibi ilk filmlerinin piyano eşliğinde gösterilmesidir. İkinci film olarak da 18. yüzyıl Fransız ressamı Watteau’nun tablolarını izah eden bir sanat filmi gösterilmiştir (“Nihayet: İlk”, 1955). *Akşam* gazetesindeki habere göre üçüncü film olarak da Marko Polo döneminden kalma minyatürlerden oluşturulmuş bir film daha bu gösterilerde yer almıştır (“Film Dostları Derneği Nihayet”, 1955). 1952 yılında kurulan derneğin kurucu üyeleri şunlardır: Burhan Arpad (Başkan), Lütfi Ömer Akad, Aydın G. Arakon, Orhon Murat Arıburnu, Hüsametdin Bozok, Hıfzı Topuz (Güvemli, 1960, s. 260). Dernek 1955 Ağustos’unda yaptığı toplantıda sağlık sorunları nedeniyle Burhan Arpad’ın başkanlık görevinden ayrılması sonucu başkanlığa Semih Tuğrul’u seçmiş, Çetin A. Özkırım başkan yardımcısı görevine getirilmiş, Asude Zeybekoğlu genel sekreterlik görevini üstlenmiş, İlhan G. Arakon ve Şakir Sırmalı ise üye olarak seçilmişlerdir (“Türk Film Dost-

anında sinema kulübünden çıkan bir seyircinin söyledikleri dönemin bu konudaki bakışının bütün izlerini taşımaktadır:

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

Bu yazıya bakıldığında sanat sinemasının ve bunun karşısına yerleştirilen popüler klasik anlatı sinemasının bir karşıtlık içerisinde yer aldığı ve sanat olma potansiyelinin bu karşıtlığın sanat sineması tarafına atfedildiği açıktır. Bu karşıtlığın sadece sinema üzerine yazan ve sinemadan “gerçek bir sanat” olma beklentisindeki entelektüellerle sınırlı olmadığı izleyiciler arasında da böyle bir beklenti ve karşıtlık olduğu görülür, ki bu da, bu konudaki söylemin neden çoğunlukla seyirci üzerinden yürütüldüğünü açıklar. Sanat sineması tanımlanırken öncelikle bu sinemayı algılayacak ayrıcalıklı, entelektüel, anlama potansiyeli yüksek “özel bir izleyici”nin olması gerektiği varsayılmıştır. Tunç Yalman *Vatan* gazetesinin ilavesindeki yazısında bu sinemanın izleyicilerini “hakiki sinema meraklıları”, bu sinemanın ürettiği filmleri de “daima basma kalıp[olmak]tan uzaklaşan hakiki bir sanat değeri taşıyan filmler” olarak niteler (Yalman, 1952). Turhan Doyran ise, sinema kulüpleri üzerine *Kaynak* dergisinde 1953 yılında yazdığı yazıda sinema kulüplerinin niteliğinin ne olması gerektiği üzerinde durmuş ve sinema kulüplerinin hiçbir zaman sinema

ları Derneği”, 1955). *Akşam* gazetesindeki habere göre ise, Fransız, Alman, İngiliz, Avusturya kültür ateşeliklerinin desteğini sağlamış olan Dernek, kısa film seanslarını ayda iki defa olmak üzere sürdürecektir (“Film Dostları Derneği Nihayet”, 1955).

adamlarına teslim edilmemesi gerektiğini belirtmiştir; çünkü Doyran'a göre, sinema kulüplerinin görevi "sinema değil seyirci yetiştirmektir." "Gerçek sinema" için "gerçek seyirciye" ihtiyaç olduğunu söyleyen yazar, sinema kulüplerinin seyircisinin bir ülke sinemasının gelişmesi yolunda, seyirci yetiştirmede önemli bir role sahip olduğunu, bu bakımdan da sinema kulüplerinin seyircisi ile "top yekün sinema seyircilerini" birbirinden ayırmak gerektiğini vurgular. Doyran'ın sinema kulüplerinden beklediği ise, "sinemanın bilen kişileri"ni ve "bilen seyircileri"ni yetiştirmesidir, çünkü "gerçek sinemanın" gerçekleşmesi seyirciye bağlıdır, az da olsa bu seyirci "gerçek sinema"nın gelişimi için gereklidir. Sinema kulüplerinin seyircileri, sinemanın bilen seyircileri, sinema sanatçılarıyla seyircileri arasında, "gerçek sinemanın" gelişmesi yolunda "köprü vazifesi" görmelidir diyen Doyran, yazısını TFDD'nin ilk sinema kulübünü kurmasını beklediklerini söyleyerek bitirir (Doyran, 1953, s. 39-42).

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

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

Seyirci üzerine yapılan bu vurguyla “nitelikli” sinemanın, yani “sanat sineması”nın, ancak onu önceleyen “nitelikli ve ayrıcalıklı” bir seyirciyle mümkün olduğu ve bu “nitelikli ve ayrıcalıklı” seyircinin de sinema alanının “basma kalıp” kısmını, yani popüler anlatı sinemasını değiştirip dönüşüme uğratabilecek kabiliyete sahip olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle de bu söylem içerisinde 1920’lerde Avrupa’da yaygınlaşmaya başlamış olan “cine-club”lara özel bir önem atfedilir ve sinema kültürünün gelişmesi için bir sinema kulübünün kurulması öncelikli hedeflerden biri

olarak ileri sürülür. Sanat sinemalarının açılması aynı zamanda yerleşik sinema endüstrisinin dışında film üretimini de sağlayacak bir olanak olarak görülür, örneğin Yalman'a göre (1953) "herkese hitap eden filmler meydana getiren" Amerikan stüdyolarında bu "sınırlı kalıpların esiri olmak istemeyen" "şahsiyet sahibi" yönetmenlerin önünde iki seçenek vardır; bunlardan biri bu yönetmenlerin büyük stüdyoların dışında kendi hesabına film çekmesi, diğeri de stüdyonun kuralları içerisinde kalmasına rağmen, "hakiki bir sanat eseri" meydana getirmeye çalışmaktır. Yalman bu yolun pek işe yaramayacağını çünkü, çekilen filmin "vasatın üstüne çıktığı için para getirmeyeceğini ve stüdyonun da bundan memnun kalmayacağını belirtir. Bu nedenle de büyük stüdyolar artık "Sanat Sineması" örneklerini kendi bünyelerinde gerçekleştirme yolunu seçmişlerdir. Sanat sinemalarının kuruluşu bu dönemin yazarları için popüler klasik anlatı sinemasının karşısında bir sığınak olarak görünür, bu yolla hem nitelikli seyirci kitlesinde artış olacak, hem de sinema "gerçek" bir sanat olma potansiyeline kavuşacaktır. Seyircideki bu nitelik değişimi genel sinema "anlayışı"na da değiştirecek daha kapsayıcı bir "zihniyet dönüşümüne" yol açacaktır. Bu amaçla da sanat sinemalarının artması, bazı sinema yazarları için sinema alanının öncelikli hedefi olarak görülmektedir. Bütün bu söylenenler sanat sinemasının sinemanın gelişimi içerisinde ileri bir evre olarak görüldüğü anlamını doğurmakta, bu gelişimi tamamlamak da sinema alanının kurumsal örgütlerine bırakılmaktadır. Bu tartışmalar içerisinde hiçbir şekilde bu yapıyı kurumsallaştıracak yönetmen ve film adlarının henüz geçmiyor olması, Türkiye'de sanat sineması anlamında film üretiminin henüz kabul görmediği sonucunu doğurmaktadır, ancak bu tartışmalar çok geçmeden filmler üzerinden de yürütülecektir. Bu yıllarda yazılan yazılarda bu misyon çoğunlukla 1952 yılında kurulan TFDD'ne yüklenmiştir. Örneğin *Devir* dergisinde ilk Türk sine

kulübünün kuruluşunu haber veren yazıda “yapılması gereken önemli iş yine, iyi kötü ve mahdut imkanlarla da olsa, bir sinema kulübü teşkil yolunda adım atmaktır” denir (“Nihayet: İlk”, 1955, s. 34). İkinci sinema kulübü haberi ise Galatasaray Lisesi’nde kurulan sinema kulübü haberidir.⁴²

Sanat sinemasının kurumsallaşması sürecinde kendisine önemli bir rol atfedilen sinema kulüplerinin yanı sıra bu sürece katkısı olan bir diğer faaliyet ise festivallerdir. 1948 yılında YFYC’nin düzenlediği festivalden sonra düzenlenen ilk festival TFDD’nin Birinci Türk Film Festivali’dir (20-29 Nisan 1953). Dernek, 3-8 Mayıs 1954’te festivalin ikincisini, 25-29 Nisan 1955’te ise üçüncüsünü düzenlemiştir. Sanat sinemasının kurumsallaşmasında önemli bir yere sahip olan festivallerin yerleşmesi bu yıllar için önemli bir etkinlik olarak görülmektedir. Kendisinden ilk film kulübünü kurması beklenen ve bu işlevi belirli ölçülerde yerine getiren TFDD, bir film festivali yapılmasına da ön ayak olmuştur. Derneğin yaptığı açıklamada “memleketimizde ilk defa olarak ve milli mahiyette bir film festivali” hazırlandığı belirtilir; ancak festivalin düzenlenmesi salon bulunamaması nedeniyle öngörülen tarihten daha sonraki bir tarihte gerçekleşir. *Dünya* gazetesindeki habere göre, salon

⁴² Galatasaray Lisesi’nde Sinema Kulübü kurulması girişimini haber veren yazıda öğrencilerin Türkiye’de ilk kısa ömürlü sinema derneğinin başkanlığını yapmış olan Semih Tuğrul’u ziyaret ettikleri ve bu konuda fikir aldıkları belirtilir. İleride tam teşekküllü bir sinema derneğinin ilk nüvesini teşkil edebilecek olan Galatasaray Lisesi Sinema Kulübü’nün hiç olmazsa böyle bir dernek kuruluncaya kadar bu işlevi yerine getirebileceği söylenir yazıda. Yazıya göre sinema kulübü, öğrencilerin okuldaki ortalama izleyicinin durumunu öğrenmek için 20 sorudan oluşan bir anket düzenlemişlerdir. Bu anketlerden çıkan sonuçlara göre, öğrenciler için filmin yaratıcısı yönetmendir; bu yönetmenlerin başında da Elia Kazan ve Alfred Hitchcock gelmektedir. Bu isimleri Nicholas Ray, Roberto Rossellini, John Ford gibi isimler takip etmektedir. En beğinilen filmler arasında ise *Asi Gençlik* [*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955] *Rihtımlar Üstünde* [*Rihtımlar Üzerinde*, *On The Waterfront*, Elia Kazan, 1954], *Deniz Ejderi* [*Moby Dick*, John Ford, 1956] ve *Günahkar Gö-nüller* [*Senso*, Luchino Visconti, 1954] gibi filmler vardır. Sevilen oyuncular ise James Dean, Marlon Brando, Montgomery Cliff ve Gina Lollobrigida’dır. Yazıda ayrıca, Galatasaray Lisesi Sinema Kulübü’nün film gösterileri yapılmasının yanı sıra, özel toplantılar da düzenleyeceği belirtilmektedir. 16 Şubat Cumartesi günü Semih Tuğrul “cine-club’lere dair bir konuşma yapacak, bunu Lumière sinematografına ilişkin bir film takip edecektir. Yazıda 13 Şubat Çarşamba günü gösterilecek olan Orson Welles’in *Othello*’sundan [1952] söz edilir; sonraki haftada ise Kurosawa’nın filmi *Rashomon* [1952] gösterilecektir (“Gençler ve Sinema”, 1957, 14 Şubat).

sahiplerinin hiçbir biçimde anlaşmaya yanaşmamaları ve bazılarının da “prensip olarak Türk filmi göstermek istemediklerini açıkça belirtmeleri” bu gecikmenin altındaki nedendir. Derneğe göre bu durumun asıl nedeni, genellikle film ithalatçı kurumlarının ve ithalatçılarla anlaşması bulunan salon kiracılarının “milli bir film sanayinin gelişmesinden ciddi bir endişe duymaları”dır (“Film Festivali yetersizlikler”, Dünya, 1953). Sonuç olarak Birinci Türk Film Festivali 20-29 Nisan 1953 tarihinde düzenlenir.⁴³ Festival sonuçları da 29 Nisan’da yapılan baloyla açıklanır (“Türk Film Festivali Seçimleri”, 1953).

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

⁴³ Ödül heykelcikleri heykeltıraş Zühtü Mürtoğlu tarafından hazırlanmış olan festivalde ödül alanlara ödülleri aynı yılın sonunda 17 Aralık Perşembe günü Şan Sineması’nda yapılan törenle verilmiştir (“Birinci Türk Film Festivali”, 1953, s. 2). Festivalin jüri üyeleri şu isimlerden oluşmaktaydı: Burhan Arpad, Semih Tuğrul, Azra Erhat, Orhan Hançerlioğlu, Zeki Faik İzer, Hüsamettin Bozok, Mina Urgan, Nevzat Üstün, Asude Zeybekoğlu, Max Meinecke. Jüri üyelerinin yarısının oyunu alan filmlerin başarılı sayıldığı ve ödül alanlar arasında bir derecelendirmenin olmadığı festivalde, en başarılı beş Türk filmi şunlardır: *Kanun Namına*, *Kanlı Para*, *İki Süngü Arasında*, *Drakula İstanbulda*. En başarılı beş yönetmen ise, Lütfi Akad, Orhon M. Arıburnu, Şadan Kamil, Mehmet Muhtar, Şakir Sırmalı; en başarılı beş film operatörü olarak Enver Burçkin, Kriton İlyadis, Özen Sermet, İlhan Arakon, Şadan Kamil; en başarılı beş senaryo yazarı olarak, Osman F. Seden, Adnan F. Aral, Orhon M. Arıburnu, Ümit Deniz; en başarılı beş fon müziği bestecisi, Orhan Barlas, Nedim Otyam; en başarılı beş erkek artist, Turan Seyfioğlu, Orhon M. Arıburnu, Atıf Kaptan, Ayhan Işık; en başarılı beş kadın artist ise, Lale Oraloğlu, Nedret Arıburnu (Güvenç), Ayfer Feray oldu (Şener, 1972, s. 15-16). Bazı kategorilerde jüri beş ödül kategorisini tamamlamaya gerek görmemiş, ödüle değer yapım olmadığı için 2 ya da 3 ödül verilmesini uygun bulmuştur. Erman Şener (1972) jürinin sonuç açıklamasına bir not eklediğini ve “Görülen filmlerin hiçbirinin milletlerarası festivallerde milli temsil kabiliyetine haiz olmadığını” belirttiğini söyler (s. 18).

Hikayesi (Ali İpar), *Leylaklar Altında* (Suavi Tedü).⁴⁴

TFDD'nin düzenlediği Üçüncü Türk Filmleri Festivali 1955 yılının 25-29 Nisan tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. *Vatan* gazetesinde 25 Nisan 1955 tarihinde "III. Türk Filmleri Festivali bu sabah başlıyor" başlıklı haberde, festivalin Şan sinemasında başlayacağı bildirilmektedir. 1954-55 yılında üretilmiş filmler arasından elemeye kalan *Ecel Köprüsü*, *Son Baskın*, *Bulgar Sadık*, *Cingöz Recai*, *İki Ateş Arasında*, *Kaçak*, *Sevdiğim Sendin* filmleri jüri tarafından değerlendirilecek, jüri oyunu gizli olarak kullanacaktır, sonuçlar ise noter tarafından tespit edilecek ve 30 Nisan'da sonuçlar açıklanacaktır.⁴⁵ Festivalden sonra Çetin A. Özkırım *Akşam* gazetesinde yazdığı yazıda, festivalin düzenlenmesini olumlu bulduğunu ve bu işi yapanların takdir edilmesi gerektiğini belirterek, festivalin sinemaya katkısının ne olduğunu sorgular. "Üç yıldır festivalde jüri karşısına çıkan Türk filmlerinde bir gelişme var mı? diye sorarak, "bir gelişme yoksa bu festivalin anlamı kalmıyor" der. Özkırım'a göre "fotoğraf yönünden Türk filminde, geçen yıllara göre başarıya doğru olumlu bir yönelme" belirmiş olsa ve "sinemayı bilen gerçek sinema rejisörü, az da olsa" filmin bütünü söz konusu olduğunda bu iyiye gidişin henüz ortaya çıkmadığını, sonuç ola-

⁴⁴ Asiye Korkmaz'ın hazırladığı *Türk Sinemasında Festivaller*, adlı çalışmada ise *Salgın* ve *Edi ile Büdü Tiyatrocu* filmleri katılan filmler arasında yer almaz; ancak En Başarılı Kameramanlar için verilen ödülün karşısında *Salgın* ve *Bir Şehrin Hikayesi* filmleriyle İlhan Arakon'un ödül aldığı belirtilmektedir. En başarılı filmin seçilmediği yarışmada, en başarılı yönetmenler ise Lütfi Akad (*Öldüren Şehir*) ve Ali İpar (*Bir Şehrin Hikayesi*); en başarılı senaryo yazarı *Bir Şehrin Hikayesi*'yle Ali İpar; en başarılı kameramanlar Yovakim Filmeridis (*Mahallenin Namusu*), İlhan Arakon (*Salgın* ve *Bir Şehrin Hikayesi*), Mike Rafealyan (*Ölüm Saati*), Kriton İlyadis (*Öldüren Şehir*); en başarılı kadın oyuncular Lale Oraloğlu (*Leylaklar Altında*), Aliye Rona (*Mahallenin Namusu*), Belgin Doruk (*Öldüren Şehir*); en başarılı erkek oyuncular ise Cahit Irgat (*Altı Ölü Var*) ve Orhan Erçin (*Ölüm Saati*) olmuştur (Korkmaz, 1996).

⁴⁵ En başarılı filmler *Kaçak* (Şadan Kamil), *Bulgar Sadık* (Lütfi Ömer Akad), *Sevdiğim Sendin* (Agah Hün); en başarılı yönetmenler Şadan Kamil (*Kaçak*), Lütfi Ömer Akad (*Bulgar Sadık*), Agah Hün (*Sevdiğim Sendin*); en başarılı senaryo yazarları Haldun Taner (*Kaçak*), Lale Oraloğlu (*Sevdiğim Sendin*); en başarılı görüntü yönetmenleri Turgut Ören (*Sevdiğim Sendin*), Kriton İlyadis (*Bulgar Sadık*), İlhan Arakon (*Kaçak*), Enver Burçkin (*Ecel Köprüsü*); en başarılı yapımcılar Nazif Duru (*Kaçak*), Ali Oraloğlu (*Sevdiğim Sendin*); en başarılı kadın oyuncular Sezer Sezin (*Kaçak*), Lale Oraloğlu (*Sevdiğim Sendin*); en başarılı erkek oyuncular Şevki Artun (*Bulgar Sadık*), Turhan Seyfioğlu (*Kaçak*), Cahit Irgat (*Sevdiğim Sendin*).

rak “Özlenen Türk filmi”nin hâlâ ortalarda görünmediğini belirtir (Özkırım, 1955). Sinemanın gelişmesi yönünde gösterilen bu çabalar bir yandan da yerleştirilmeye çalışılan ilkelerin sinemayı değiştirme doğrultusunda olumlu sonuçlar vermediği ve beklenen niteliksel değişimin gerçekleşmediğini ortaya koymakta ve sinema üzerine düşünenleri bu noktada endişelendirmektedir. Burada “beklenti”nin ne olduğu konusu her zaman olduğu gibi belirsizdir; “özlenen Türk filmi” gibi sinemanın kendi sanat nesnesine ilişkin herhangi açıklayıcı bir tanım sunmayan bir belirlemeyle, hayal kırıklığı yaratmış olan sanat eserlerinin yetersizliği vurgulanmaktadır sadece.

Bir yandan sinemayı kültürel olarak ayakta tutacak kuralların yerleşmesine ön ayak olurken bir yandan da sinemanın endüstri olarak yerleşmesi için gerekli görüldüğü yasal önlemlerin alınması için de çalışmalarını sürdüren YFYC bu amaçla 1953 yılında “Türk Filmciliğinin Dertleriyle Çarelerine Dair” adıyla Türkiye’deki sinemanın sorunlarını ortaya koyduğu bir rapor yayınladı. Raporda Türkiye’deki sinemanın o günkü ekonomik durumu özetlendikten sonra “sinemacıların dertleri” kısmında, ham madde sıkıntısı, vergi rüsumu, yabancı film ithalatının sınırlandırılması ve sansür konularındaki endişeler dile getiriliyor; “dilekler” bölümünde ise, ham maddenin serbestçe temin edilmesi, 5237 sayılı kanunda yerli ve yabancı filmler için öngörülen rüsum oranının bozulmadan uygulanması, yabancı filmlerin “bünyemize göre tatbiki”, sansür ve filmlerin kontrolüne dair nizamnamenin değiştirilmesi istenmekteydi (Evren, 2005, s. 126). Türk sinemasının geliştirilmesi çabalarına yapılan katkılardan ikisi ise 1955 yılında TFDD tarafından gerçekleştirildi. TFDD önce 1 Ocak tarihinde “Türk Filmciliği Meseleleri” dizisinin ilki olarak “Türk Filmciliği ve Münevverin Sorumluluğu” konusunda tartışmalı bir toplantı dü-

zenledi.⁴⁶ Toplantıda Başkan Burhan Arpad aydınların yerli sinemaya ilgi göstermediğini, aydınların yerli sinemayla ilgilenmeleri için neler yapılması gerektiği konusunun tartışılacağını; Baha Gelenbevi aydınların yerli filmler hakkında konuşmaları ve yazmalarını istediklerini; Zeki Faik ise, kötü kaliteli filmlerin izleyicinin kalitesini düşürdüğünü, gazetelerin bunun üzerinde durması ve sosyal meselelerin sinemada ele alınmasını sağlamak; Reşat Nuri ise, sansürün “geniş görüşlü yetkili insanlar” tarafından yürütülmesi gerektiğini ve “küçük adamların dar görüşleriyle idare edilecek sansürlerin zararlı neticeler verebileceğini” belirtmiştir (“Türk Filmciliği ve Münevverin”, 1955). Bu dizinin ikinci etkinliği olarak, 10 Ocak 1955 tarihinde Gazeteciler Cemiyeti’nde “Türk Filmciliği ve Kalkınması için Halli Gereken Meseleler Hakkında Rapor”u [*Türk Filmciliği Hakkında Rapor*] açıklar. Türkiye’deki sinemanın sorunlarını dile getiren ve TBMM’ye de yollanan rapor filmciliğin sorunlarının çözümü için çeşitli öneriler sunmaktaydı. Raporda, Avrupa ülkeleri içerisinde en fazla film ithal eden ülkenin Türkiye olduğu belirtiliyor ve diğer ülkelerin kendi ulusal endüstrilerini korumak için çeşitli “sınırlamalar” getirdikleri, yerli filmler lehinde böyle sınırlamaların Türkiye için de yürürlüğü sokulması ve her sinemanın aktif sezon içinde dört Türk filmi göstermesinin zorunlu kılınması isteniyordu. Ayrıca yabancı filmlerden 50 kuruşluk bir işletme vergisi alınması, bu verginin dublaj yapılan filmler için 100 kuruş olması öneriliyordu. Alınan bu ücretler “Türk Filmciliği Yardım Fonu” adıyla açılacak bir hesaba yatırılmalı ve ileride bir “Milli Sinema Merkezi”nin kurulması için kullanılmalı deniyordu (Türk Filmciliği Hakkında Rapor, 1955).

⁴⁶ Toplantıya katılan isimler arasında Lütfi Ö. Akad, Baha Gelenbevi, Zeki Faik, Haldun Taner, Semih Tuğrul, Reşat Nuri Güntekin, Ayfer Feray gibi isimler vardır (“Türk Filmciliği ve Münevverin”, 1955).

1959 yılında Türk Sinema Sanatçıları Derneği⁴⁷ ve Gazeteciler Cemiyeti tarafından ortaklaşa düzenlenen Türk Film Festivali⁴⁸ bu dönem içerisinde düzenlenen dördüncü festival oldu ve beraberinde de bir takım tartışmaları getirdi. Yarışma konusunda öne çıkan tartışmalar, daha önceki dört deneyimden sonra böyle bir etkinliğin başlamış olmasının yerli filmcilik için olumlu bir katkı olduğu yönünde olmasına rağmen, sinemanın içinde bulunduğu genel duruma ilişkin düşüncelerin olumsuzluk taşıması nedeniyle festival kurumunun geleceği ve işlevi konusunda pek çok endişeyi de beraberinde getirir. Burhan Arpad (1959), “öğünülecek yanı olamayan filmciliği-

⁴⁷ Türk Sinema Sanatçıları Derneği (TSSD) Şubat 1959’da Baha Gelenbevi (Başkan), Atıf Yılmaz (Başkan Yardımcısı), Metin Erksan (Genel Sekreter) ve üyeler; Lütfi Ömer Akad, Çetin Karamanbey, Orhon Murat Arıburnu, Osman F. Seden tarafından kurulmuştur (“Sinema Sanatçıları Derneği kuruldu”, 1959).

⁴⁸ 1959 yılının 20-26 Mayıs günleri arasında düzenlenen yarışmaya, Burhan Arpad’ın (1959) *Vatan* gazetesindeki yazısına göre, 21 film başvurmuş, bu filmler içerisinde “küçük jüri” olarak adlandırılan ön jüri 14 filmi seçmekle yükümlü kılınmıştır. Seçilen bu filmler daha sonra “büyük jüri” tarafından ödül için değerlendirilecek ve başarılı bulunanlar ödüllendirilecektir. *Akis* dergisinde “Türk Film Festivali” (1959, s. 29) adlı festival sonuçları açıklandıktan sonra çıkan habere göre, Erdem Buri, Çetin A. Özkırım, Baha Gelenbevi, Gani Turanlı, Sabahat Filmer, Necil Ozon’dan oluşan bu altı kişilik “küçük jüri” 14 film seçmiş ve bu filmleri de, Burhan Arpad, Orhon Murat Arıburnu, Adnan Benk, Salah Birsell, Erdem Buri, Sabahattin Eyüboğlu, Ali Gevgilili, Tark Dursun Kakinç, Şadan Kamil, Osman N. Karaca, Halit Refiğ (burada Refiğ ismi jüri üyesi olarak geçse de Refiğ *Karacaoğlan’ın Kara Sevdası* filminin çekiminde olduğu için bu jüride yer almadığını belirtmektedir. Bkz. Türk, 2001, s. 93), Tuncan Okan, Çetin A. Özkırım, Nijat Özön, Haldun Tanner, Semih Tuğrul gibi isimlerden oluşan “asıl jüri”nin değerlendirmesine sunmuş, yarışmaya katılan 15 film Saray sinemasında izlenmiştir. Ön seçimde 14 olarak belirlenen filmlere daha sonra asıl jürinin kararıyla Atıf Yılmaz’ın ön jüri tarafından yarışma dışı bırakılan *Bu Vatanın Çocukları* filmi de dahil edilmiş ve yarışma 15 filmle düzenlenmiştir (“Bu Vatanın Çocukları filmi”, 1959). Erdoğan Tokatlı (1959c) şu filmlerin yarışmaya katıldığını belirtir: *Ala Geyik* (Atıf Yılmaz), *Bu Vatanın Çocukları* (Atıf Yılmaz), *Berber Ölelim* (Osman F. Seden), *Dokuz Dağın Efesi* (Metin Erksan), *Karasu* (Turgut Demirağ), *Bir Kadın Tuzağı* (Mehmet Muhtar), *Ayrılık* (Sırrı Gültekin), *İftira* (O. Nuri Ergün), *Yaprak Dökümü* (Suavi Tedü), *Zümrüt* (Lütfi Ö. Akad), *Ben Kahpe Değilim* (Agah Hün), *Dertli Irmak* (Muzaffer Arslan), *Kederli Yıllar* (Arşavir Alyanak), *Üç Arkadaş* (Memduh Ün). Bu filmlerin dışında bir de Nişan Hançer’in *Funda* filmi yarışmaya katılmıştır (Tokatlı, 1959b). Festival sonuçlandırıldığında ilan edilen pek çok dalda ödül verilmemiş olması bir yandan bir şaşkınlık yaratmış bir yandan da alkışlanmıştır. Yarışma sonrasında en başarılı film için ödüle değer yapım bulunamamış, bunun yerine Jüri Özel Armağanı adıyla Metin Erksan’ın *Dokuz Dağın Efesi* filmi ödüllendirilmiştir. En başarılı yönetmen, *Bu Vatanın Çocukları* filmiyle Atıf Yılmaz olmuştur. En başarılı fotoğraf direktörü *Berber Ölelim*’deki çalışmasıyla Kiriton İlyadis, en başarılı müzik *Zümrüt* filmi için yaptığı çalışmayla Yalçın Tura, en başarılı erkek sanatçı *Zümrüt* filmiyle Sadri Alışık seçilmiştir. Jüri en başarılı senaryo ve kadın sanatçı kategorilerinde ödül vermemiştir. En başarılı senaryo konusunda oybirliğiyle başarılı senaryo olmadığına kanaat getiren jüri, en başarılı kadın oyuncu konusunda ise oyların Lale Oraloğlu, Muhterem Nur ve Altan Karındaş arasında bölünüp, kimsenin yeterli oyu alamaması nedeniyle ödül vermemiştir. Ödül alanlara Karagöz-Hacivat motifi taşıyan birer plaka verilmiştir (“Film Festivalinde hiç”, 1959; Şener, 1972, s. 18-20).

mize”, “kıpırdanma sağlasa da” diyerek şüphelerini dile getirir. Gevgilili ise “Türk sinemasında ortaya çıkan son umudun bir belirtisi” olduğunu söyler (Gevgilili, 1959b). Şüphe yaratan bir diğer konu ise ödüller konusudur. Erdoğan Tokatlı (1959a) Sadri Alışık’a verilen ödülün bir haksızlık olduğunu, Salih Tozan ve Kadir Savun gibi oyuncuların unutulduğunu belirtir ve bunun izleyiciler tarafından da protesto edildiğini söyler. Ayrıca en başarılı filmi seçmeyen jürinin *Dokuz Dağın Efesi* filmine jüri özel ödülü vermesini de bir hata olarak niteler. Ali Gevgilili festivalin sağlayabileceği önemli yararlarından birinin de, aydın seyircilerle, yerli filmler arasındaki gerginliği ortadan kaldırması olabileceğini belirtir ve festivalin bunu başarması durumunda Türk sinemasının bir “ileri adım” daha atmış olacağını söyler, zira sinemanın kalkınmak için en çok istediği katkıların başında “aydınların ilgi-si”nin geldiğini vurgular.⁴⁹ Burhan Arpad (1959) ise festivallerin Türk filmciliğine bazı değerlendirme ölçütleri getirebileceğini, pek çok filmin içinden ortalamayı zorlayan birkaç tanesinin ön plana çıkmasına yol açabileceğini, bunun da filmciliğin “sanat yönünü” ikinci plana atmaması gereken yapımcılara yeni olanaklar sağlayabileceğini belirtir.

Türk sinemasının idealist ilk çağından sonra sinema hareketinin önce tiyatrodan sonra da Arap melodramlarından gelen etkilerle bocaladığını söyleyen Gevgi-

⁴⁹ Sinemacılarla eleştirmenlerin işbirliğinin bir örneği olarak, 1959 yılında *Üç Arkadaş*’ın Basın-Yayın ve Turizm Umum Müdürlüğü tarafından Cannes Film Festivali’ne gönderilmemesi üzerine sinema eleştirmenleri tarafından kaleme alınan bir protesto metni yayınlandı. Yedi yönetmen, dört yapımcı ve dokuz sinema yazarının ilk defa bir araya gelerek imzaladığı protesto metnini; Lütfi Ö. Akad, Orhon M. Arıburnu, Metin Erksan, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Osman F. Seden, Atif Yılmaz, Naci Duru, Hürrem Erman, İhsan İpekçi, Namık Kılıçoğlu, Burhan Arpad, Salah Birsal, Ali Gevgilili, Tarık Kakinç, Tuncan Okan, Çetin Özkırım, Halit Refiğ, Semih Tuğrul, Adnan Ufuk (Nijat Özön) isimleri imzalamıştır. *Üç Arkadaş*’ın “Cannes veya başka bir festivalde Türkiye’yi hiçbir şekilde zarara sokmayacak, aksine maddi ve manevi faydalar sağlayabilecek bir temsilci” olduğu belirtilen metinde filmin, “teknik ve estetik vasıflarıyla herhangi bir festivalde Türk sinemasını iyi bir şekilde temsil” edebileceği belirtilmekteydi. Protesto metninde ayrıca, festivale katılacak filmlerin “Türk Prodüksörler Birliği”nin organize etmesiyle sinema eleştirmenleri ve tarafsız sinemacılardan kurul bir jüriden geçirilmesi gerektiği ileri sürülüyordu (“Bir Protesto”, 1959, s, 29).

lili (1959), son yıllardaki “bilinçli sinema akımı”nın yeni bazı kıpırdanışlara yol açtığını belirtir. Türk sinemasının ekonomik baskılara, sadece kazanç amacıyla bu işe girişmiş yapımcılara rağmen, bugün sinemayı “bilinçli” biçimde yapan bazı “adamları” çıkardığını yazan Gevgilili, buna rağmen sinemanın yönlendiricisi konumunda olan “büyük yığın”ın, bugün bile “sinemanın ne olduğunu ve ne olmadığını gerçekten bilmediği”ni belirttikten sonra, bu yapı içerisinde bazı sinemacıların “bir sinema hareketi” yaratmaya çabalamalarının önemli olduğunu söyler ve ancak, bu “yeniler” kendilerine ekonomik destek bulabildikleri zaman; sanatçısı, teknisyeni ve eleştirmeniyle birlikte “ulusal sinemanın” ortaya çıkmasının beklenebileceğini dile getirir. Bunun için yapılması gerekenlerden biri, dış ülke sinemacılarının festivali izlemesine olanak sağlamak ve şöhretli rejisörlere de jürilerde yer vermektir; böylece bir yandan festivalin dış ülkelerde tanınması sağlanırken, bir yandan da yerli filmlerle yabancı piyasalar arasında kurulacak bağ, ekonomik koşulları iyi olmayan Türk filmciliğine yeni iş alanları açabilecektir. *Üç Arkadaş* ve *Dokuz Dağın Efesi* filmlerinin dış ülkelere satılabileceği ve bunlardan da gelir elde edilebileceğini belirten Gevgilili, *Dokuz Dağın Efesi*’nin, Türk töre ve geleneklerini yer yer başarıyla yansıttığı için, çeşitli ülkelerde konusu ile ilgi çekebileceğini, kaldı ki filmin teknik kuruluşunun da “bir düzeni tutturabildiği”ni vurguladıktan sonra, Atif Yılmaz’ın *Bu Vatanın Çocukları* filminin de Kurtuluş Savaşı’nın “halktan gelen kaynaklarını” ele alıp işlemeden dolayı dış ülkelerde rahatlıkla salon bulabileceğini belirtir. Çünkü bu filmler Gevgilili’ye göre, “sinema anlatımları, fotoğrafları ile bir düzene ulaşmış bulunmaktadır”lar ve dış piyasalarda sanatsal olarak dikkate alınmasalar da ekonomik bir kaynak olarak değerlendirilebilirler. Dolayısıyla da dış pazarlara açılmak, Türk sineması için başlı başına bir ekonomik kaynak niteliği taşımaktadır Gevgilili’ye göre. Gevgilili’nin

söylemi bir yandan sinemanın “bilinçli sinema akımı” olarak var olup sanatçısı, teknisyeni ve eleştirmeniyle “ulusal bir sinema”ya dönüşmesini öngörürken diğer yandan da bu sinemanın ekonomik bir yapı kazanarak “büyük yığın” olarak nitelediği hâkim sinema alanının temsilcilerinin karşısında bir yer edinmesini ön görmektedir. Ekonomik baskılarla, sansürle uğraşmak zorunda kalan, sadece kâr amacıyla sinemacılık işini yapan “sinemanın ne olduğunu” bilmeyen bir zihniyetin hâkim olduğu bu yapının içinden “yeni bir sinema hareketi” ortaya çıktığı ve geliştiği oranda sinema “yeni” bir nitelik kazanabilecektir. Gevgilili’ye göre bu “yenilik” filmlerin hem yerli unsurlar taşımasıyla hem de “sinema anlatımları, fotoğrafları ile bir düzene ulaşmış bulunmaları”yla birlikte ortaya çıkabilecek bir şeydir. Gevgilili’nin yurtdışında gösterim imkanı bulabilecek filmler için söyledikleri, “Türk töre ve geleneklerini yer yer başarıyla yansıttığı”, “Kurtuluş Savaşı’nın halktan gelen kaynaklarını” kullanmış olması, bu söylemin arkasında yatan; “yerlilik”, “ulusallık”, “bize özgü üslup” gibi Türkiye sinemasında 1940’lı yıllardan başlayarak dile getirilen kavramların da gizli olduğu bir “yenilik” söylemi kurmaktadır. Bu söylem içerisinde de hâlâ filmlerde öznelliğin ortaya çıkmasına olumsuz yaklaşan bir bakış görülmemektedir, bu söylemi tamamlayan bir diğer sinema yazarı ise Baykan Sezer’dir. Sezer (1959a) festivalde çok az iyi film olduğunu, *Üç Arkadaş*’ın değil bu yılın, şimdiye kadar çevrilen filmlerin en iyisi olduğunu ve en iyi film ödülünü almasının beklendiğini belirttikten sonra, *Bu Vatanın Çocukları* filminin de henüz İstanbul’da gösterilmediği ve “ticari unsurlardan ayrılabilirdiği” için Atıf Yılmaz’ın gerçek kişiliğini tanıtabileceğini belirtir. *Berber Ölelim*, *Ala Geyik*, *Dokuz Dağın Efesi* filmlerinin “konuları ile değil”, ancak “yerli filmlerde pek az gördüğümüz bir itina ile hazırlanmış olmaları”ndan dolayı bu kategoriye girebildiklerini söyler. Akad’ın

Zümrüt filmini “konu sahibinin komplekslerini ortaya koyan” bir film olarak nitelendikten sonra, O. Nuri Ergün’ün *İftira* filminin, “acayip bir şekil denemesi” olduğunu belirtir. Baykan Sezer’in söylemi de, “yerli filmlerde pek az görülen bir itina ile hazırlanmış” olmaları gibi belirsiz bir önermeyle yumuşatılmış olsa bile özneliği dışarıda bırakan bir yapı taşımaktadır. Sezer de öznellik deneyimini sinemaya taşıma olasılığı olan her türlü çabayı dönemin pek çok yazarında görüldüğü gibi “kompleks”, “kişisel”, “şekil denemesi” gibi kavramlarla niteler ve bunu sinemanın bir olumsuzluğu olarak görür. Benzer bir bakış Erdoğan Tokatlı’nın (1959b), yazdıklarında da görülür, Tokatlı, İhsan İpekçi’nin 200 lirasına mal olan bir “inci” olarak nitelendiği *Zümrüt* filminin başarısızlığının İhsan İpekçi için olduğu kadar “aynı soydan denemelere girişmek isteyenler için de sinemanın kişisel komplekslere uygun bir alan olmadığı gerçeğini hatırlatan bir ders olur”⁵⁰ diyerek eleştirir. Baykan Sezer ise, ilk üç gün gösterilen filmler üzerine yaptığı değerlendirmesinde Osman F. Seden’in *Berber Ölelim*, Atıf Yılmaz’ın *Ala Geyik* ve Metin Erksan’ın *Dokuz Dağın Efesi* filmlerini, gösterilen diğer filmlerden ayırarak ele alır ve bu üç filmin göze çarpan tarafının “konunun fazla ihmal edilmiş olması, buna karşılık şekle belirli bir itina gösterilmesi” olduğunu belirtir. Bu filmlerden bu konuda en başarılı olan ise *Berber Ölelim*’dir. Bu başarıyı ise, Seden’in hem filminin yapımcısı olmasına hem de belirli konulara ilgi duymasının, onun “sinema dilinin belirli bir yönde” gelişmesine yaptığı katkıya bağlayarak değerlendirmektedir. Kamera gerisindeki problemleri en iyi halletmiş yönetmen olarak —Kriton İlyadis’in katkılarıyla— Seden’in “bir üslup sahibi olma yolunda” olduğunu, ancak bu üslubun belirli konulara uyabilecek bir üslup olduğunu da ekleyerek, belirtir. Baykan Sezer’in bu söylemi içerisinde “auteur” yak-

⁵⁰ Vurgular bana ait.

laşımın izleri gizli de olsa rahatlıkla görülebilir. Sezer, yönetmenin filmlerindeki tematik birlikten hareket ederek, filmler arasındaki sürekliliği vurgular ve bu tematik birliğin yarattığı bir üsluptan bahseder gibidir. Atıf Yılmaz söz konusu olduğunda, Yılmaz'ın “çeşitli konularda çalışmış” olması nedeniyle belirli bir üslubunun oluşmadığını belirtir ve buna neden olarak da, Atıf Yılmaz'ın “söyleyecek pek sözü[nün] olmaması[nı]” gösterir. Atıf Yılmaz'ın önceki filmlerinde kamerasını önceden belirlenmiş bir amaca göre değil de, çekim sırasında ortaya çıkan ilgi çekici durumlara göre yönlendirdiğini, ancak *Ala Geyik*'le bu tavrın değişmiş olduğunu belirtir. *Ala Geyik*'te hikâyesini gayet “sert bir biçimde” anlatan Yılmaz'ın planlarını önceden düzenlediği ve planlarda bir kompozisyon çabasının da yer aldığını yazar, ancak film bütün olarak bakıldığında bir “bütünlükten”, “devamlılıktan” yoksundur. Erksan'ın *Dokuz Dağın Efesi* ise *Ala Geyik*'le benzer sorunlara sahiptir, ancak *Ala Geyik*'teki temel çatışmanın yarattığı etki *Dokuz Dağın Efesi*'nde daha da zayıf kalmaktadır (Sezer, 1959b).

Sinema alanına festivaller aracılığıyla yapılan bu katkının yanında sinema ve filmler hakkındaki yazılarda da bir artış olmuştur. Pek çok dergide sinemayla ilgili yazılar ve gazetelerde günlük film eleştirileri yayınlanmaya başlamıştır. Bu dönemde *Yağmur*, *Toprak*, *Pazar Postası*, *Kaynak*, *Yeryüzü*, *Berber*, *Devir*, *Akis*, *Yıldız*, *Yeditepe*, *Kim*, *Dost* gibi sanat ve siyaset dergilerinde sinema ve filmler üzerine pek çok yazı yayınlanmış, *Vatan*, *Ulus*, *Dünya*, *Tercüman*, *Milliyet*, *Yeni Sabah*, *Akşam* gibi gazetelerde günlük film eleştirileri yapılır olmuştur. Bunun yanında özel olarak sinemayla ilgilenen sinema dergileri de ortaya çıkmaya başlamıştır, bunlar içerisinde Çetin A. Özkırım tarafından yayınlanan *Sinema 59*, Nijat Özön ve Halit Refiğ tarafından çıkarılan *Sinema* ve Sinema-Tiyatro Derneği tarafından yayınlanan *sinema-*

tiyatro dergilerini saymak mümkündür. Bütün bu çabalar sonucunda sinema yazarlığı kuramsallaşmaya, özerk bir alan olarak var olmaya başlamıştır. Bu özerklik talebi bir yandan da sinemacılarla çatışmaların doğmasına yol açmış ve Türkiye sinemasında sinemacılarla eleştirmenler arasındaki gerginliğin de nedeni olmuştur. İki alanın kendi özerkliklerini koruma çabalarının bir çatışmaya dönüşmesine yol açan olaylardan biri *Duvaklı Göl* (Şadan Kamil, 1958) filmi nedeniyle ortaya çıkan tartışmalardır. *Milliyet* gazetesindeki köşesinde filmlere yıldız veren Tuncan Okan'a YFYC'nin avukatları aracılığıyla "ticari itibarlarının zedelendiği"ni gerekçe göstererek ("Film Tenkidlerine Yıldız", 1958) bir uyarı yollaması, bunun sonucunda bir tartışmanın doğması, bazı sinema yazarlarının da bu tartışmaya katılması sinemacılarla eleştirmenler arasındaki gerilimin tırmanmasına yol açmıştır. Yapımcıların yaptığı açıklamada filmlerin tutunmasında "reklamın" ve "takdim" şeklinin önemli olduğu, gazetelerdeki film eleştirilerinin olumlu ve olumsuz önemli bir etki yarattığı belirtiliyor ve Anadolu'dan gelen şikayetlerden yola çıkılarak filmlere az yıldız vermenin, talepleri azalttığı belirtiliyordu. Bu nedenle de ekonomik bir kayba uğramamak için filmlere yıldız verme işinin yapılmaması isteniyordu ("Delinin Zoru", 1958, s. 9).⁵¹

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

Sinemanın modernist bir doğrultuda gelişmesi konusundaki ilk izleri Lütüfi Ömer Akad'ın 1952 yılında çektiği *Kanun Namına*'da bulmak mümkündür. Yeşilçam'ın aşırılığını gülünç bularak inkar etmeye çalıştığımız şeyin korkutucu bir boşluk olduğunu ve sinemacılar kuşağını başlatan film olarak anılan *Kanun Namına*'nın da bu boşluk duygusuyla başladığını söyleyen Arslan'a göre, bu "boşluk", "biz" de-

⁵¹ Bu konuda ayrıca bkz. ("Sinema ve Tiyatro Derneği'nin Kanaati", 1958; "Ülkücü Başyazarla Eleştirmeciler, 1958; Arpad, 1958).

diğimiz şeyin ta kendisidir ve bu “biz” boşluk olarak *Kanun Namına*’da da işlerliktedir. Arslan’a göre, bir ifade bütünlüğünden çok yetersizliği, anlamın sabitliğinden çok karar verilmezliği anlatan, sadece kepenk ve ortasındaki delikle insansız boş çekim, öznelğin geleneğin dayanağı kaybolduğunda ortaya çıkar, sinemanın da kahramanın hikâyesi de burada, karanlıklarla dolu boşluğa düşmekle başlar (Arslan, 2009, s. 136). Arslan’ın öznelğin başladığı yer olarak ele aldığı “korkutucu boşluk” hali aslında klasik anlatının modernist anlatıya evrilme sürecinde ortaya çıkan ilk *kararma*dır. Bu *kararma* Nazım Usta’nın sığındığı tamirhanenin kepengindeki delik aracılığıyla dahil olduğumuz anlatının öznelleşmesinin de ilk hapsedildiği yerdir. Bu hapsedilmişlik halini klasik anlatının kalıplarından sıyrılma çabası olarak görmek, anlatının Türkiye sinemasındaki modernist sürecinin de bir görünümüdür. Türkiye sinemasında bir hapsedilmişlik olarak ortaya çıkan modernizmin gelişim süreci bu hapsedilmişlikten kurtulma çabasının bir sürekliliği olarak düşünülebilir. Bu *kararma* aslında yeni bir anlama ve anlatma biçiminin ilk bakışının kendini sakladığı, ışığını bekleyen, boş bir çerçevedir. Bu *kararmanın* açılması ve öznelliği ortaya çıkaracak ışıkla dolması; akışkan, değişken ve öngörülemez anlatının ortaya çıkmasıyla mümkün olmuştur. Neden-sonuç ilişkisinin sıkı kurallarıyla birbirine bağlı, karakterin amaç yönelimli gelişimiyle çizgisel olarak süren anlatının bu karanlık çekirdeği, artık sınırları belirli bir *kararma* olmanın ötesinde, sınırları belirsizleştiren bir *açılmaya* dönüşme eğilimindedir; sadece kararan çerçevenin, kendisini kapsayan geniş evrende açtığı bir “boşluk” olmanın ötesinde, kendisini kuşatan bu geniş evrenle sınırları belirsizleştiren bir açıklık. *Kanun Namına*’da kepenkte yer alan *kararma* aslında sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda “boşluk” olmanın ötesinde yeni bir “varlığa” işaret eder; bu yeni varlık kendisinden önceki boş-

luğu dolduran, ona yeni bir ehre kazandırma eğilimi taşıyan, sinemanın sinema olma sürecinde ileriye taşıyacak yeni anlatım olanaklarının da habercisidir. Öznellik burada, kendisinden önceki bütünlüklü ifadelerde açılmış bir yara, sabit anlamları parçalayan bir kırıklık olarak var olmaz; sürekli değişme eğiliminde olan, yenilenebilir, kavranması sürekli olarak bir sonraki adımı gerektiren bir akışkanlık içerisinde, kendisini her zaman var etme çabasında olan, yetersizliklerini, tereddütlerini de anlatının temsil göreneklerinin bir parçası olarak metnin içerisine yerleştiren ancak bu yetersizliklerin ve tereddütlerin kendisini sürekli zayıflatan dengesiz bir anlatı biçimine yol açtığını da kabul eden yeni bir metin biçimi olarak ortaya çıkar. Buradaki öznellik, elbette ki, hâlâ sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda temel araçlardan biri olan *kendini yansıtmayı* (*self-reflexivity*) içermez, bu aracı kullanmak Türkiye’deki sinema için çok sonraları mümkün olmuştur.

Arslan’ın diğer pek çok filmdeki karakterleri olduğu kadar *Kanun Namına*’daki Nazım Usta’yı da kast ederek söylediği “Türk sinemasının ilk *flaneur*’leri” (2009, s. 133) aslında modernist olmaya çabalayan Türk sinemasının içerik anlamındaki karşılıklarından biridir. Bu *flaneur* kahramanların hareketlerini, eylem biçimlerini, arzularını, amaçlarını, var olan sinemanın *kurumsal temsil tarzını* kullanarak ifade etmek elbette ki sinemacıları çeşitli zorluklarla karşı karşıya bırakmıştır. Artık önceden denetlenebilir, yönlendirilmiş karakterlerin karşısında denetlenemez, öngörülemez ve amaçları konusunda tutarlılıktan yoksunlaşan yeni karakterler ortaya çıkmış, bu da sinemanın yeni ifade biçimleri ve görsel anlatım kodları konusunda farklı yollar arama çabasını tetiklemiştir. Nazım Usta’nın hikâyesinin sonunun daha filmin başında izleyiciye verilmesi bir yandan paradoksal bir biçimde klasik sinemanın kalıplarını zorlarken —izleyicinin öyküye ilişkin beklentilerini da-

ha kurmadan yerinden eden üslup— diğey yandan da bu hikâneyi dönemin klasik sinemanın çok fazla kullanmadığı bir yöntemi kullanarak anlatır: Anlatısını çizgisel bir gelişim içerisinde, olayın başından sonuna doğru ilerleyen bir gelişim süreciyle anlatmak yerine, öykünün sonundan başlayarak geriye dönüşle hikâyesini ilerletir. Hikâyenin anlatı yapısının bu anlamda kırılması elbette ki, modernizmin sinemadaki en yenilikçi yanı değildir; ancak Türkiye’deki sinemanın modernist olma çabasında ortaya çıkan bu kırılmalar sinemanın modernist olma sürecinde attığı ilk adım olarak görülebilir. Bu olanağı sağlayan ise *Kanun Namına*’daki dış ses kullanımının yarattığı olanaklardır. Kendini yansıtmamanın dışında da özneliği kurma tekniklerinden biri olarak filmde önemli bir yer tutan dış ses kullanımı (Nazım Usta’nın kendi sesi olarak) filmin gerçek bir öyküden alınan yapısını, yani “ampirik dünya ile anlatı evreni arasına bir aracı” yerleştirir. Burada artık birinci referans noktası “ampirik dünya değil, anlatıcı-özne”dir. Bu da izleyiciye anlatı gerçeğinin gerçeklikle kurduğu ilişkinin “metnin özneliği aracılığıyla” kurulduğu anlamına gelir. “Anlam, yalnızca anlatı ile ampirik gerçeklik arasındaki ilişkiyle değil, aynı zamanda anlatıcının metin ile anlatımın arasında” kurduğu ilişkiyle de oluşturulan bir şey haline gelir. Sonuç olarak anlatı enformasyonunun yorumlanmasında “her zaman istikrarlı ve şüphey götürmez bir referans noktası olarak işlev görür” ve “anlatımın psikolojik ve entelektüel içeriğinin derinleştirilmesi ihtiyacının ortaya çıkması olarak” da ele alınabilir (Kovács, 2010, s. 259).

Diğey pek çok deney bu öznelik çabasının çoğalması sonucunda ortaya çıkmış ve belirli ölçülerde gelişmiştir. İtalyan yeni gerçekçilerinin kullandığı döngüsel anlatı yörüngesinin sinemanın öznelleşme sürecinde oynadığı rol dikkate alınır, öykünün başladığı noktaya geri dönmesi, zamanın klasik algılanışını da kırmış, bu da

anlatının öznelleşme sürecine katkıda bulunmuştur. Nazım Usta'nın "hapsedilmiş", "kuşatılmış" hali aslında klasik sinemanın katı kurallarının bir metaforu olarak ele alınabilir. Sınırları belirlenmiş, çıkış yolları kapatılmış, nedensellik içerisinde, "farkına varmadan" kendisini "kaptırarak" geldiği sonda Nazım Usta, kendi sonunu sorgularken aynı zamanda bu anlatı yapısının olanaklarını da sorunsallaştırır. Bu sorunsallaştırma anlatının gerçekliğine ilişkin bir sorgulamaya da yol açar. "Bu film benim hikâyemdir" diyerek kurmacayı gerçekliğe tercih eden, Nazım Usta'nın kendi hikâyesinin başlangıçta "herkesin başından geçebilecek" bir hikâyeye benzediğini söylemesi, sinemadaki hâkim sinemasal anlayışın hikâye etme biçiminin ifadesi olarak görülebilir. Ancak hikâyenin sonunun verilmiş olmasına rağmen, "kim bilir nasıl bir son beni bekliyor" diyerek anlatının kendisini farklı bir biçimde kuracağına da işaret eder. Bu bilindik olanın, bilinmez olan için bir araç olarak ele alınması, bizi tamirhanenin kapısındaki küçük karanlıkta —kuşatıcı klasik anlatıdan bizi ayırıp, Nazım Usta'nın zihnine girmemize olanak sağlayacak olan— projeksiyon makinesinin çalışmasını andıran, torna makinesinden Nazım Usta'nın bayılacağı ve bizim onun kişisel hayatına (ve hatta zihnine) dahil olacağımız geriye dönüşe geçilmesi, anlatının izleyiciye sunduğu yeni bir öznel deneyimine kapı açar. Hikâye artık birincil kişili bir bakış açısıyla "Nazım Usta"nın zihninde geçen öznel bir anlatıya dönüşür. Nazım Usta'nın bilinçsiz düşüncelerine dahil olmamız bizim için anlatının klasik yapısında da açılmış bir deliktir; tıpkı tamirhanenin kapısındaki küçük karanlık gibi; çevreden yalıtılmış ve Nazım'ın dışarıyı görmek için sahip olduğu tek bakış alanı olan karanlık delik. İnsanlarla alışverişini kesen, çevresinden yalıtılmış, yalnız biri olarak öyküsünü izleyeceğimiz Nazım Usta'nın, görsel olarak da her türlü çevre düzenlemesinden yoksun bir mizansenle görselleştirilmesi anlatının öznelleş-

mesine yönelik başka bir çabadır. Yalnız, tek başına, çaresizlik içerisinde, kendi sonunu hazırlamış birey. “Beni vahşi bir hayvan gibi kıstırdılar” diyen Nazım Usta’nın sesi klasik anlatının kalıplarının da ötesine geçmek isteyen yeni bir sinema anlayışının çılgılığı gibidir. Ancak daha sonra bu konudaki pek çok küçük çılgılık klasik sinemanın kalabalık gürültüsü içerisinde duyulmaz olacaktır. Burada mizansenin kuruluşu daha önceki biçimlerden farklı olarak çerçevenin içindeki hareketin düzenlenmesinden çok onun çekim düzeniyle (*découpage*) ilgilidir: Nazım’ın tamirhanede yalnızlığı, bayılması ve geriye dönüşle hikâyenin başladığı noktaya dönülmesi. Şimdiki zaman, geçmiş ve yeniden şimdiki zamana dönüş. Burada mizansen durağan bir çekimler dizisi olarak değil, olay örgüsünün de anlatımın biçimsel üslubuna katkı sağladığı bir anlatıma yol açar. Örneğin *Yalnızlar Rıhtımı*’ndaki durağan mizansen düzenlemesi ile *Kanun Namına*’daki bu düzenleme arasında fark edilir bir karşıtlık vardır. *Kanun Namına*’da yönetmenin bu anlamdaki kişisel üslubunu görmek daha olanaklıyken *Yalnızlar Rıhtımı*’nda bunu görmek mümkün değildir; çünkü *Yalnızlar Rıhtımı*’nın sabit çerçeve düzenlemeleri, mizansene ve yönetmenin üslubuna bir özerklik kazandırmaktan uzakken, *Kanun Namına*’nın dinamizminin yönetmenin üslubuna kattığı yeni biçim ona bir özerklik kazandırma yolunda önemli bir değişikliktir. Akad’ın 1952’deki filminde yakaladığı bu farklılığı 1959 yılında kaybetmiş olmasının pek çok olası nedeni vardır ancak buradaki en önemli neden, mizansenin hem sinemacılar tarafından hem de sinema eleştirmenleri tarafından sabit, sadece çerçeve içi hareketlerin sıkı bir biçimde düzenlendiği —40’lı yılların Hollywood’unun kapalı formunu andıracak bir biçimde— bir yapı olarak kavranması ve bunun belirli ölçülerde kural haline gelmesidir.

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

Sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda 50'li yıllardaki bir diğer önemli olay Şakir Sırmalı'nın 1957 yılında çektiği *Kamelyalı Kadın* filmi nedeniyle uzun bir süre devam eden tartışmalardır. Savaş Arslan, 1960'lar ve 1970'lerin başlarındaki melodram kategorisi içerisinde değerlendirilen filmleri eleştiren çeşitli sinema yazarlarının yazdıklarından yola çıkarak Türk sinemasına ilişkin bir anlayış ve bir kavram dizgesi geliştirme çabasıyla yazdığı makalesinde, Türkiye'deki sinema üzerine birbirinden farklı söylemlerin olduğunu ve bu söylemlerin hakimiyetlerini kurma sürecinde zaman zaman diğer söylemleri dışlayarak Türkiye sineması üzerine yeni bir söylem oluşturmaya çalıştığını belirtir. Arslan'a göre "sanat sineması" söylemi de bu söylemler arasındaki karşıtlık içerisinde çoğunlukla "popüler" filmlerin eleştirilmesi sürecinde kurulmuştur. Bu söylemin kendini kurma ve normalleştirme sürecinde argümanlarını dayandırdığı bazı ortak temalar olduğunu söyleyen Arslan, bu temaları şöyle sıralar: Geçmişin eleştirilmesi, geleceğe bağlılık, ilerleme, tasarı, ulusallık, evrensellik, aydın/uzman konumu, özgünlük/yaratıcılık (Arslan, 1997, s. 45-53). Bu sanat sineması söyleminin kuruluşunu aslında 1940'lı yıllar itibariyle "bize özgü üslup", "yerli filmcilik" gibi kavramlar etrafında dolaşıma giren bir "milli sinema" inşa etme çabasında da görmek mümkündür. Bu süreçte söylem daha çok yabancı filmlerin yarattığı olumsuz etkiler ve bu filmlerin elde ettiği ekonomik başarının yerli filmleri olumsuz etkilediği ve bu filmlerle rekabet edebilmek için korumacı önlemlerin alınması gerektiği yolundaki savlarla desteklenmiş ve ekonomik bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Ancak bu söylem içerisinde yerli filmlerin yabancı filmlerle rekabet edebilmesi için nitelikli "sanat filmleri" olmaları gerektiği sıklıkla dile getirilmiştir. Hem endüstrinin hem de popüler filmlerin eleştirilmesinde takınılan bu üslup —hem yerli hem de yabancı filmler için— bir yandan da yeni bir film katego-

risine duyulan ihtiyacı ve beklentiyi ortaya koymuştur. 1950’li yıllarda ise bu söylem endüstri alanından daha çok film metinlerini temel almış ve “iyi”, “nitelikli” yerli filmin ne olması gerektiği üzerinde daha çok durmuştur. Bu söylemde bazen örtük olarak ama çoğunlukla da açık olarak Arslan’ın yazısında belirlediği kategorilerin kriter olarak alındığı görülebilir. Film üzerine yazılanlar bu dönem için daha çok gazete ve sanat dergilerinde yazan sinema yazarları tarafından kaleme alındığından sinemanın söylemi de daha çok bu aktörler tarafından belirlenmiştir. Bu belirlenme sürecinin doğal bir sonucu olarak, sinema yazarları ile sinemacılar arasında bazı gerilimler ortaya çıkmıştır. Bu gerilimler arasında *Fakir Kızın Kısmeti* (Karamanbey, 1956) filmiyle ilgili yazdığı yazıdan dolayı Halit Refiğ ile Çetin Karamanbey; Tuncan Okan’ın filmlere yıldız vermesi nedeniyle de YFYC arasındaki tartışmaları saymak mümkündür. Ama bu tartışmaların en uzun süreni, pek çok sinema yazarının ve Metin Erksan gibi bir yönetmenin de dahil olduğu *Kamelyalı Kadın* filmi üzerine Şakir Sırmalı⁵² ile sinema yazarları arasındaki tartışmadır.

Kamelyalı Kadın filminde Şakir Sırmalı’nın benimsediği yöntemi beğenmeyen sinema yazarları film üzerine kaleme aldıkları yazılarla filmin değerini sorgulamışlardır. Filmin gösterime girmesinden önce Şakir Sırmalı, Selmi Andak’ın *Cumhuriyet* gazetesinde kendisiyle yaptığı söyleşide, filmini hangi esaslara göre oluşturduğunu açıklar. Sırmalı’ya göre romantik bir anlayışla hazırlanmış olan daha önceki *Kamelyalı Kadın* filmlerinin aksine filmini, romanın “realist” yönlerinden yararlanarak çekmiştir, olay her zaman her yerde geçebilecek bir olay olduğu için filmde olayın ne zamanını ne de mekânını belirtmemiş ve “bağımsız olması gereken sinema

⁵² Şakir Sırmalı’nın sinema üzerine düşüncelerinin değerlendirildiği ve *Kamelyalı Kadın* filmi üzerine sürdürülen tartışmalarının geniş bir biçimde ele alındığı bir yazı için bkz. (Yıldırım, 2010).

sanatı”nın kendisini müzikten kurtarması gerektiğini vurgulayarak, fon müziği kullanmadığını, tabiat seslerinden bir armoni yaratmaya çalıştığını söylemiştir (Andak, 1957, s. 5). Ancak film üzerine yazılanlar yönetmenin bunları önceden söylemiş ve bilinçli bir tercih olduğunu belirtmiş olmasına rağmen, bunların sinema için büyük hatalar olduğu ve Şakir Sırmalı’nın sinema bilgisinin sorgulandığı bir tartışmaya dönüşmüştür. Hatta daha film çekilmeden önce 12 Şubat 1956’da Çetin A. Özkırım tarafından *Akşam* gazetesinde *Kamelyalı Kadın* filminin çekileceğini duyuran bir yazıda şöyle denmekteydi:

Konu yönünden bizim olmayan böyle bir eserle Türk filmi yapmak bizce ilk hatalı hareket oluyor. Bundan sonrası ne kadar başarılı olursa olsun sonuç “Bizim sinemamız” değildir. Oysa bizim hasretini çektiğimiz gerçek Türk sinemasıdır. Kişiliğimiz olmadıkça ne kadar eksiksiz eser verirsek verelim olumlu bir davranış yapmış sayılamayız. Tıpkı bir Hollywood yapısı gibi karışık, asılsız ve kişilikten yoksun kalırız (Özkırım, 1956).⁵³

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

⁵³ Vurgular bana ait.

liliğine” vurgu yaparak onun, “ulusal sinema” içinde değerlendirilemeyeceğini öne çıkarmışlar ve bu yönüyle de zayıf bir film olduğunu belirtmişlerdir. Bu zayıflığı vurgulamanın bir diğer yolu ise Semih Tuğrul’un (elbette ki ironik bir üslupla), “yaratıcı birer sinema sanatçısı olarak bütün marifetlerini (!) ortaya koydukları için artık üslup denemeleri, şekil çalışmaları ile meşgul oluyorlar” ifadesinde görülebilecek filmin biçimsel denemelere girişmiş olması ve bu denemelerin de hâkim sinema anlayışına uymadığı yönündeki eleştirilerdir. Buna filmin zaman ve mekân konusundaki belirsiz tavrı da eklenince film “iptidai”, “can sıkıcı”, “kötü”, “maksatsız” görülüyordu. Bütün bunları ortaya çıkaran ise filmin “belirsiz bir yerde meçhul kahramanların temsil ettiği kabus gibi kopuk kopuk, birbirleriyle alakası olmayan bazı esrarengiz vak’a kırıntılarından meydana” gelmesiydi, çünkü film sinemadaki “mekân düzenini tamamen alt üst etmiş”ti (Refiğ, 1957a, s. 33). Burada eleştiri tam da Şakir Sırmalı’nın tasarlayarak kurmaya çalıştığı, kendi sinema dilinin bir özelliği olarak gördüğü, neden-sonuç ilişkisine dayalı anlatı yapısını bilinçli olarak parçalamasına yönelmiştir. Sırmalı bir yandan neden-sonuç ilişkisini ortadan kaldırırken buna paralel olarak da zaman ve mekân bütünlüğünü bozmuş, klasik anlatı sinemasının temel öykü anlatma aracı olan devamlılığı da ihmal etmiştir, çünkü zaten Sırmalı *Kamelyalı Kadın* romanını “bağımsız sinema sanatına uygun bir yapıt olmadığı halde onu daha çok, bazı güçlükleri yenme fırsatını bulabilmek için” seçmiştir (Sırmalı, 1957, s. 4), yani bilinçli bir seçimdir yaptığı Sırmalı’nın. Sinemanın “bağımsız” bir sanat olması gerektiğini düşünen Sırmalı, onu diğer sanat alanlarından bağımsız kılmak gerektiğini düşünmektedir, müzik konusundaki düşünceleri de bunun sonucudur. *Kamelyalı Kadın* üzerine tartışmalar bir süre sonra filmde ziyade film hakkındaki tartışmaların yöntemi üzerine düğümlenir. Ancak bu tartışmalarda belirtilmesi gere-

ken bir diğerk nokta Şakir Sırmalı'nın “bağımsız sinema sanatı”na giden yolu aradığını söylemesi ve kendisinin ifadesiyle “sinema skolâstığı” dışı formülleri araştırmış olmasıdır (Sırmalı, 1957, s. 4 ve 7). Kendi deyimiyle seyircinin yadırgadığı “nesne” bu skolâstığın dışına çıkılmış olmasıdır, yani neden-sonuç ilişkisine dayalı, devamlılık kurgusunun kurallarının ihlal edilmediği, duygusal atmosferin müzikle desteklendiği, izleyicinin merak duygusunun ayakta tutulduğu ve bunun kurgu aracılığıyla izleyiciyi sıkmayacak bir ritimle ele alındığı bir sinemadan sapmış olmasıdır.

Sırmalı 15 Mayıs 1957 tarihinde *Yeditepe* dergisinin 131. sayısında “Bir Cevap” adıyla yazdığı yazıda; filminin durağan, uzun planlardan oluşmasına yönelik eleştirileri filminin “dörtte üçünde kamera hareketi” olduğunu, hatta bunun için yürürken 359 derece dönebilen özel bir araba yaptırdığını da belirterek ve kendisine Yılmaz Gruda'nın (1957b) “sinema skolâstığı” ifadesi konusunda yönelttiği, sinemanın yerleşik kuralları konusunda neden bir farklılık arayışında olduğu yönündeki eleştirisini de, bu kuralların doğası gereği değiştirilmek zorunda olduğunu söyleyerek yanıtlar. Sırmalı'nın *Kamelyalı Kadın* filmi bu özellikleriyle Türkiye’de sanat sinemasının ilk bilinçli örneği olabilecek, sanat sinemasının pek çok özelliğini — tartışmalardan öğrendiğimiz kadarıyla— taşıyabilecek bir yapıda görünmektedir. Sırmalı, gerek klasik sinemanın kurallarını ihlal etmiş gerekse de bu ihlalleri bilinçli olarak ele almış olması ve var olan sinema anlayışının dışında bir anlatı yapısı kurma çabasına girişmiş olması nedeniyle Türkiye’de sanat sinemasının ilk bilinçli üreticisi olarak nitelenebilir. Sırmalı, filminin anlatısını modernist bir perspektifle bozmaya çalışmış, anlatıda nedensel zinciri kıran sıçramalara ve boşluklara izin vermiş görünmektedir. Ayrıca sinemada *auteur* düşüncesinin izlerini taşıyan sinema yaklaşımı

nedeniyle de farklılık taşıyan bir figür olarak Sırmalı, 1950'lerin sonunda Türkiye sinemasında bir değişimin işaretini vermiş gibidir.⁵⁴ Bu değişim daha sonraki yıllarda bu yönde gelişkin bir biçimde ilerlememiş olsa da bir kırılma yarattığı muhakkaktır.

Sırmalı, *Dünya* gazetesinde yayınlanan “Yerli Filmciliğin Durumu” (1953, s. 2) adlı makalesinde Falih Rıfkı Atay'ın yine *Dünya* gazetesinde yazdığı “Bir de yerli film derdi çıktı” (1953, s. 1 ve 7) adlı başyazısında vurguladığı ve sanat sineması söz konusu olduğunda ortaya atılan stratejilerden biri olan “kaliteye prim” konusunu gündeme getirir. Yabancı filmlere dublaj yapıp gösterilmesini, vergi indiriminin pratikte nasıl işlediğini ve bunun Türkiye'deki sinemaya verdiği zararları gündeme getiren Sırmalı, “Memleketin gerçek sanat ve kültür adamlarından seçilecek bir jürinin ‘sanat filmi’ diye kabul ettiği yerli filmlerden hiç vergi alınmamalıdır” der. Sırmalı'nın “sanat sineması”na yaptığı bu vurgu Türkiye sinemasında önemsenmesi ve üzerinde durulması gereken bir konudur. Üç film yapmış olmasına ve bu filmlerden sadece *Kamelyalı Kadın* filmi bu özellikleri taşıyor gibi görünmesine rağmen, sinema üzerine düşünen bir entelektüel olarak Türkiye sinemasının temel anlatı kalıplarına ilk karşı çıkışı gerçekleştirdiği rahatlıkla söylenebilir. Bu karşı çıkışıyla da belki bir geleneğin ilk adımını atmış olur. Halit Refiğ, İbrahim Türk'ün hazırladığı *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler* (2001) adlı kitapta kendisiyle bazı sinemacılar arasında çıkan tartışmalara ilişkin soruya verdiği cevapta, Şakir Sırmalı ve *Kamelyalı Kadın* filminin o dönemde nasıl algılandığını yıllar sonra ortaya koyar. Refiğ'e göre, yaptığı olumsuz film eleştirilerinden özellikle “entelek-

⁵⁴ Tarık Kakinç Şakir Sırmalı'nın etkisini 1958 yılında *Pazar Postası*'nda yaptığı “Türk Sinemasında Okullar” yazı dizisinde, onun yanında yetiştiği sinemacıları gözönüne alarak “Şakir Sırmalı Okulu” olarak adlandırır. Bu okuldan yetişen yönetmenler arasında ise, Lütfi Ö. Akad, Semih Evin, Temel Karamahmut, Memduh Ün, İhsan Yurdakul gibi dönemin yönetmenleri vardır (Kakinç, 1958, s. 13).

tüel” iddiası olan yönetmenler etkilenmiştir, bunun en tipik örneği ise, “farklı bir sinemacı olan” yani “klasik Yeşilçam yönetmeni” olmayan Şakir Sırmalı’dır. Refiğ o dönemdeki eleştiri anlayışını şöyle ifade eder:

İşte orada benim daha o günden itibaren salt sanat amacıyla yapılmış filmlere karşı bir olumsuz yaklaşımım görülüyor. Yani halktan kopuk filmlere...Sinema sanatı benim için hep bir halk sanatı, bir kitle sanatı olmuştur. Bir film kitleleriyle buluşmaya bilir. Ama “*ben baştan kitleden ayrı olacağım*” iddiası. O farklı bir iddia... Ama tekrar ediyorum. Ben o zamandan bugüne kadar sinemada salt sanat, soyut sanat, halktan, seyirciden kopuk sanat eğilimlerine hiçbir zaman yakınlık duymadım. İşte Şakir Sırmalı’nın *Kamelyalı Kadın* filmi bunun ilk tezahürlerinden biriydi. O zaman Şakir Sırmalı nispeten entelektüel bir yönetmen. Diğerleri o tarihte genellikle sinemayı esnaflık olarak ele almaktaydılar. Yani bir iş, geçim kaynağı olarak. O tarihlerde sinema bir sanat mıdır, değil midir, hâlâ tartışılıyor. Sinemanın sanat kabul edilmesi küresel olarak ancak 1960’ların ortasından sonra oldu. Bunda André Bazin, *Cahiers du cinéma*, Yeni Dalga hareketinin çok büyük rolü olmuştu. *Kamelyalı Kadın* meselesinde daha bunlar yoktu. O bakımdan sinemayı sanat sayan insan sayısı çok azdı. Şakir Sırmalı da bunlardan birisiydi. Ne yazık ki onun toplumdan ve kendi kültüründen uzak sanat anlayışı bana ters gelmekteydi. Ben bunun eleştirisini yaptım (Türk, 2001, s. 56-57).

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

Kamelyalı Kadın filminden sonra ise başka bir film, Akad’ın 1959 yılında çektiği *Yalnızlar Rıhtımı* başka bir tartışmanın odağı olarak, farklı bir anlatımın mümkün olup olamayacağı sorularının da ortaya çıkmasına yol açtı. Daha önceki *Kamelyalı Kadın* tartışması kadar büyük olmasa da *Yalnızlar Rıhtımı* filmi için yürütülen tartışma farklılık peşinde olan anlatıların karşılaştığı zorlukları ortaya koydu. Tuncan Okan (1959), haftanın filmlerini ele aldığı köşesinde bir yıldız vererek değerlendirdiği filme ilişkin ilk olarak, senaryoyu Attila İlhan’ın yazdığını, izleyicinin aklına takılanın da bu olduğunu vurgulayıp; “Avant-garde bir tutumla ortaya çıkmak

isteyen senaryocu, filmin başarısızlığının başlıca amili” demektedir. Okan’a göre, *Yalnızlar Rıhtımı*’nın senaryosu “seyirciyi rahatsız eden bir edebiyatçılık özentisi” taşımakta, kişilerin davranışları, şairane konuşmaları da senaryo yazarının tutumunu göstermektedir. Ayrıca Akad’ın bazı yerlerde diyalogu tercih etmeden, ifade yolları bulmuş olması, her ne kadar filmin genel atmosferine uymuş olsa da, seyirciyi rahatsız eden bir yan taşımakta, zaman zaman kullanılan argo dil —ki yazara göre bu dil ve diyalogsuz sahneler Batı sinemasından ve edebiyatından etkiler taşımaktadır— seyirci tarafından yadırganmaktadır. Bunların yanında asıl önemlisi ise, filmin “ne anlatmak istediği”nin belli olmamasıdır. Okan’a göre, bunun nedeni de filmin gerçekte “çok şey anlatmak” istemesidir. Tuncan Okan filmde birbirine paralel olarak gelişen iki öykünün, bir noktadan sonra seyircinin dikkatini dağıttığını ve özellikle Ali’nin hikâyesinin belirsiz kalması için yönetmenin ve senaryo yazarının ellerinden geleni yaptığını söylemektedir. Okan’a göre Akad’ın böyle bir senaryo ile başarılı bir film ortaya koymasının imkanı yoktur, çünkü senaryodan kaynaklı olarak film bir “bütünlük” sağlamaktan yoksundur. Filmin yegane ilgi çekici yönünün “fotoğrafları” olduğunu belirten Okan’a göre, filmin bir “üslup bütünlüğü”ne erişmesi de, bir yandan gerilim filmi, diğer yandan da romantik bir film olmaya çalıştığı için imkansızdır. Ali Gevgilili (1959a) ise Akad’ın *Yalnızlar Rıhtımı*’nın yönetmeni olarak, “mizansen bakımından son yıllar içinde gördüğümüz en güzel Türk filmi verdiğini” söylemekte; fakat filmin konusunun “filmin mizanseninin iyiliği ölçüsünde kötü” olduğunu belirtmektedir. “Bu melankolik, bu romantik uydurmalarla seyirciyi yalancı bir ezik evrene sürüklemeye kalkışmak, herhalde ‘sosyal realizm’ adını taşımaktadır” diyerek filmin senaryo yazarı olarak Attila İlhan’ı filmin taşıdığı olumsuzluklardan sorumlu tutmaktadır. Bu yazılar üzerine filmin senaryo yazarı olarak

görülen Attila İlhan açıklama yapmak durumunda kalır.⁵⁵ Tuncan Okan'ın yazdıklarına, filmin senaryosunun kendisine ait olmadığını ve filmdeki sorunlardan senaryo yazarı olarak kendisinin sorumlu tutulamayacağını belirterek yanıt veren İlhan (İlhan, 1959, s. 2), Gevgilili'nin (1959a) yazdıklarını da reddeder. Burada da “vakaların dizilişi, kişiler, diyalogları ve bu diyaloglarla kişiliklerinin belirişinden” filmin yönetmeni Lütfi Ö. Akad'ın sorumlu olduğunu bir kez daha yineler. Film üzerine süren tartışmalarda; kişiler söz konusu olduğunda Gevgilili'nin söylediği “Bu kişiler kim, ne arıyorlar yurdumuzda!”⁵⁶ cümlesinde ifadesini bulan, filmdeki kişilerin, davranış ve yaşam tarzlarının Türkiye'ye ait olmaması; konusunun “Türk gerçeğine aykırı” olması; filmin işlediği yalnızlık temasının sadece sevgisizliğe bağlanmış

⁵⁵ Filmin senaryo yazarı Attila İlhan değildir aslında, Attila İlhan Ali Kaptanoğlu adıyla ilk senaryoyu yazmış ancak Lütfi Ö. Akad bu senaryoyu kullanmamış, olayı, yeri ve kişileri değiştirerek yeni bir senaryo yazmıştır. Eser Ali Kaptanoğlu adıyla Attila İlhan'a aittir fakat senaryo yazarı Lütfi Ö. Akad'dır (Akad, 2004, s. 278; Onaran, 1990, s. 86). *Işıklı Karanlık Arasında* (2004) adlı kitabında Akad, bu konuda şunları söyler: “Bir takım sorunlar çıkıyor bana göre, yapısal değil, daha çok içeriksel, yani o insanlar, konuşmalar, olayların yere basmazlığı gibi. Ama kararsızım, İzmir'e gidip yazarın üzerinde durduğu görseleği yerinde görmeye karar veriyorum. [...] Yazarın anlattığı 'atmosphère' i bulamıyorum. Düş kırıklığı ile dönüyorum. Sorunum, ayakları yere basan, sürükleyici, yer yer gerilimli bir yapıyla Kaptanoğlu'nun yarattığı şairaneliği (ondan vazgeçmek istemiyorum) kaynaştırmak. [...] Konuşmaların büyük bölümünü Yaşar Kemal'e benzettiğim gibi burada Attila İlhan ağzına benzetiyorum bu işteki yatkınlığıma güvenerek” (s. 278). “Filmde üzerinde durulan tek şey, sahneye koyuştaki yenilikti. O bakımdan övülüyorum. Yenilik olduğu düşüncesine ben de katılıyorum. *Yalnızlar Rıhtımı* benim için bir dönüm noktası olacaktı” (s. 282). Akad, Alim Şerif Onaran'ın *Lütfi Ö. Akad* (1990) adlı kitabında ise, *Yalnızlar Rıhtımı* için şunları söyler: “O filmde hallettiğim bir takım meseleler vardır, kendi açımdan. Eseri, yani senaryo olarak eseri Attila İlhan yazdı. Fakat onun çalışmasını ben biraz hayalci ve bizim yapımıza uymayan bir tavırda buldum. Onun için değiştirmek zorunda kaldım. O bakımdan senaryoya da kendi adımları koydum. Çünkü yeni baştan yazmıştım.” “Ve bu filmde çekim senaryosunu, yıllardan beri ilk defa olarak, birinci filmimden sonra ilk defa olarak resim resim yazdım. Plan plan yazdım. Ve bu sefer *Vurun Kahpeye*'nin aksine, aşağı yukarı 500 plan... 500 plandan 499'unu aynen uyguladım” (s. 85-86).

⁵⁶ Burada Gevgilili (1959a) filmdeki karakterlerin “yerli” olmadığını, ancak Akad'ın Atilla İlhan'ın senaryosundaki bütününü yabancı olan karakterlere iki yeni karakter ekleyerek, senaryoyu bir ölçüde “yerlileştirdiğini” belirtir. Bu karakterler Feyzullah Efendi (Osman Alyanak) ve Melahat (Melahat İçli) karakterleridir. Ancak bu karakterlerin, örneğin Ahmet Tarık Tekçe'nin ya da Kamuran Yüce'nin canlandırdığı karakterlerden neden daha yerli olduğunu anlamak pek mümkün değildir. Tefecilik yapan, döviz kaçakçılığı için bir gruba paralarını saklamak konusunda yardım eden Feyzullah Efendi'nin ve konsomatris olan Melahat'ın neden yerli tipler olduklarını anlamak zordur. Feyzullah Efendi'yi diğerlerinden ayıran tek özellik, bara çağrıldığında, kendisine “haram” olduğunu söylemesi, pornografik resimler karşısında önce tepki göstermesi ancak içten içe onlara bakmak istemesi ve bakması gibi özelliklerdir, bunların dışında farklılık yaratacak pek fazla özelliğe sahip değillerdir.

olması ve doğal olarak da toplumsal bir soruna tekabül etmemiş olması gibi konular ön plana çıkar. Burada sanat sineması ile popüler sinema arasındaki temel bir ayrımın da izleri görülür: Özdeşleşme. Film eleştirisi bu dönem için genellikle özdeşleşebileceği, “kendine benzeyen”, “kendisi gibi olan” film kişilerinden, öykülerinden ve anlatım biçimlerinden yanadır. Bu nedenle de bu “kendiliğin” dışına çıkma çabasında olan her şey ona “yabancı” bir hal alır. *Kurumsal temsil tarzının* dışına çıkmaya çalışan anlatım stratejileri ve temsil görenekleri de bu “yabancı”lıktan payını alır, sinemasal ve sanat olanın dışına itilir. Perdede temsil edilenin kurmaca olduğu gerçeği, bu bakış açısı içerisinde unutulur, ya da “geriye itilir”, bu geriye itme bir “mesafe koyma” mantığından çok gizleme stratejisi olarak işlev görür; *kurumsal temsil tarzını* zayıflatacak, ona alternatif olabilecek yeni stratejilerin ve olanakların gözden ırak tutulmasına hizmet eder. Burada sinemada söz edilen özdeşleşme biçimlerine ek olarak belki de eleştiri kurumunun filmle kendisi arasında bir özdeşleşme aramasından da bahsetmek gerekir. Türkiye’deki sinema eleştirisinin bu dönem için böyle bir *mesafesizlik* içinde olduğu, filmde özdeşleşeceği ve filmi kendisinin kılacak karakterler, temalar, öyküler, anlatı kalıpları, mizansen düzenlemeleri bulmayı, filmin değeri için bir ölçüt olarak aldığı rahatlıkla söylenebilir. Sinema eleştirisi her zaman için alışıldık olanla iş görmekten yanadır; bu nedenle de farklılık ancak kendisine ait bir evrende kurulduğu oranda kabullenebileceği bir şey haline gelir. Bu noktada sinemada modernizmin —ve tabii ki sanat sinemasının ve öznel anlatımın— ortaya çıkışının öncelikle kendiliğe ait bu güvensiz benliğin yıkılmasıyla paralel bir biçimde gerçekleşebileceğini söylemek zor olmasa gerektir.

Eleştirilerde ayrıca filmin Marcel Carné’nin *Sisler Rıhtımı* (*Le quai des brumes*, 1938) ile olan benzerliğine dikkat çekilerek, filmin özgünlüğü konusu

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

yazarı suçlu ilan edilmektedir. Ancak bu tartışmalarda yönetmenin anlamı görselleştirirken benimsediği tarz, onun bir *auteur* olduğu düşüncesini güçlendirecek argümanlarla sürdürülmektedir. *Auteurlük* filmin anlamsal bütünlüğünü kurmanın bir sonucu olarak değil daha çok biçimsel yetkinliğin bir sonucu olarak görülmektedir. Bu çelişkili ve ikircikli yapı yerli sinemanın karakteristiğinin ne olduğunu da açığa çıkırma konusunda her zaman için belirsiz bir düşünsel sürecin üretilmesine yol açmış ve yönetmene bir değer atfetmenin ölçütlerinin neler olduğu konusunun muğlak kalmasına neden olmuştur. Yönetmeni yönetmen yapan nedir sorusunun bu dönem için yanıtı çoğunlukla mizansen konusundaki “özenli çalışması”, “fotoğrafların”, “ışığın” iyi düzenlenmiş olması gibi ilkelere ve “yerli konuları” ele almasına bağlanmıştır. Bu tartışmalar içerisinde *auteur* düşüncesinin temel özelliklerinden biri olan, yönetmenin ticari film pratiğine karşı bir kutupta yer alan ürünler vermesinin, yönetmene bir değer atfetmek için kullanılan bir argüman olması dışarıda bırakılmış, bu dolaşımın dışında kalan ürünler ve bunları ortaya koyan yönetmenler —gişede başarılı olmayan— neredeyse sinema alanının *dışında bırakılmaya* çalışılmıştır. Bu *dışında bırakılma* bir yandan sinemanın bir endüstri olarak inşa edilme sürecinin bir parçası olarak —ticari başarısızlığa uğrayan, kâr getirmeyen yapımların dolaşıma girememesi ve bu türden filmler üretebilmek için yeni kaynaklar bulamaması— bir yandan da eleştiri mekanizmasının kurduğu eleştirel söylem üzerinden gerçekleşmiştir. *Auteur* düşüncesinin gelişim sürecinde endüstriyel yapı içerisinde kalarak üretim yapan yönetmenlerin yeterliliği sorgulanırken, Türkiye’de bu süreç tersinden işlemiş, bu yapının dışında kalmaya çalışarak üretim yapan yönetmenlerin yeterlilikleri sorgulanır olmuştur. *Auteur* ve yaratıcılık düşüncesi gelişim sürecinde daha çok endüstrinin ve doğal olarak da hâkim, geleneksel sinemasal üretimin dışında kalmayla ka-

rakterize edilirken, Türkiye’deki sinemasal söylem daha çok bu hâkim, sinemasal alanın içerisinde kalınmasını ve farklılığın burada ortaya çıkarılması gerektiğini savunur gibidir, burada yaratılacak farklılık da gizil bir biçimde söyleme içkin olan, ancak mizansen ve filmin görsel düzeninin daha “nitelikli” olmasıyla sağlanabileceği iddiası vardır.

Filme, *içeriği/konuyu* kazandıranın senaryo yazarı, onu *tekniği/biçimi* kullanarak ifade edenin de yönetmen olarak görüldüğü eleştirel söylem içerisinde “bize özgü üslup” belirlemesi de çelişkili bir karakter kazanır. Bize “özgü üslubun” doğasından kaynaklanan çelişki ve bu ifadenin barındırdığı gizli karşıtlık —bize özgü olmayan, çoğunlukla da Batılı— filmin öneminin aslında dile getirdiği içerikten kaynaklandığı vurgusunu güçlendirmektedir. Bu içerik de Gevgilili’nin “Bu kişiler kim, ne arıyorlar yurdumuzda!” cümlesinde ifadesini bulan ve rahatlıkla “ulusallık” söylemiyle bütünleşecek bir tahayyül taşımaktadır. Bu düşüncenin doğal uzantısı olarak da “yerli” sinemanın hâkim olan sinemasal söylemi ve süregelen kendi hikâye anlatma stratejilerinde yer vermediği yeni araçlar ve yeni kurallar ortaya çıktıkları anda, bir direnişle karşılaşmaktadır. Bu direniş bazen içeriğe bazen de biçime yönelik olarak, “yerellik”, “ulusallık” düşüncesinin bütünleyicisi durumuna gelmekte ve “bize özgü üslubu” bozan bir “fazlalık” olarak algılanmakta ve dışarıda bırakılmak istenmektedir. Bu fazlalık durumu içerik söz konusu olduğunda daha şiddetli bir biçimde ortaya çıkmakta, biçim söz konusu olduğunda ise, zaman zaman hoşgörülle karşılanmaktadır. Biçime gösterilen bu hoşgörünün altında ise, “yerli” sinemanın —ve belki de bütün bir sanat alanının— biçimsel anlamda hâlâ “kendine özgü” savunulabilir bir yapıyı geliştirmemiş olması ve hâlâ yaparken bir yandan da öğrenme sürecinden geçiyor olması yatmaktadır. Bu noktada söylenecek her şey, dışlanan Batılı

teknîge ilişkin olacağından çoğunlukla belirli kalıplarla geçiştirilmektedir. “Bize özgü” bir biçimsel üsluptan bahsetmek elbetteki “bize özgü” bir içerikten bahsetmekten ve temellendirmekten daha zordur. Bu tür denemeler çoğunlukla Umut Tümay Arslan’ın Türkiye sineması tartışmalarının temel eksenlerinden biri olageldiğini belirttiği, “Yönetmen için biçim özentiliği yapma ya da tekniksiz bir yerlilikten ibaret kalma endişesi ve suçlaması, eleştiri içinse Batılı gelenek yokluğu tespiti ya da Batı karşısında sönük kalmış geleneği sahiciliğiyle yüceltme arzusu”nun (Arslan, 2009, s. 240) yarattığı ikircikli durumla ilişkilidir. Biçimsel denemelerin “özenti” “taklitçi” olarak nitelenmesi yerli sinema “teknîği”ni uzlaşmış olanın sınırları içerisinde tutmasına yol açmıştır. Bu belirlenmiş sınırlar içerisinde tutulma hali —bize özgü olmadığı, özenti ve taklit olduğu suçlamasıyla— Türkiye sinemasının temel karakteristiği olarak 50 ve 60’lı yılların sinema alanındaki tartışmalara yön veren bir izlek olmuştur. Arslan’ın sinema aygıtı üzerine tartışmaların iki yörüngesi olarak yukarıda tarif ettiği durum, sinema “aygıtın[ın] ürettiği imgeyle kurulan ilişki biçiminde de tezahür etmiş” ve “modern *ama milli*” hayalinin de bir etkisi olarak” ele alınabilir (s. 240). Belirlenmiş sınırlar içerisinde tutulma hali, Türkiye sinemasının aynı zamanda imgesiyle kurduğu ilişkiyi de belirleyen bir yön taşıma potansiyeli içermektedir. Sınırların belirlendiği bir anlatı tarzı ya da biçimi ya da yapısı, elbette ki sınırları belirli bir öyküyü anlatmak durumunda kalacaktır; belki de Türkiye sinemasının uzun yıllar aynı öyküleri aynı anlatı kalıplarıyla anlatmasının —bu öyküler gerçekten aynı mıdır?— nedenini bu mahkum edilmiş olduğu topraklarda, sınır ihlallerini gerçekleştirememiş olmasında aramak gerekir. Türkiye sineması bu “sınır ihlallerini” gerçekleştirdiği her an’da bir suçlamayla karşılaşmış ve geri çekilmiştir. Bu suçlamayı ve geri çekilmeyi Şakir Sırmalı ve *Kamelyalı Kadın* örneğinde olduğu gibi Lütfi Ö.

Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı* filminde de görmek mümkündür.⁵⁷ Umut Tümay Arslan'ın da belirttiği gibi, bizzat yönetmenlerin hem başka filmleri hem de kendi filmlerini “biçim özentisiyle, Batı özentisiyle eleştirdikleri”ni bizzat Akad'ın kendi ifadelerinde bulmak mümkündür. Akad, 1959 yılında kendisi gibi birçok yönetmenin ticari başarısızlığa uğramasının sinemaya bir “yönetmenler devri”nin gelmesini engellediğini belirtir ve bunun temel nedenini de “hepimiz Batı özentisi filmler yapıyorduk” diye açıklar. Bu başarısızlığın karşısına ise bir değer ölçütü olarak Muharrem Gürses'in yaptığı filmleri koyar, ancak orada da bir eksiklik vardır: “Teknik” (Onaran, 1990, s. 97; Arslan, 2009, s. 246-247). Başarısız yönetmenler *teknik/biçim* olarak bazı yeterlilikleri sağlamış, ancak *konu/içerik* açısından yeterli olmamışlardır; başarılı olan Muharrem Gürses ise *teknik/biçim* olarak yeterli olmamasına rağmen *konu/içerik* açısından başarılı olmuştur. Bu karşıtlık içerisinde yerli sinemanın neyi bünyesine alıp önemsemesi gerektiği ve neyi dışarıda bırakarak başarılı olabileceği de açıkça ortadadır. Modernizmin yeni içerikleri, yeni anlatım biçimleriyle ifade et-

⁵⁷ Belki de burada öncelikle Şakir Sırmalı ve Akad arasındaki ilişkiyi belirtmek bu iki filmin “belirsiz bir geleneğin” ilk öncüleri olduğunu daha kolay anlaşılır kılabılır. Tarık Kakinç'ın (1958) “Şakir Sırmalı Okulu” diye belirttiği ve bu okulun bir üyesi olarak gösterdiği Akad'ın sinemayla ilk ilişkisi de Şakir Sırmalı'nın *Unutulan Sır (Domaniç Yolcusu)* filminde yapım müdürü olarak başladı. Ardından Seyfi Havaeri'nin *Damga* (1946) filminde bir kaç sahneyi çekerek yönetmenlik anlamında sinemadaki ilk işini de yapmış oldu (Onaran, 1990, s. 18-19). Akad, “aynı kumaştan biçilmiş” “hayalci dehalar” olarak, Şakir Sırmalı ve Metin Erksan hakkında şunları söyler: “Ne var ki ben Şakir Sırmalı'yı yapmadıkları ile de tanıyordum, onda bir deha pırıltısı vardı. Hiçbir ön hazırlığı olmadan film yönetmenliği gibi ağır bir işe girişti. İlk filminde en iyi film ödülünü, ikinci filmi *Efelerin Efesi* ile Film Dostları Derneği'nin 1953 yılı armağanını aldı. Burada filmlerinin eleştirisini ya da övgüsünü yapacak değilim, nedir ki son çevirdiği *Kamelyalı Kadın* filminin ticari başarısızlığı üzerine, başladığı gibi işin ucunu bırakıverdi. Sinemaya çok şeyler getirebilirdi. Yazıları ile sansüre karşı savaşı ilk açan o oldu. Son film büyük tartışmalara yol açtı. Metin Erksan o yıllar sinema yazıları ve eleştirileri yazıyordu. Şakir Sırmalı ile bir süre gazete sütunlarında tartıştılar. Kuramsal olarak Şakir Sırmalı haklı görünüyordu, filmin ticari başarısızlığı ise Metin'e hak verir görünüyordu. Birbirlerini hiç sevmeydiler. Oysa birbirlerine benzeyen çok tarafları vardı. Aynı kumaştan biçilmişlerdi. İki de büyük hayalci dehalar katındandılar. Şakir Sırmalı'nın sinemayı bırakmasının bir kayıp olduğuna inanıyorum. Metin'e gelince... Yapmaya imkân bulamadıklarının acılarını içine gömerek savaşı sürdürüyor. Bazen kuşkuya düşer, kendime sorarım; Türkiye Şakir Sırmalı, Metin Erksan gibi büyük hayalcilere elverişli bir ortam değil midir diye... Başka bir ortamda dünya sinemasının büyük isimleri arasında olabileceklerinden hiç kuşku duymadım” (Akad, 2004, s. 42-43).

mesi ve geleneksel anlatım yollarını kırarak yarattığı yeni anlatım stratejileri ve örnekleri Türkiye sinemasında “biçimci” olarak yaftalanıp dışlanmış, sinemanın sıradan uyulaşmalarını bile biraz ihlal etmiş olmak, geri çekilmeyi beraberinde getirmiştir. Arslan’ın deyimiyle sinema “Biçim özentiliği” ve “tekniksiz yerlilik” arasındaki bir gerilimle karakterize olmaktadır bu dönem için. Burada sanat sineması denemeleri ise daha çok “biçim özentiliği” cenahına düşmektedir bu ikiliğin. Akad’ın *Yalnızlar Rıhtımı* filmi de —aslında bu filmde önce Akad’ın *Zümrüt* filmi de bu payeyi hak edecek eleştiriler almıştır— bu cenahın en önemli ihlalcisi konumundadır; her şeyden önce bir “edebiyatçılık özentisi”dir ve “Türk gerçeğine” aykırıdır. Bu “biçim” ve “yerlilik” arasındaki ikilik bu tartışmalardaki bir başka argümanı da sorunlu hale getirir: *Üslup bütünlüğü*. Genellikle “sınır ihlalleri” çabasında olan filmlerin karşısına çıkarılan bir diğer eleştirel söylem ise, filmin bu üslup bütünlüğünden yoksun olduğudur. Tuncan Okan’ın (1959) yazısında görüldüğü gibi Akad’ın filminde üslup bütünlüğü bir yandan bir gerilim filmi, diğer yandan da romantik bir film olmaya çalıştığı için imkansız hale gelmiştir. Burada üslup iki farklı film türü arasındaki bir uyumsuzluktan dolayı imkansız görülür, ancak üslubun hem içerik hem de biçim arasındaki uzlaşmazlıktan dolayı ortaya çıktığı bu söylemin temel paradoksu gibidir. Bir yanda *içeriksiz/konusuz sinematografi* diğer yanda da *tekniksiz/biçimden yoksun içerik* olarak kutuplaşmış gibidir sinema anlayışı. 1950’lerde ve daha sonraki yıllarda bütün çaba bu ikiliği uzlaştırma üzerinden ilerlemiştir. Sanat sineması da her zaman için bu ikiliğin en uzlaşılmaz tarafına, *içeriksiz/konusuz sinematografi* tarafına düşmüştür. 1977 yılında Alim Şerif Onaran *Lütfi Ömer Akad’ın Sineması* adıyla yaptığı çalışmada bile hâlâ bu endişeyi açık bir biçimde ifade eder:

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

Akad'ın *Yalnızlar Rıhtımı*'nda yaptığını söylediği pek çok şey bir uzlaştırma girişimi olmanın çok uzağındadır. Akad'ın alan derinliğini yoğun olarak kullanması, bunun da durağan bir tarzı ortaya çıkarması ve kamera hareketlerini minimum düzeye indirmesi, kaydırmayı bile bir buçuk dakikalık bir çekimin dışında tamamen dışlaması, mizansen kuruluşunu sıkı bir biçimde denetlemesi ve gerçekleştirmesi, filmin 500 sahnelik senaryosununun 499'unu çekim esnasında müdahale etmeden çekmesi ve filmde *çerçeve-dışı* sesi yoğun olarak kullanması, dönemin hâkim sinemasal geleneklerinin uzağında bir üslup olarak görünmektedir. Akad'ın Fransız şiirsel gerçekliği ile filmi arasında kurulan benzerliği tersine çevirerek "ozansı gerçeksizlik" demesi ise filmin bu uzlaşmaz yapısını daha da açığa çıkarır.⁵⁸ Hatta Akad için film, "bir estetizm gösterisidir, kuru gürültüdür. En eksiksiz şekliyle Antonioni estetizmine varır" (aktaran Scognamillo, 1973, s. 30).

⁵⁸ Akad bu konuda şunları söylemektedir: "Fotoğraf bakımından yenilikler var. Sonra, yıllardan sonra en fazla derinlemesine sahneyi kullandığım film oldu *Yalnızlar Rıhtımı*. 59'da artık travelling'i tam olarak bırakmıştım. Kati olarak kaldırdım. Bir tek traveling var burada. 45 metrelik bir sahne içinde —ki bir buçuk dakikaya yakın— bir metrelik bir yürüme var. Yegane traveling'i bu filmde... Kamera Yavuz Yalınkılıç'a yaklaşıyor, Sadettin Erbil öldürmeye geliyor onu... İşte orası. O kadar belirsiz bir yaklaşma... Budur. Bu film hakkında epey konuşuldu. Eleştirmenler, birinci yıl kötülediler filmi, çıktığı yıl. Genellikle Attila İlhan'ın senaryosu yani hikayesi açısından, yabancı oluşundan kötülediler. Attila İlhan da 'Senaryoya çok müdahale oldu, benim değildir' dedi. Nitekim insanlar da dediler ki, 'İyi ki değiştirmiş... Hiç olmazsa bize benzer birtakım insanlar koymuş' dediler. Ve nitekim bir polemik yaratıldı. İkinci yıl... bir yıl sonra filmin mizansende getirdiği yenilik açısından bir sürü yazılar yazıldı.[...] İşte şöyle bir eleştiri var, bir yıl sonra. 'Mizansen mizansen mizansen' diyor. Yani o, mizansenin hâkim olduğu ilk önemli filmim. Ve zannediyorum bizde ilk önemli film. Yani her şeyden önce mizansen. Bir şey daha, bir yöntem daha kullandım bu filmde. Seslerin çoğu 'off' geliyordu. Yani dışarıdan geliyordu. Bunu da kullandım. Daha başka ne diyebilirim? [...] Konunun getirdiği içerikten dolayı eleştirilir tarafı... Aslında bir ozansı gerçekçilik de değil.. Ozansı gerçeksizlik demek lazım [...] Bir özentî şairanelik [...] İşte dediğim gibi derinliğine mizansen var. Çok etkilemiştir.. ve birtakım meseleler çok kolaylıkla çözülmüştür. Oyunculara tabii bir davranış vererek... aynı görüntü içinde, aynı plan içinde değişik büyüklüklere girmesi bir oyuncunun, uzakta iken orta plana gelmesi, orta planda iken böyle yürüyüp yakın planına girmek. Uzaktan belli bir orta plana kadar getiriyorum. Sonra yan yürümeyle hemen burnumuzun dibinde olan bir adamın yakın resmi çıkıyor. Bu gibi şeylerle, bugün hâlâ kullanılmakta olan birtakım yenilikler getirdim" (Onaran, 1990, s.87-91).

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

Burada ilk defa Astruc (2010, s. 21-26) tarafından dile getirilmiş olan sinemanın bir dil olarak olgunluğu ve yetişkinliği düşüncesinin izleri görülebilir. Bu tartışmalar içerisinde sinemanın bir dil olması gerektiği sürekli vurgulanırken, diğer yandan bu dilin ayrılmaz bileşenlerinden biri olarak görülen “bize aitlik” düşüncesi bu dilin ortaya çıkmasının önünde bir engel olarak durur ve burada sinema dilinin olgunluğu ve yetişkinliğinden çok yönetmenin olgunluğu ve yetişkinliği ön plana çıkarılır; sinema dili yetişkin olmasa bile yönetmene özgü olduğu varsayılan “ayrı

dil” olgun ve yetişkin olarak ele alınır. Sinemanın modernleşmesi yolunda anlatının da buna paralel olarak modernist özellikler kazanması gerekirken, yerli sinemasal anlatının bu özellikleri benimsemek konusunda pek çok zorlukla karşılaştığı rahatlıkla söylenebilir. Modernist anlatının ilk akla gelen özellikleri olarak ortaya çıkan, *anlatının geçişsizliği*, *yabancılaşma*, *öne çıkma*, *çoklu anlatım*, *açık uçluluk*, *rahatsız olma* ve *gerçek* gibi Wollen’in (2010) dile getirdiği özelliklerin izleri bile bu dönem için yerli *kurumsal temsil tarzını* rahatsız eden özellikler olarak ortaya çıkar. Yerli sinemanın *kurumsal temsil tarzı* neden-sonuç ilişkisine dayanan gerçekçi motivasyonun dışında kalan, bunu güçsüzleştireceğini düşündüğü anlatısal öğelerin, bu kurumsal tarzı sorunlu hale getirmesine izin vermez, bu anlatısal öğeler konusunda güçlü bir geleneğe sahip olmayan modernist olma eğilimindeki sinema —kendisini önceleyen modernist bir edebiyat geleneğinin yokluğu gibi— ise bu sınırlandırılmış alanın dışına çıkma gücüne sahip değildir henüz. Bu dönemde sanat sinemasının ilgilendiği temel konular daha sinemanın gündemine yeni bir içerik olarak yerleşmemiştir.

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

paradigma oluşturması” (s. 142) ve “tarihsel bağlam içine yerleştirildiğinde belirli dnemelerde bazı anlatısal özellikler” (s. 168) ortaya çıkarıp kurumsallaştırma çabası ise, *kurumsal temsil tarzı* karşısında çoğunlukla başarısızlığa uğramış ve *kurumsal temsil tarzının* işlerlikte olan stratejileriyle çatışma içerisine girdiğinde, kendi kural-larını kurumsallaştırmak konusunda engellenmiştir. *Kurumsal temsil tarzı* zellikle bireyin yabancılaşması üzerinden anlatılan hikâyeleri şiddetle sinema alanının dışına itmeye çalışmıştır. Kişisel ifadenin sinema alanına dahil olması, bu tür çalışmaların da ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu alışmalar ise Akad’ın *Yalnızlar Rıhtımı*’ndan sonra ancak 1960’ların başından başlayarak ortaya çıkmıştır. Bu tür filmlerin ilk rneği ise *Denize Inen Sokak*’tır (Atilla Tokatlı, 1960).

Yönetmenin adının rıhtımdaki bir yük sandığının üzerine yazıldığı bir jene-rikle başlayan *Yalnızlar Rıhtımı* Akad’ın filmografisinde kendisi açısından yapmaya çalıştığı çeşitli denemeleri uyguladığı bir film olması nedeniyle önemsediği; ancak kendisinin de “yabancı bir ruhu” ve “gereksiz tipler”i barındırdığı için başarısız bul-duğu bir film olmuştur; buna rağmen Akad, “biçim olarak”, “bazı yenilikler getirdi-ęi”ni söylediği filmi (alan derinliğini ve ereve dışı sesi kullanması, plan değişik-liklerini kameranın konumunu değiştirmeden oyuncuların hareketi aracılığıyla uzak planlardan yakın planlara geçerek ya da tam tersini yaparak oluşturduğu çekim tek-niği, kaydirmalara minimum düzeyde izin vermesi gibi) “mizansenin hâkim olduğu ilk filmim” ve “zannediyorum bizde ilk önemli film” diye niteler (Onaran, 1990, s. 86-91).

Galata Rıhtımı’nda bir bar işleten Ali (Turgut zatay) bu işin yanı sıra döviz kaçakçılığı da yapmaktadır; ancak Ali’nin en büyük tutkusu Kontes Güner (Çolpan İlhan) adıyla barında çalışan şarkıcıdır. Ali’yi sevmeyen ancak korkusundan mecbur

kalan ve yalnızlık içerisinde kederli bir biçimde kendisini alkole vurmuş olan melankolik Kontes Güner bir arkadaşıyla bara gelen İkinci Kaptan Rıdvan'la (Sadri Alışık) yalnızlığını unuttuğu bir ilişkiye başlar. İçinde bulunduğu hayattan memnun olmayan ve sevgisizliğin kendisini sürüklediği yalnızlıktan kurtulmaya çalışan Kontes Güner, Kaptan Rıdvan'la birlikte olmayı düşünmektedir; ancak ona tutkuyla bağlı olan Ali bu ilişkiyi öğrenir ve Kontes'i döver. Bir yandan döviz kaçakçılığı işinde kendilerini ihbar edenin kim olduğunu bulmaya çalışan Ali ve arkadaşları, diğer yandan da Ali'nin Kontes'e olan ilgisinden dolayı tedirgindir. Döviz işinde arkadaşlarından birinin yakalanması üzerine bir depoda bir araya gelen Ali ve arkadaşları kaçmak için bir teknenin kendilerini almasını bekler; ancak Ali, Kontes Güner'in gelmemesi üzerine onu almak için bara gider ve burada Kontes'i almaya gelmiş olan Kaptan Rıdvan'la karşılaşır, Ali ile Rıdvan arasındaki kavgadan sonra Rıdvan ve Kontes birlikte rıhtımdan uzaklaşırlar.

İkili bir olay örgüsü üzerinde ilerleyen film, bir yandan kara film kalıplarını kullanarak bir döviz kaçakçılığı entrikasını, diğer yandan da Kaptan Rıdvan'la Kontes Güner arasındaki romantik bir ilişkiyi anlatır. İkili olay örgüsü klasik anlatı yapısına uygun olarak işler. Öyküsünü neden-sonuç ilişkisinin sıkı bir biçimde işlediği, kronolojik bir düzen içinde aktaran film, temel çatışmasını da hemen filmin başında kurar. Jeneriğin hemen ardından Ali'nin adamlarından biri olan Sarı (Kamuran Yüce) Ali'ye telefon ederek, İbo'nun tevkif edildiğini ve içlerinde kendilerini "çivileyen" birinin olduğunu söyler; filmin döviz kaçakçılığı üzerine kurulmuş olan ilk olay örgüsünün temel çatışmasının ilk ipucu verilir. Ardından gelen sahnelerde ise Barda Kaptan Rıdvan'la karşılaşan Kontes Güner ve bunu görüp rahatsızlık duyup, müdahale eden Ali filmin ikili olay örgüsündeki çatışmalardan bir diğeri olan

romantik olay örgüsünün temel çatışmasını da kurmuş olur. Filmin temel çatışması kurulduktan sonra bu ikili olay örgüsünün karmaşıklaştırıldığı ve birbirini etkilediği bir boyut kazanır, Rıdvan'la Kontes'in ilişkisi Ali'nin planlarını bozarak döviz kaçakçılığı entrikasının yönünü değiştirir ve beklenmedik olayın gerçekleşmesiyle (Ali'nin Kontes'i bırakıp gitmek yerine onu almaya gitmesi) ikili olay örgüsünün çözüleceği doruk noktasına evrilir. Doruk noktası temel olarak ikili olay örgüsündeki romantik ilişkinin çözümünü gerçekleştirir ve film sevgililerin kavuştuğu mutlu sonla biter.

Yalnızlar Rıhtımı ikili bir olay örgüsü üzerine kurulu olduğundan, bu olay örgülerinden döviz kaçakçılığı entrikası üzerine kurulmuş olanı, bu konudaki belirli bağların kurulmasını zorunlu kıldığından açık bir öykü inşa sürecini gerektirir. Öykü inşa süreci bir yandan olayın temel odağı olan arkadaşlarını ele verenin kim olduğu sorusu üzerine odaklanıp bununla ilgili bilgileri toplamamıza olanak tanırken, diğer yandan da bununla ilgili hipotezler oluşturmamıza ve test etmemize izin verir. Döviz kaçakçılığı olay örgüsü, "hain" in kim olduğunun gizli bilgisi hakkındadır. Bu kalıp bir yanıyla kara film yapısı taşıdığından öykünün sonuna doğru, bütün öykü olayları tek bir zaman, uzam ve nedensellik kalıbına uygun olarak inşa edilir. Burada olay örgüsü seyircinin varsayımlar ve çıkarsamalar aracılığıyla yarattıkları bir model haline gelir. Gerçi yönetmen izleyicinin bu olay örgüsü hakkında varsayım ve hipotez üretmesini filmin başında bütün olası seçenekleri izleyiciye açıkça vererek, beklentiyi ve merak duygusunu belirli bir oranda kırar. Ali kendilerini "çivileyen" in kim olduğu konusu tartışılırken ekipte bulunan herkesin bunu yapmış olabileceğini belirtir. İzleyici, kendisinin yerine oluşturulmuş bu hipotez sayesinde ilk olarak bu olay örgüsünün çatışmasını yaratan olası seçenekleri düşünmek yerine, doğrudan doğruya, kendisine verilmiş olan seçenekler üzerine odaklanarak, bunlar arasında bir seçim yapmaya yönlendirilir. Bu yönlendirme olay örgüsüne, izleyicinin beklentisini filmin

finalinde boşa çıkarma ve bir şaşırtmaca yapma olanağı da tanır. Zira filmin doruk noktasına doğru gidilirken bu olay örgüsünün çatışması, “çivileyen”in kim olduğu, önce izleyiciyi bir belirsizlikte tutacak biçimde karmaşılaştırılır; ancak sonrasında, gizlenmiş olan ipucu izleyiciye verilerek olay örgüsünün temel gerilimi çözülmüş olur. Sarı’nın polise verdiği işaretle ihanet edenin kim olduğunu öğreniriz ve öykü kendi nedensel zincirinde, merakı arttırmak için yarattığı boşluğu böylece doldurmuş ve izleyicinin zihninde öykünün tamamlanması için gerekli olan bilgiyi sağlamış olur. Burada öykü modeli, klasik sinemanın kullandığı öykü anlatma modelinin gelişim seyrini izleyerek; anlatı ipuçlarının toplanması, şemalara uygulanması, hipotez oluşturulması ve test edilmesi mantığına uygun olarak gelişir. Öykü kuruluşu burada izleyicilerin öykü kuruluşu ve hangi faktörlerin öykü kuruluşunu sağladığı ya da engellediği ya da belirsizleştirdiği konusunda uzlaşacakları bir biçimde gerçekleşir (Bordwell, 1985, s. 49). Filmin olay örgüsü, aynı zamanda bu öykünün aktarılmasını düzenleyen “biçemsel sistem” aracılığıyla da gerçekleşir. Filmin “yapısında ve dokusunda tekrar eden özelliklerin düzenlenmesi” anlamında (s. 49) biçem “filmin sinemasal araçları sistematik olarak kullanması” anlamına gelmekte ve böylece de tamamen “araca” özgü bir yapı kazanmaktadır (s. 49). Biçem, olay örgüsünden farklı olmakla birlikte, temel olarak olay örgüsü ile karşılıklı bir etkileşim içerisinde yer alır. *Yalnızlar Ritmi*’nin olay örgüsü ile biçemi arasındaki ilişkiye baktığımızda buradaki olay örgüsü “hain”in kim olduğu ve bunun ortaya çıkarılması ile Kaptan Rıdvan’la Kontes Güner arasındaki romantik öyküyü betimleyen belirli olay kalıplarını kapsar (eylemler, sahneler, dönüm noktaları, olay örgüsü düğümleri gibi). Burada biçem olay örgüsü ile birlikte işlerliktedir.

Film sinemasal tekniklerin —mizansen, sinematografi, kurgu, ses— uygulanmasının sürekli bir hareketi olarak tanımlanabilir. Örneğin romantik olay örgüsünün kurulduğu Kontes Güner’le Kaptan Rıdvan’ın ilk karşılaşma anlarında; Kaptan

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

örgüsü yapısını ve kullanacağı biçimsel araçların hepsini de ortaya koyar; çerçeve içi hareket, alan derinliği, mizansenin kuruluşu, kamera hareketlerinin minimum düzeye indirilmiş olması vb. gibi.⁵⁹

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

⁵⁹ *Yalnızlar Rıhtımı* kendisinden önce, 1952'de yapılan *Kanun Namına*, 1955'te yapılan *Beyaz Mendil* ve sonra yapılan *Üç Tekerlekli Bisiklet* filmlerinde kullanılan toplam kamera hareketlerine bakıldığında 87 kamera hareketiyle en az hareketin olduğu filmidir. *Kanun Namına* filminde 97, *Beyaz Mendil*'de 117, *Üç Tekerlekli Bisiklet*'te ise 108 kamera hareketi vardır. Bu sayı Akad'ın 1969'da yaptığı *Vesikalı Yarım*'de 47; 1970'lerin başında yaptığı *Irmak*'ta 53, *Yaralı Kurt*'ta 65 ve *Gelin*'de 46 olarak görünmektedir. *Yalnızlar Rıhtımı* filminde kullanılan çekim ölçeklerinin sayısı işe şöyledir: 15 genel, 36 boy, 224 orta, 77 göğüs ve 6 yakın çekim. Kamera hareketlerinde ise en çok kullanılan hareket 66 ile çevrinme hareketidir, bunun dışında 8 doly çekimi, 3 vinç çekimi, 9 dikey çevrinme ve bir tane de zum vardır. Bunların yanı sıra çekim ölçeği olarak 24 üst açı ve 31 tane de alt açı kullanılmıştır (Serter, 2005, s. 239-259).

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

Bütün bunlara bakıldığında *Yalnızlar Rıhtımı* filmi sanat sineması örneğinden çok klasik sinemanın bir örneği olarak durmaktadır. Filmin belirsizliklere izin vermeyen, anlaşılır yapısı, eylem merkezli nesnel temsil tarzı, klasik sinemanın normlarına bağlılığı, öngörülebilir anlatı ve kamera kullanımı, amaç yönelimli karakterleri ve beklentilerle gizli bir biçimde oynamasına bakıldığında bu rahatlıkla söylenebilir. Doğrusal olay örgüsünün tesadüfe olabildiğince az yer veren yapısı, yoğun bir biçimde yapılan serimler, mantıksal olarak tamamlanmış, temiz, mutlu sonu ve sıkı bir biçimde düzenlenmiş ikili nedensel yapısı ile *Yalnızlar Rıhtımı*, çoklu olay örgülerine izin veren, tesadüfün rolünün fazla olduğu, dağınık olarak, nedensellikten yoksun bir biçimde yapılan serimlemelerle, gevşek bir nedensellikle birbirine bağlanmış belirsiz, mutsuz sonlarla ve gevşek çoklu nedensel yapıyla karakterize edilen sanat sinemasının uzağında görünür. Filmî sanat sinemasına yaklaştıran ise belirli

ölçülerde kendilerini mutsuzluğa bırakmış, hayatlarında bir anlam arayan üç karakteridir. Kontes Güner Rıdvan'dan bahsederken “yapayalnız, boşluğa bakar gibi, yalnız bir hali vardı” der, Rıdvan onunla buluşmaya geldiğinde birlikte içmeyi teklif eder ve “belki yalnızlığımı gideririm” der. Sahilde buluştuklarında ise Rıdvan “arada bir dünyasını değiştirmeli insan”, “hasretini çektiği bir şey olmalı” der, Kontes buna biraz da öfkeyle “hasretini çektiğim beklediğim bir şey yok benim” diye yanıt verir. Bunun karşılığında Rıdvan, “bir umudu olmadı mı nafîle yaşamak” diye sürdürür ve bir zamanlar kendisini bekleyen annesi olduğunu söyler. Bütün bu yalnızlık üzerine konuşmalar iki karakteri de bir ölçüde varoluşçu bir boşluğa düşmüş gibi gösterir ancak Rıdvan'ın Kontes'e “madem ki birbirimize benziyoruz, neden beni bekleyen sen olmayasın” sözleri bu umutsuzluğu yok eder; filmin romantik olay örgüsünün beklentilerini inşa eder ve onu sanat sinemasına yaklaştıracak amaçsızlığı kırar. Bu olay örgüsü aracılığıyla filmin finaline ilişkin ilk beklenti de oluşturulmuş olur. Bu ana kadar amaçları belirsiz olan her iki karakter de artık bir amaç etrafında bir araya getirilmiş olur, ancak bu amaç izleyiciyi doruk noktasına yönlendirecek güçlü bir nedensellik taşımaz, biraz belirsiz bırakılarak beklenti çerçevesinin olay örgüsünü rahat bir biçimde geliştirmesine olanak tanır. Filmin amacı belirsiz olan diğer karakteri ise Sabri'dir. Kontes'le Rıdvan'ın aksine Sabri'nin amacı filmin sonunda da açıklığa kavuşmaz, bildiğimiz tek şey Kontes Güner'e olan takıntılı tavrıdır.

C. Diegetik Dönem: Öznel Temsil Olarak Anlatı

I. 60'larda Auteur'ün Ortaya Çıkışı

Lütfi Ö. Akad'ın 1959 yılını kendileri için bir başarısızlık yılı kabul etmesinden ve “başarısızlığa” uğrayan filmleri “büyük prodüksiyon” ve “yönetmen filmleri” olarak nitelemesinden yola çıkarak, bu noktanın yerli sinemanın *kurumsal tem-*

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

anlatı modellerini zayıflatan, öyküde temsil edilen dünya ile ampirik dünya arasındaki temsil ilişkisinin sınırlarını belirsizleştirmeye yönelik film biçimlerinin bir alternatif olarak ortaya çıkması, sinemasal temsil anlamında yerleşik hale gelmiş olan Yeşilçam biçiminin de belirli oranlarda zayıflamasına zemin hazırlamıştır. Temsil edilen dünya ile ampirik dünya arasındaki ilişkinin zayıflaması ilk olarak *toplumsal gerçekçi* filmlerde yer alan toplumsalla ilişkili olan “özün” temsil biçimini problem haline getirme potansiyeli taşımıştır. Bu temsil biçiminin toplumsal olan “öz” üzerine yoğunlaşması karşısında, yeni bir temsil biçimi öneren alternatif ise, bu özün gözardı edilip, zayıflatılması üzerine yoğunlaşmıştır.

Türkiye sinemasında ilk olarak 1950’li yıllarda ortaya çıkmış olan anlatımın öznel nitelikler —“gerçek dünyadan” çok “soyut referans sistemleri”ne gönderme yapma— taşıması, 1960’larda bariz bir biçimde görünür hale gelmiştir. Yukarıda Akad’ın kişiliğinde ifade edilenler ve daha sonra başka yönetmen ve yazarlar tarafından dile getirilen bu tür belirlemeler aslında farklı sinemasal tarzların yerleşik hale gelme çabasının da bir sonucudur. Sinema alanındaki pek çok korkunun görünür hali olarak bu endişeler hem endüstri hem de anlatı geleneklerine katı bir biçimde sahip çıkmaya çalışan alanın aktörleri tarafından da sürekli gündemde tutulmuş ve farklı bir sinema tarzının bastırılması yolunda önemli bir işlev görmüştür. 1950’li yılların başında Akad’ın *Kanun Namına* filmi, geleneksel sinemasal kodları fazla kırılmaya uğratmadan, anlatımı öznelleştirme çabasında olan en yetkin örnekler olarak ortaya çıkmıştır. Öyküsünü, 1950’ler sinemasının alışık olduğu yerleşik anlatı kalıplarının dışında bir olay örgüsüyle kurup aktaran film, geriye dönüş gibi öznel bir anlatım tekniğini, filmin ana karakterini de anlatıcı haline getirerek tamamen öznel perspektiften aktaran bir anlatı kurmayı başarmıştır. Burada önemli olan “görsel an-

latım ile öykü arasına” bir aracı aygıtı yerleştiren temsil etme biçimidir. Dış-ses kullanımını olarak anlatıya dahil olan bu öznelleştirme biçimi, birincil referans sistemi olarak ampirik dünyanın yerine “anlatıcı-özneyi” geçirir. Burada anlam anlatı ile ampirik gerçeklik arasındaki ilişkiyle değil, [...] anlatıcının metni ile anlatının arasındaki ilişkiyle” aktarılır (Kovács, 2010, 259). *Kanun Namına*’dan sonra, büyük tartışmalara neden olan *Kamelyalı Kadın* (1957) filmini de, Şakir Sırmalı’nın, özellikle ses ve müzik kullanımıyla ilgili olarak yerleşik anlatı kurallarının dışında bir biçimde inşa etmeye çalışması bu öznellik çabasının filmlere sızmasının sonucudur. Burada sinemasal modernizm henüz anlatının biçimsel olanaklarının araştırıldığı bir çaba içerisinde, ki bu çabanın Türkiye sinemasında modernizmin temel ve vazgeçilmez yanı olduğunu söyleyebiliriz. Türkiye’de modernizmin bu çizgi üzerinden ilerlemesi her zaman için biraz sorunlu olmuştur. Bu anlamdaki denemelerin pek çoğu sinema endüstrisi ve izleyici tarafından dışlanmış ve kabul görmemiştir, bu tür denemelerin kabul görmesi Türkiye sinemasında 2000’li yılları bulmuştur.⁶⁰ Hatta 1960’larda yapılan ve zamanında bu anlamda kabul görmeyen filmlerin izleyici nezdinde bir saygınlık kazanması da yine bu yıllara rastlamıştır.

1960’larda sinemacılar artık, “negatif gerçeklikleri” (Koçak, 2009, s. 8) ortaya koymaya ve bunu yaparken de kendi “kişisel ikonografilerini” oluşturmaya başlamışlar; Lütfi Ö. Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki, Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler, çoğunlukla “gerçekçi” olarak nitelenen filmlerinde işledikleri, karamsarlık, metafizik sorunlar, bireysel yalnızlık, toplumsal çev-

⁶⁰ Bu “dışlama” ve “kabul görmeme” elbette ki bütün bir sinema alanını kapsamamaktadır. Buradaki mekanizma daha çok Türk filmleri izleyicisi olarak tanımlanan genelleştirilmiş kategorinin beğenilerinin dışında kaldığı anlamında bir dışlama ve kabul görmemidir. Bu dönemdeki tartışmalara bakıldığında genel olarak bir filmin kabul görmesi için geniş seyirci topluluğu tarafından izlenir olmasının gerekli koşul olarak öne sürüldüğü görülmektedir. Bunun dışında kalmış olan filmler neredeyse sanat niteliği taşımayan yapımlar olarak nitelenmiş ya da küçümsenmiştir.

re ve birey arasında kurulmaya çalışılan denge, yabancılaşma, iletişimsizlik, dayanışmanın kaybolması, anti-emperyalizm, Batı karşıtlığı gibi temalarla bu çabanın ilk temsilcileri olmuşlardır. 1960'lı yılların başından başlayarak bu yönetmenlere anlatılarını daha kişisel bir düzeyde kuran başka yönetmenler de katılmıştır. Bu dönemde *Denize İnen Sokak* (Atilla Tokatlı, 1960), *Aşka Susayanlar* (Feyzi Tuna, 1964) *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* (Alp Zeki Heper, 1966), *Yasak Sokaklar* (Feyzi Tuna, 1965), *Sevmek Seni* (Cengiz Tuncer, 1965), *Bozuk Düzen* (Haldun Dormen, 1965), *Güzel Bir Gün İçin* (Haldun Dormen, 1965), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1966) gibi filmler ve yönetmenler bu çabanın görünür olmasında önemli roller üstlenmişlerdir. Halit Refiğ, “toplumsal gerçekçilik’ akımına karşı olan üst tabaka aydınları”nın istediği ve genellikle Fransız Yeni Dalga hareketinden etkilenmiş “daha kişisel, daha bireyci, yani daha batılı filmler” olarak değerlendirdiği bu yapımların ömrünün, bir kaç yıllık çok kısa bir süre olduğunu belirtir. Refiğ’e göre “toplumsal gerçekçi akıma göre daha aşırı batıcı [bir] hareket” olan, “temelsiz” bu denemelerin “başarısızlığı” da bu nedenle ağır olmuştur (1971, s. 39). Dönemin sanat sineması kavramsallaştırmasına dair pek çok özelliği taşıyan bu ifadelerin, sanat sinemasının daha sonraki yıllarda oluşacak algısını da büyük bir oranda biçimlendirdiği söylenebilir. Refiğ’in *toplumsal gerçekçilik* ile sanat filmi olarak nitelediği filmleri birbirinden ayırması ve toplumsal gerçekçiliğe bu filmler karşısında yetkinlik tanınması (sanat filmlerine oranla daha az Batılı olması), Türkiye’de sanat sinemasının gelişim süreci düşünüldüğünde, sanat sineması örneklerinin genelde “soyut”, “biçimci”, “kişisel hikâyeler” anlatan ve çeşitli sinematografik denemelerin yapıldığı filmler olarak anlaşılmasına katkı yapmıştır. *Toplumsal gerçekçilik* ile sanat filmleri arasındaki bu ayrım üzerinde durmak belki de bu dönem için sanat sinemasının nasıl algılandığı,

genel olarak sinemadan ve sanat filminden ne beklendiği konusunda bazı noktaları açığa kavuşturabilir. Öncelikle bir gelenekçi olarak Refiğ'in sinema ve kökenleri konusundaki görüşlerine kısaca değinmekte fayda vardır.

Türkiye sinemasında 1960'larda ortaya çıkan "toplumsal gerçekçilik" hareketini bir çeşit "batılılaşma ve aydınlar hareketi" olarak değerlendiren Refiğ (1971, s. 37), Türkiye'deki bu tür sinema hareketlerinin batılı karakterlerine rağmen, "batıya benzemeyen bir taban üzerinde" hareket ettiklerini belirtir. Batılı anlamdaki sanat filminin bazı amatörce denemelerin dışında, "bir ekonomik burjuva hesabı meselesi" olduğunu vurgulayan Refiğ, sanat filmi denilen filmlerin genellikle "normal ticari filminden on misli daha ucuz" olduğunu, yurtiçinde ve yurtdışında bu tür filmleri gösteren belli sinema salonlarının bulunduğunu, sanat sineması denen olgunun ucuz film yapmak isteyen parası az yapımcıların başvurduğu bir yol olarak görüldüğünü söyler (s. 38). Refiğ'in sanat sineması kavrayışı bu söylediklerinden de anlaşılacağı gibi, onun düşüncesinin temel motifi olan doğu/batı ikiliğiyle karakterize edilir. Refiğ sanat sinemasını her şeyden önce "toplumsal gerçekçilik" ile karşıtlık içerisinde ve özellikle *toplumsal gerçekçiliğe* karşı olan "üst tabakadan aydınlar"ın desteğini de almış bir hareket olarak ele alır ve "toplumsal gerçekçilik akımına karşı olan üst tabaka aydınları" ifadesinin altında yatan bir düşünce olarak "daha kişisel, daha bireyci" niteliklerle değerlendirir. Refiğ için "kişisel" ve "bireyci" olan sanat sinemasının bu niteliğiyle burjuva toplumunun gelişiminden farklı bir gelişim göstermiş olan (ve daha sonraki *Halk Sineması* ve *Ulusal Sinema* kavramsallaştırmalarının tanımlamasında yer alacak olan) Türk toplumunda kök salması pek mümkün değildir. Türk sinema tarihinde "batılı anlamda ilk sol hareket olan batı etkisindeki 'toplumsal gerçekçilik' akımı"nın (Refiğ, 1971, s. 31) karşısında yer alan bu eğilim Re-

fiğ için *toplumsal gerçekçiliğin* taşıdığı öneme erişmemiştir ve zaten bu “köksüz” niteliği dolayısıyla da başarılı olamamış, varlığı “kelebek ömrü” kadar kısa sürmüştür (s. 39). Ancak yine de bu sürede bir grup filmin ortaya çıkmış olmasını açıklama çabasına giren Refiğ, “şan salmak, namını duyurmak isteyen Osmanlı kalıntısı yiğitlerin ve ağaların gayretleriyle” sanat filmi çekildiğini belirterek bu sinemanın hiçbir endüstriyel ve düşünsel temeli olmadığını, bu sinemanın sadece sanatsal perspektifi anlamında değil, aynı zamanda endüstriyel yapısı itibariyle de bu niteliğe sahip olmadığını söylemiştir. Refiğ’in bu belirlemesinin altında yatan bir diğer önemli öge ise, 1957 seçimlerinden sonra sanatçıların ve düşünürlerin bir çoğunun kurtuluşu varoluşçuluğa sığınmakta bulmuş oldukları yönündeki belirlemesidir (s. 18). Bu süreç 1960’ların başında Fransız Yeni Dalga akımının etkisiyle de birleşerek Refiğ’in sözünü ettiği “kişisel”, “bireyci” sanat sinemasına yol açmıştır. Refiğ’in retoriği içerisinde olumsuz bir özellik olarak ortaya çıkan “kişisel” üslup sanat sineması tanımındaki en önemli vurgulardan biridir. Buradaki bir diğer karşıtlık ise “gerçekçilik”le, Refiğ’in “kişisel”, “bireyci” olarak nitelediği sanat sineması arasındaki karşıtlıktır. Refiğ *toplumsal gerçekçilik* hareketinin gerçekçi karakterine vurgu yapıp sanat sinemasını bunun karşısına yerleştirerek “kişisel üslubu” gerçekçilikten uzak görür. Aslı Daldal’ın vurguladığı gibi bunda elbette ki toplumu “yeniden canlandırma”, “yeniden yapılandırma” çabalarının olduğu dönemlerde sanat alanında “gerçekçi” eğilimlerin ortaya çıkmasının da etkisi vardır (2005, s. 56). Buna bir de Refiğ’in benimsediği “yerel bir sol söylem” (s. 105) eklemlenince, hem sinemanın yerleşik ideolojik eğilimlerinin hem de bu yerleşik kalıpları yerinden etme potansiyeli taşımış olan *toplumsal gerçekçilik* akımından farklı bir tarzın ortaya çıkması ve bu tarzın “batılı” olarak görülen bir biçim ve içerik üzerine temellenmesi, bu yeni sine-

ma tarzına karşı bir korkuyu da beraberinde getirmiştir. Toplumsal gerçekçi sinemanın özelliklerine göz atacak olursak bu yeni tarza karşı gösterilen tepkinin nedenleri daha iyi anlaşılabilir: Dönemin sosyo-politik koşullarının etkisiyle ortaya çıkan *toplumsal gerçekçilik* karşısında, bütün bunlardan arınmış olan, yeni bir sinema tarzının (*toplumsal gerçekçilikten* daha modernist) ortaya çıkmasına, yerleşik sinema geleneği, toplumsal gerçekçiliğe olduğundan daha fazla tepki vermiştir. Öznelliği ortaya çıkaran ve buna fazlasıyla vurgu yapan bu sinema tarzı, toplumsal gerçekçiliğin özneliği perdeleyen politik eleştireliliği karşısında bireysel çabalar olarak görülmüş ve endüstrinin seyirciye dayalı yapısı içinde dışlanmıştır. Bu filmlerde yönetmenlerin özerkliğini ortaya çıkaran özneliğin açık olarak ifade edilmesi sinemanın özerkleşme çabası karşısında, “angaje” bir sinemadan yana olan eğilimlerin ve yerleşik sinema pratiklerinin uyguladığı dışlama mekanizmalarının işlemesine yol açmıştır.

Genellikle pek çok yeni yönetmenin sinema yapmaya başlamasıyla, film sayısında büyük bir artışın olmasıyla, yerleşik bir sistem olma çabasındaki endüstrinin melodram türünü temel alarak farklı türler üzerine inşa edilen bir yıldız sistemi kurma çabasıyla ve yeni oyuncularla yıldızlara ihtiyaç duyulmasıyla genişleyen sinema alanı, 60’lı yıllarda⁶¹ bir “altın çağ” olarak nitelenmiştir. Sinema alanının bu kurumsallaşma ve genişleme çabasını 1950’lerle yaygınlaşmaya başlayan sinema yayıncılığının gösterdiği gelişim üzerinden de görmek mümkündür. Bu dönemde gerek günlük gazetelerde gerekse sinema ve sanat dergilerinde sinemaya yönelik ilgi artmış, ilk sinema tarihi kitabı da Nijat Özön tarafından 1962 yılında bu sürecin bir

⁶¹ 1960-1969 arasında toplam 1699 film çekilmiştir. Film sayıları yıllara göre şöyledir: 1960’da 78; 1961’de 113; 1962’de 131; 1963’te 128; 1964’te 180; 1965’te 213; 1966’da 240; 1967’de 209; 1968’de 177; 1969’da 230 film çekilmiştir (Scognamillo, 2009, s. 19).

parçası olarak yazılmış; sinema, tarihi yazılabilecek bir alan haline gelmiştir. Bu dönemde sinema alanındaki farklı eğilimleri temsil eden pek çok farklı yayın yapılmaya başlanmış hatta bu yayınlar etrafında bir araya gelenler “yeni” tarz sinemaların temsilcisi olarak sinema yapmayı ve bunu yaygınlaştırmayı da bu dergiler etrafında sürdürme çabasına girmişlerdir. Bu dönemde *Artist* ve *Ses* gibi uzun ömürlü popüler dergilerin yanı sıra, *Si-Sa* (1960), *Yedinci Sanat/Yeni Sinema* (1960), *Sine Film* (1961), *Sinema 65* (1965), *Yeni Sinema* (1966), *Görüntü* (1966), *Özgür Sinema (Ulusal Sinema)* (1968), *Genç Sinema* (1968), *As Akademik Sinema* (1969) gibi sinemayla daha düşünsel düzeyde ilgilenen pek çok sinema dergisi yayınlanmıştır.

Sinema yayınlarındaki gelişimin yanı sıra bir diğer önemli gelişme festival alanında yaşanmıştır. 1961 yılında İstanbul Belediyesi Sanat Festivali çerçevesinde gerçekleştirilen Türk Filmleri Yarışması, öncesinde ve sonrasında pek çok tartışmaya neden olmuştur. *Kırık Çanaklar*'ın en başarılı film, Memduh Ün'ün en başarılı yönetmen seçildiği festivalde Metin Erksan *Gecelerin Ötesi*'yle en başarılı senaryo ödülünü almıştır. Belki de sanat sineması söz konusu olduğunda üzerinde durulması gereken şey *Denize İnen Sokak* filminin jüri özel ödülünü almış olmasıdır (Özön, 1968, s. 153; Şener, 1972, s. 20-21). Bu festivalden sonra ise yine 1961 yılında İzmir'de Fuar sırasında düzenlenen Birinci Sanat Festivali bünyesinde Fuar Filmleri Yarışması düzenlenmiştir. Tartışmalı geçen festival sırasında jürinin “seyredilen filmlerin içinde Türk film ortamını bulan bir film” olmadığı yönündeki açıklamasına rağmen *Denize İnen Sokak* filmi birinci seçilmiştir. Yedi jüri üyesinden altısının oyunu alan filme, oy vermeyen tek üye ise, filmde “teatral bir yan olmadığı”nı söyleyen, Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncu ve yönetmeni Ziya Demirel olmuştur (Şener, 1972, 23-24). Festival alanındaki en önemli gelişme ise Antalya'da bir film festivali-

nin düzenlenmesi ve bunun sürekli hale gelmiş olmasıdır. 1956 yılında düzenlenmeye başlayan Sanat Festivali, 1964 yılında bir film festivaline dönüştürülerek bugünkü Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin temeli atılmıştır. Türkiye sinemasının en önemli festivali olarak günümüze kadar gelen festival, kurumsallaşma sürecinde pek çok tartışma ve çekişmeyle gelişimini sürdürmüş, daha çok “Yeşilçam” sinemasına destek olmakla itham edilmiş, Yeşilçam sineması ile farklılık taşıyan eğilimlerin sürekli bir çatışma içerisine girdiği bir mücadele alanı olarak Türkiye’de sinemanın düşünsel gelişiminin de izlerini taşımıştır.⁶² Uzun filmler alanındaki bu gelişmelerin yanında belgesel ve kısa film alanında da bu yıllarda festival düzenleme anlamında çabalar yoğunlaşmıştır. 1965’te Ankara’da Turizm ve Tanıtma Bakanlığı ile Fransız Kültür Merkezi tarafından ortaklaşa düzenlenen Belge[sel] Film Şenliği bu alandaki ilk girişim olmuştur. Uluslararası olan şenliğin jüri başkanı ise Roger Vadim’dir. Bunların dışında 1967’de düzenlenmeye başlayan ve dört yıl sürdürülebilen Hisar Kısa Film Yarışması⁶³ ve *Genç Sinema* dergisi tarafından 1970’te buna alternatif olarak gerçekleştirilen Devrim Sineması Şenliği’nden söz edilebilir. 60’lı yıllarda uzun film festivali alanındaki bir diğer gelişme ise 1969 yılında Adana’da Altın Koza Film Şenliği’nin düzenlenmesidir.

60’lı yıllarda Türkiye sinemasında ortaya çıkan ve onu etkileyen en önemli kuruluş olan Türk Sinematek Derneği’ne geçmeden önce kısaca var olan sinema kulüplerine değinmekte yarar vardır. Özellikle TSD’nin kuruluşundan sonra yoğunluk kazanan sinema kulüpleri sanat sineması kültürünün yayılmasında etkin olmuştur. Çoğunlukla 16 mm göstericilerle film gösterimi, tartışma toplantıları düzenleyen bu

⁶² Festivallerle birlikte bahsedilecek bir diğer konu ise 1964 yılında Metin Erksan’ın *Susuz Yaz* filminin Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülünü kazanması olmuştur.

⁶³ Bkz. (“II. Hisar Kısa Film Yarışması”, 1968; “Görüntü”, 1968; “Hisar Üzerine Özeleştiri”, 1970)

sinema kulüpleri 1968’de Türkiye Sinema Kulüpleri Federasyonu adıyla bir araya gelerek federatif bir yapı kazanmaya çalışmış ancak başarılı olamamışlardır. Bu dönemde faaliyet gösteren sinema kulüpleri şunlardır: Robert Kolej SK (1962), Darüşşafaka SK (1966), İzmit Sinema Derneği (1967), Bursa SD (1967), Eskişehir SD (1967), İktisat Fakültesi SK (1968), Gaziantep SD (1968), Karadeniz Teknik Üniversitesi SK (1967), İzmit SD (1966), İTÜ Makine Fakültesi SK (1968), İzmir SK (1968), ODTÜ Öğrenci Birliği Sinema Kulübü (1968), İTÜ Mimarlık Fakültesi SK (1968), Kabataş Lisesi SK (1968)⁶⁴.

60’lı yıllardaki önemli gelişmelerden bir diğeri de, özellikle sanat sinemasının gelişimi üzerinde etkili olduğunu söyleyebileceğimiz ve sinemanın modernist yanına dikkat çeken Türk Sinematek Derneği’nin (TSD) kurulmasıdır. 1965 yılında kurulan ve Türkiye’deki sanat sineması kültürünün şekillenmesinde önemli bir rol oynayan TSD, aynı zamanda dayandığı sosyal taban ve politikalarını biçimlendiren aktörlerin etkinliğiyle Türkiye’deki sosyal ve ekonomik gelişmelerin de sanat alanına taşındığı ve sosyo-ekonomik koşullarla sanat alanı arasındaki ilişkilerin kurumsal anlamda ön plana çıkarıldığı bir temel üzerinde yürütmüştür faaliyetlerini.⁶⁵ TSD, Hakkı Başgüneş’in de belirttiği gibi, dönemin iki eksen üzerinde ilerleyen politik tartışmalarının sanat alanındaki taraflarından biri olmuştur. Bir yandan gelenekçiler olarak adlandırılacak “yerlilik” vurgusu yoğun eğilim, Türkiye’nin kendi özel koşullarına, farklılıklarına dikkat çekerek ve sosyal olanı kültürel olandan türetmeye çalışırken; modernist olarak nitelenebilecek “evrensel” yönelimli eğilim kül-

⁶⁴ Bkz. (“Sinema kulüpleri”, 1968a; “Sinema kulüpleri”, 1968b; “Sinema kulüpleri”, 1968c; “Sinema kulüpleri”, 1968d; “Türkiye Sinema Kulüpleri Federasyonu İçin”, 1970).

⁶⁵ TSD’nin yerli filmler ve yerli filmlerin yurtdışında tanıtımı konusundaki tavrına örnek olarak Fransa için hazırlanmış şu liste fikir verici olabilir: *Denize İnen Sokak* (Atilla Tokatlı, 1960), *Son Kuşlar* (Erdoğan Tokatlı, 1965), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Sevmek Seni* (Cengiz Tuncer, 1964), *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* (Alp Zeki Heper, 1966) (Gürkan, 1966, s. 6).

türel olanı sosyal olandan türetmeye çalışan bir perspektif benimsemiştir. Bu iki eğilim arasındaki gerilim bu dönemi karakterize ederek sinema alanına da yansımıştır (Başgüney, 2009, s. 16). Bu dönemde siyasal alanda ekonomik olanın belirleyiciliğine yapılan vurgu, sanat alanındaki tartışmaları da biçimlendirmiştir. Bu modernist eğilimi 60'ların ortalarından itibaren başta derneğin yöneticisi Onat Kutlar olmak üzere TSD'nin etrafında bir araya gelen isimler temsil etmektedir. TSD etrafında bir araya gelen isimlerin kendi sinema anlayışlarına temel aldıkları nokta ise daha çok, gelenekçilerin aksine “evrensel” olarak niteledikleri değer ölçütleri olmuştur. TSD, yayın organı *Yeni Sinema* dergisinin daha ikinci sayısında bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

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

Modernistlerin bu bakış açısının bir diğer bileşeni ise “sinemayı modernizm ve modern sanat akımları çerçevesinde ele alarak, filmin aynı zamanda toplumun değiştirilmesi / dönüştürülmesi ve ileriye götürülmesindeki işlevini vurgulamaları” olmuştur (Arslan, 1997, s. 45). Bu süreç modernistler tarafından çoğunlukla geliştirdikleri eleştiri anlayışı aracılığıyla biçimlenmiş ve eleştiri anlayışının içkin bir ögesi olarak “dışlama” pratiklerine dayanan bir gelişim izlemiştir. Savaş Arslan bu anlamdaki modernist eleştirinin “öncelikle bir temsil biçiminin normalleştirilmesini ve bunu yaparken de kendisine seçenek oluşturabilecek diğer söylem ve pratiklerin

dışlanmasını içerdiğini” belirterek, bu eleştiri anlayışının temel kategorilerinin şunlar olduğunu söyler: Geçmişin eleştirilmesi, geleceğe bağlılık, ilerleme, tasarı, ulusallık, evrensellik, aydın/uzman konumu, özgünlük/yaratıcılık (Arslan, 1997, s. 45-53).

Özellikle film eleştirisi anlamında TSD’nin yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisindeki eleştirilerde bu eğilimin izlerini büyük bir oranda görmek mümkündür. Bu ikiliğin gelenekçiler yanının sinema alanındaki temsilcileri arasında; Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenleri, Kulüp Sinema 7 (1962) (daha sonra Türk Film Arşivi), *Özgür Sinema* (daha sonra *Ulusal Sinema*) dergisinin çıkışıyla da Sami Şekeroğlu gibi kurum ve isimleri saymak mümkündür. Gelenekçi eğilim bu düşüncelerine teorik bir temel sağlamak için daha sonra Halit Refiğ’in teorisini yaptığı *Halk Sineması* ve *Ulusal Sinema* gibi kavramlarla, Sencer Divitçioğlu, Selahattin Hilav gibi isimlerin yazdıklarından yola çıkarak ve bunu Kemal Tahir’in Türkiye’deki toplumsal yapı üzerine söyledikleriyle sentezleyerek, Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) tartışmalarını temel alıp, *ATÜT Sineması* adıyla çeşitli kavramsal önerilerde bulundular.⁶⁶ Çoğunlukla TSD’nin “batılı” olduğu için eleştirilen perspektifi karşısında daha

⁶⁶ *Ulusal Sinema* ve sanat sineması bağlantısı konusunda Behçetoğulları şunları söylemektedir: “1950’lerden 1970 başlarına, hatta bugünlere dek, tüm kitlesel sanatlara dair bir çatışma döneminin Türk Sineması’ndaki bu tartışmada önemli bir etken olmuştur. ‘Yüksek sanat’ı temsil eden ‘sanat sineması’ ile ‘popüler (ya da ticari) sinema’ya dair bu çatışmanın, Türk Sineması’nın kurumsallaşma söylemi içinde, özellikle de “ulusal sinema” savunucularıyla ‘Yeni Sinema’ çevresi arasında geçen tartışmada belirleyici olduğu bilinmektedir. Bu ikilik sadece Türkiye’ye ya da sadece sinemaya özgü bir ikilik değildir. Söz konusu ikilik, modernite içinde ortaya çıkan pazar koşullarının kültürel ürünleri ‘metalaştırması’ sorunuyla birlikte tartışılmış ve ‘sanat’ın anlam ve işlev sorunlarıyla ilişkili kavramsallaştırmalarda önemli çerçevelerden birini oluşturmuştur. ‘Ulusal sinema’ yaklaşımı, ‘sanat sineması-popüler sinema’ geriliminin Türk sinema kurumunu fazlasıyla etkilediği bir dönemde ortaya çıkmış ve böyle bir ikilik çerçevesinde tartışılmış bir yaklaşımdır. [...] ‘Ulusal sinema’ yaklaşımı kendisini esas olarak Avrupa sanat sinemasının hem tematik hem de biçimsel özelliklerinden farklılığı içinde kurmuştur. Kendi değerini ve yaklaşımını, sanat sineması terimlerinin reddedilmesi üzerinden kuran bu yaklaşım, ‘geleneğin icat edilmesi’, ‘geçmişe duyulan nostalji’ gibi tematik özelliklere yaslanmak bakımından ‘ulusal’, icat üzerinden kurmak anlamında moderniteye bağlı; sanat sinemasının Hıristiyan ve bireyci özellikleri nedeniyle reddetmesine karşın farklı ve ‘ulusal’ bir biçimin nüvelerini oluşturmak anlamında modernisttir. Bu nedenlerle taşıdığı sanatsal ve biçimsel kaygı ve arzular nedeniyle de ulusal sinema, reddettiği ‘sanat sineması söylemi’nin dışına çıkamamaktaydı. Başka bir deyişle, bu terimlerin doğum yeri olan Avrupa sinemasına Batılı geleneği yüzünden karşı çıkılırken ‘ulusal’ kimliğin kökenlerini yaratmak

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

anlamında temelde ona benziyor ve farklı bir metafiziğe sahip kendi değerlerini anlatisallaştırmaya çalışıyordu" (2002, s. 97-99).

çalışmak meseleyi çıkmaza sürükler, yanlış sonuçlar meydana getirir” (Refiğ, s. 13). Bu nedenle de “batılı bir sanat olan sinema” üretildiği yerdeki koşulların bir eseri olarak ortaya çıkmalı, bunun için de üretildiği toplumun geleneksel kökenlerine inmeli, anlatı geleneklerinin temellerini orada bulmalıdır. Türk sinema yazarlarının, Türk filmlerini eleştirirken en sık yaptıkları yanlışlık bu ana gerçeği göz önünde tutmamalarıdır. Refiğ’e göre

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

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

belirlenecek “doğru eleştirme” de ancak “kendi değer yargılarımızın ortaya çıkışından sonra” oluşacak ve yetkinlik kazanacaktır (Refiğ, 1965b, s. 8).

Refiğ bunları söyledikten sonra, yerel köklerden yola çıkarak, Türk sineması için ileri sürülen, hikâyenin mantıksal tutarlılıktan yoksun olması ve gerçek dışı unsurlar barındırması eleştirisini çürütmeye çalışır. Batılı gibi düşünmeye çalışan bir eleştirmen için mantıksal tutarsızlığın (olay örgüsünün neden sonuç zincirinin sıkı bir biçimde birbiriyle ilişkili olması) bir aksaklık olduğunu belirtir ve Batılıların bu özelliğe toplumsal gelişmeleri sonucunda ulaştığını; ancak “kaderini liderine ve tesadüflere bırakmış” Türk toplumunun, “batının burjuva gerçekçiliği ve mantık düzeni yerine içgüdülerin, duyguların ve heyecanların daha büyük yer tuttuğu” bir yapıya sahip olduğunu vurgular, bu nedenle de batılı anlamda mantıksal tutarlılığın Türk filmlerinde aynı ölçülerde bulunmamasını doğal karşılar. Böyle bir topluma hitap edecek filmlerde “mantık ve muhakeme hatalarının, tesadüflerin bolluğu, kahramanların idealize edilmesi” garip karşılanmamalıdır⁶⁷ (Refiğ, 1965b, s. 9). İslamiyet, Hıristiyanlık gibi mucizelerden bahsetmediği için, Anadolu halkının Batılı halkların aksine, sanatlarında olağanüstü olaylardan ve fantastik öğelerden hoşlanmadığını belirten Refiğ, bu bakımdan Türk sinema seyircisinde İslamiyetin etkisiyle, “sosyal düzene ve ahlaka dayanan bir gerçekçilik duygusu” olduğunu, oysa Batının dram anlayışının eski Yunan tiyatrosuna kadar gittiğini, bu mirasın yüzyıllar boyunca paylaşılarak yönet-

⁶⁷ Refiğ bu konuda *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında şunları söyler: “Fakat genel yapı ve karakteri itibariyle Batı tiyatrosu ile geleneksel Türk temaşa sanatları birbiriyle bir uyumsuzluk içindedir. Batı tiyatrosunun aksiyon birliği Karagöz ve Orta Oyunu gibi temaşa sanatlarında yoktur. Bunun yerini episodik bir gelişme, organik bir bütün yerine belli bir tertibe göre sıralanmamış sahne ve olaylar tutar. Tiyatro bireyin dramına, Karagöz toplumun tasvirine yönelir. Türk temaşa sanatlarında karakter inceliğine değil konuşma hünerine önem verilir, mantığa değil fantaziye hitabedilir. Halka sahneden bir sanat eseri sunmak amacı değil, halkla bir olmak, onunla doğrudan doğruya münasebet kurmak ve güldürmek amacı güdülür. Bu sebeplerle ulusal tiyatro denemelerinin hiçbiri gerçek bir başarı sağlayamamış, Türk tiyatrosu denebilecek bir sanat tarzının doğmasına yol açmamıştır” (Refiğ, 1971, s. 95-96).

menleri etkilediğini söyler ve Türkiye’de bir tiyatro geleneğinin olmadığını ekler. Tiyatronun yerine köken olarak ele alınacak Karagöz, ortaoyunu ve meddahın ise, Batı dramatik sanatları yanında son derece yetersiz ve sınırlı kaldığını, bu nedenle de sinemanın “kendi dramatik kaynaklarımızdan” doğmadığını, Batılı ve bilhassa Hollywood filmleri ile yerleştiğini ve Türk seyircisinin sinema zevkinin de Amerikan sineması ile ortaoyunu, Karagöz ve Hacivat’ın garip bir karışımından meydana geldiğini belirtir (1965b, s. 9). Sinemanın görsel bir sanat olduğunu vurgulayan Refiğ, resim geleneği ile sinema arasındaki ilişkiye bakarak İslamiyetin resim yasağından bahseder ve Batının görsel kültürünün en sağlam temellerini Rönesans’ta bulduğunu, buna karşın bu gelişkin görsel kültürün karşısında ise “halı desenlerinin, çinilerin, minyatürlerin, kahve resimlerinin” Türk yönetmenlerine katkısının ise sınırlı olduğunu ifade eder. Resmin yanı sıra Batının çok sesli müziği ile tek sesli Türk musikisini de karşılaştıran Refiğ, bu tek sesli müziğin seyircide meydana getirdiği “filmik zaman ve kompozisyon duygusunu” çok sesli müziğin yarattığı etkiyle karşılaştırmanın hata olduğunu belirtir (1965b, s. 9).

Halit Refiğ “Türk Sineması Nedir? III. Sinemamızın Dayanakları” adlı Türk sinemasının kökenlerini araştırdığı yazısında ise sinemanın varlığının onun “ekonomik ve sosyolojik dayanakları”na bağlı olduğunu yineleyerek, bu dayanakların yapısının ayrıca sinemanın “kişiliğini” ve eserlerdeki “ortak karakteri” meydana getirdiğini belirtir (1965c, 14). Bu durumun sadece sinema için değil, kitleye hitap etsin etmesin bütün sanatlar için geçerli olduğunu vurguladıktan sonra Refiğ, Türk sinemasının “sosyolojik ve ekonomik dayanaklarının” ne olduğunu açıklamaya girişir. Bu sosyolojik karakteri açıklamak için Refiğ’in ilk başvurduğu araç ise daha sonra *Halk Sineması* kavramsallaştırmasına temel aldığı seyircidir. Refiğ, Türkiye’deki

film seyircisinin %60'ının okuma yazma bilmeyen, bir bütünlükten yoksun, çeşitli teknik ve kültürel gruplardan oluşan, kazandığı ile ancak geçinen bir topluluk olduğunu; geriye kalan %40'lık bölümünün ise okuma yazma bilen, büyük kentlerde toplanmış, burjuva bir eğitimden geçmiş, ticaret ya da büyük memuriyetlerin sağladığı imkanlarla ülke şartlarına göre iyi bir yaşam standardına ulaşmış, batı dünyası ile daha sıkı bir ilişki içerisinde olacak olanaklara sahip bir "azınlık" olduğunu söyler. "Osmanlı"nın "Türk" olanı aşağıladığı belirlemesinden yola çıkan Refiğ, taşıdığı özellikler nedeniyle bu "azınlığın" Türk halkını teşkil eden "kalabalıktan farklı duyuş, düşünüş ve zevklere sahip" olduğunu vurgular (s. 14). Farklı toplumsal kesimden ve sınıftan pek çok ögeyi barındırdığı için bu ayrıcalıklı "azınlığın" bir sınıf sayılamayacağını ancak taşıdığı "sosyal farklılaşma" nedeniyle "değer yargılarında ayrı bir sınıf gibi" davrandığını belirtir. Refiğ'in, Osmanlı-Türk ayrımına göre %60'lık bölüm "Türk" geriye kalan %40'lık bölüm ise "Osmanlı"dır. Refiğ bu azınlığın Osmanlı-Türk ayrımında olduğu gibi her şeyi küçük gördüğünü, üretici değil, tüketici olduğunu belirtir. Bu "azınlık" aynı zamanda, Türk filmlerini küçük görmekte ve yabancı film seyircisinin de büyük bir çoğunluğunu oluşturmaktadır (1965c, s. 15). Refiğ'e göre Türk filmlerinin asıl seyircisi taşra halkı, büyük şehirlere taşradan gelip yerleşmiş olanlar ya da büyük şehirde yaşayıp zevkleri burjuvalaşmamış olanlardır. Bu grup da genellikle emekleriyle geçinen, ödeme güclüğü çeken, örf ve adetlerine bağlı, genel kültürü geniş olmayan, hoşgörüsü bol bir topluluktur. Bu nedenle bu "kıt kanaat geçinen seyircinin sineması da kıt kanaat yapılan bir sinemadır" (1965c, s. 15). Refiğ'in düşüncesine göre, Türk filmlerinin varlığı bu topluluğa bağlı olduğundan film yapımcısı da bu toplulukla bağını koparmamalıdır, bu bağın kurulması ise ancak Türk sinemasının "gelişmesi"yle mümkündür. Bu gelişimi

“genel” ve “özel” olmak üzere iki düzeyde ele alan Refiğ, genel düzeyde sinemanın gelişmesini Türk toplumunun ekonomik yapısındaki; özel düzeyde ise Türk sinemasının ekonomik yapısındaki gelişmeye bağlı olduğunu belirtir. Bu özel düzeydeki gelişme ise, ancak iki yolla mümkündür: Bu yollardan birincisi, daha iyi filmleri daha kötü olanlara göre değerlendirmek ve iyi film yapımını teşvik etmek, yani bir nevi “kaliteye pirim” yöntemi geliştirmektir, bu da yasal düzenlemelerle mümkündür. İkinci yol ise, Türk film pazarının genişlemesi ve dış pazarlara açılmasıdır; bu da Türkiye’nin dünyadaki yeriyle doğrudan ilişkilidir (1965c, s. 15). Refiğ’in bu yaklaşımına bakıldığında onun teorisinin altında yatan bazı öğeleri saptamak mümkündür. Öncelikle Refiğ’in düşüncesi geçmiş dönemlerden beri süregelen bir ortak bilinç varsayar ve bu bilincin her türden sanat faaliyetinin altında yatması gereken genel değerlendirme ölçütü olmasını ister; ikincisi, bu ortak bilinci bir milli kimlik etrafında tanımlayıp, bu kimliğin bütün sanat dallarında temsil göreneklerini oluşturan pratiklerin altında yattığını, bunun bulunup çıkarılması ile ancak “bize özgü” kurallara ulaşılabileceğini ve sanat eleştirisinin de ancak bu yolla yapılabileceğini varsayar; son olarak ise bu yolla sanat alanının ve sinemayı, milli olan içeriği taşıyan, milli bir vasıta olarak yerlileştirme çabası görülür.

Halit Refiğ’in daha TSD kurulmadan (25 Ağustos 1965) önce *Sinema 65* dergisinin ilk üç sayısında (Ocak, Şubat, Mart 1965) ileri sürdüğü, daha sonra *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında *Halk Sineması* ve *Ulusal Sinema* olarak teorik temellere de büründürdüğü bu düşüncesi TSD’nin kuruluşunun ardından doğrudan bu kurumu hedef alarak, onların sinema anlayışlarını eleştirmek için kullandığı argümanların temel dayanağı olmuştur. Bu anlamıyla bakıldığında TSD’nin kuruluşunun, sinema alanında bu tür düşüncelerin revaçta olduğu bir zaman diliminde gerçekleşmesi tep-

kisel bir hareket olarak da görülebilir. Yerleşik sinema alanının hâkim kılmaya ve yaygınlaştırmaya çalıştığı anlayışın eksikliklerini, farklı bir perspektiften hatta kendisine net bir konum edinerek dile getirmeye çalışan TSD bu yanıyla, yerleşik olanı savunan gelenekçiler karşısında daha modernist bir eğilim olarak ortaya çıkmıştır. Gelenekçiler içinde buldukları sinema alanının çok izlenen filmlerle gelişebileceğini ve çok izlenen filmlerin ise “halkın” beğenisini yakalayabilen filmler olduğunu söylemelerine karşılık modernist eğilimli TSD ise, bu halk vurgusunu olabildiğince az kullanarak, gelişmişlik / azgelişmişlik⁶⁸ eksenini üzerinden “Yeşilçam” adı altında var olduğunu söylediği anlatı kalıplarını sürdüren ticari sinema endüstrisini yok saymış, bunun yerine sanat sineması vurgusunu öne çıkarmıştır (Başgüney, 2009, s. 163). TSD’nin bu modernist eğiliminin beraberinde getirdiği reddiye, belirli ölçülerde Türk sinemasının varolan sisteminin yok sayılmasına da yol açmıştır. Gelenekçilerin yerelliği öne çıkarmalarına karşılık, modernistler sanatın evrensel ölçütlerini vurgulamış; gelenekçiler sinemanın kendi endüstriyel yapısı içerisindeki dinamiklerle geliştirilmesi gerektiğini vurgularken, modernistler bu yapının artık gelişmeye el vermediğini ve yeniden inşa edilmesi gerektiğini öne çıkarmışlardır.

Onat Kutlar, 1968 yılında *Papirüs* dergisindeki yazısında, var olan sinema alanını “sömürücü, uyutucu ve kapkaççı Yeşilçam düzeni” (1968c, s. 21) olarak niteler. Temel olarak kendisine, TSD’ye ve *Yeni Sinema* dergisine yönelik Halit Refiğ ve Metin Erksan tarafından yöneltilen eleştirilere bir yanıt niteliğindeki yazıda Kutlar,

⁶⁸ Bu eğilimi bariz bir şekilde *Yeni Sinema* dergisinin ikinci sayısında metinleri yayınlanan “Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri” adlı açık oturumda görmek mümkündür. 8 Mart 1966 tarihinde *Cahiers du cinéma* yazarı ve yönetmen Jean Douchet’in katıldığı ve TSD tarafından Fransız Kültür Merkezi’nin salonunda konuşmaların Fransızca olarak yapıldığı açık oturuma, Jean Douchet’in yanı sıra Giovanni Scognamiglio, Tuncan Okan, Rekin Teksoy, Duygu Sağıroğlu, Hasan Akbelen ve Onat Kutlar katılmıştır (Kutlar vd., 1966). Bu konuda ayrıca bkz. (Denker, 1967; Akerson, 1967).

bir yandan bu eleştirilere yanıt verirken hem sinema alanını nasıl gördüğünü hem de TSD'nin sinema anlayışına ilişkin açıklamalar yapar. Her şeyden önce yanıt verdiği sinemacılara ilişkin söylediği “şimdiye kadar kendilerine bataklık içinde küçük birer umut, düzeni kendi çaplarında da olsa zorlayan birer ilerici olarak bakılan” ifadesinde var olan sinema alanını ve bu alan içerisinde film üreten yönetmenlere ilişkin bakışa dair ipuçları bulmak mümkündür. Kutlar'ın daha önce *ıımlı reformist tavır* olarak ifade ettiği bu bakış, TSD'nin yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisinde yazdığı üç yazıyla birlikte düşünıldüğünde daha anlaşılır olacaktır.⁶⁹ Bu yazıların ilkinde Kutlar (1967), özgür bir sanatsal yaratım için gerekli koşulların neler olduğunu saptamakla işe başlar ve bu olanağı sağlayacak iki aşama olduğunu belirtir. Bu aşamalardan ilki, toplum yapısı kesin dönüşümlerle değişmediği sürece (devrim gerçekleşmediği müddetçe) sinema sanatçısının içinde hareket ettiği ortamla ilişkilerini düzenler. İkinci aşama ise, toplumdaki kesin dönüşüm (devrim) gerçekleştikten sonra, bu dönüşümün sinemaya getireceği olanaklarla ilgilidir. Kutlar, daha radikal dönüşümler ve sonuçlar doğurduğu için öncelikle “devrim sineması” olarak adlandırdığı ikinci aşamanın yaratacağı olanaklardan bahseder. Kutlar'a göre, bu aşama toplumun yapısını bütünüyle değiştireceği için hem sanatçıyı hem seyirciyi kısıtlayan *baskı güçleri* (yapım, dağıtım örgütleri, ekonomik ve *estetik sömürme* ve *uyutma düzeni* vb.) ortadan kalkacak, *devrimin* getireceği eğitim olanakları, bugünkü sistem içerisinde *yok olup giden* pek çok genç sinemacıyı *sanata kazandıracak*, aynı şekilde bu eğitim olanakları seyircinin *burjuva toplumlarına* oranla daha *kaliteli* ve *ileri sanat* eserlerini kavramalarını mümkün kılacaktır. Bu aşamadaki sinema popülist ya da

⁶⁹ Bu yazıların ilki *Yeni Sinema* dergisinin Eylül-Ekim 1967 tarihindeki 10/11. sayısında; ikincisi Nisan 1968'deki 17. sayısında; üçüncüsü ise, *Türk Sineması Üzerine Soruşturma'nın* yer aldığı Haziran-Temmuz 1968 tarihindeki 19/20. sayısında yer almıştır bkz. (Kutlar, 1967; 1968a; 1968b)

vulgarize edilmiş bir sinema olmayacak, “yeni kurulmakta olan bir ‘uygarlığın sineması’ olacaktır.” Burjuvaziye ait bütün bu yöntemleri bir yana bırakan *devrim sineması*, “yeni gerçeklere yepyeni bir anlatım ve biçimle eğilecek, bu yeni değerleri yaratabilmek için de ülkesindeki *geleneksel sanatın artıklarından* değil *bütün bir insanlık kültürünün* geniş kalıtından *özgür biçimde* yararlanacaktır”⁷⁰ (Kutlar, 1967, s. 28). Kutlar bu aşamaya geçmeden, devam edecek olan bugünkü düzenin karmaşık karakterinin özelliklerini şöyle sıralar:

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

Köklü bir değişime kadar bu koşullarda bir değişiklik olmayacağını söyleyen Kutlar, bu durumda sinema sanatçısının durumunun ne olacağını sorgular ve bu durumun “dürüst bir sinemacıya”; *uzlaşmacı tavır*, *ılımlı reformist tavır* ve *devrimci tavır* olmak üzere üç seçim olanağı bıraktığını belirtir. Kutlar, *uzlaşmacı tavır* için stüdyo sistemi içerisinde çalışan yönetmenleri ve bunların düzenin olanaklarını kendi yararına kullanmasını örnek gösterir. Burada sinemacının yapması gereken şey, sistemin kurallarına ve izleyici beklentilerine uygun görünen ancak sistemin dayanak-

⁷⁰ İtalikler TSD’nin, *Yeni Sinema* ve Onat Kutlar’ın düşünce çizgisinin temel motiflerini göstermek amacıyla tarafımdan eklenmiştir.

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

Kutlar, 1960’lardaki sinema ortamını “devrim öncesi” bir ortam olarak değerlendirmekte ve bu sistem toptan ya da bütünüyle değişinceye kadar neler yapılması gerektiğini belirtmekte, o günkü koşullar içerisinde de “sistemi içeriden

zorlayacak” sinemacıları, yetkin ürünler vermeseler de değişim için bir aktör olarak görmektedir. Bu işlevi yerine getirdikleri oranda bu sinemacıların sanatsal yeterlikleri pek bir önem taşımaz. Kutlar’ın düşüncesinin temel dinamiğini oluşturan, “değişim” ve “ileriye dönük proje” onun modernist bakışının bir sonucudur. 1985’te yaptığı bir söyleşide Yeşilçam sinemasını, 1950 sonrasında yaygınlaşan iki çağ dışı yapının; “lonca yapısı”yla, “Galata tüccarları”nın karışımı olduğunu söyleyen Kutlar, bu sistem içerisinde yenilikçi bazı yönetmen ve filmlerin çıktığını ancak bunun yeterli olmadığını belirtir:

Bu filmler tartışılmaz başyapıtlar gibi iddiamız da yok; ama en azından o yıllara kadar oluşturulan yapay dünyaları kıran, gerçekliği kabul eden, bir sanatçı gözüyle bakan, detaylar üzerinde durup, insan unsurunu ihmal etmeyen, ona bir takım şematik kalıplar geçirmek yerine, ona yakın bir biçimde vermeye çalışan dürüst bir sinema örneği oluşturdular (aktaran Öztürk, 1985, s. 18).

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

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

Bu tavır bir yandan yüzünü modernliğe dönerken diğer yandan da bu yönelişe karşı duyulan endişenin yumuşatılması olarak görülebilir. Politik olana yapılan aşırı vurgu bu dönemin sinemasının bireysel olana vurgu yapmasını geri planda tutmuş, ancak bu eksiklik evrensel sinemaya vurgu yapılarak doldurulmaya çalışılmıştır. *Yeni Sinema* dergisinin yayın politikasına bakıldığında dergide çokça yer verilen sinemacıların ve filmlerin bireyselliği, kişisel anlatımı öne çıkaran özel-

likler taşınması bununla ilişkili görülebilir. Özellikle “Batı sanatındaki en verimli tartışma alanlardan biri olarak”, “toplumsal gerçekçi sanat ile modernist sanatın [...] karşılıklı ve birbirini dışlamayan ilişkisi” düşünüldüğünde, toplumsal gerçekçi sanatın, bireyin iç dünyasına yönelen, onun modern toplum karşısında çaresizliğini dile getiren sanatın karşısında konumlandırmak (Başgüney, 2009, s. 132) zor görünmesine rağmen, bu ikisi arasındaki ilişkide ağırlık merkezi daha çok toplumsal ve gerçekçi olandan yanadır. Burada Başgüney’in bireyin sanatçı olarak özerkliği ve birey olarak kendini gerçekleştirmeyle, toplumsal sorumlulukları ve bu konularda söz söyleme isteği arasında var olduğunu söylediği ikiliğin, özerklik yanı, politik veya sosyal olanın sanatsal olanı belirlediği bir uçken; sanatın politik veya sosyal olanın dönemselsel bir form eşliğinde dışavurumu olarak yansıtılması ikinci uçtur. Bu ayrımın ilk yanı sanatın tek başına bir varoluş alanı olarak, ikinci yanı ise, sanatın toplumsal ilişkilerin türevi olarak görülmesine yol açmaktadır. Başgüney bu iki uç arasında bir başka eğilim daha olduğunu belirtir: kolektif kimliklerin beraberinde getirdiği bireyleşme ve bağlanmanın birbirinden beslenen ilişkisinden doğan kolektif bir bilincin rolü (Başgüney, 132). Türkiye sinemasında *toplumsal gerçekçilik* üzerinden düşünülecek olunursa, toplumsal gerçekçiliğin bir yandan politik veya sosyal olanın sanatsal olanı üzerinde bir ağırlığa sahip olduğu bir yan taşırken diğer taraftan da bireyin sanatçı olarak özerkliğini ve kendini gerçekleştirme çabasının da ortaya çıktığı bir eğilim olarak durduğu görülür. Bu iki yanın aynı anda var olması Türkiye sinemasının genel bir eğilim olarak çeşitli konularda takındığı *kararsız* tavrının bir sonucu gibidir. Bu kararsızlık tavrı bir yandan modernist bakışa eğilimliyken, diğer yandan bu bakışın gerekliliklerini taşıyabilecek bir güce sahip görünmemektedir. Bu noktada çoğunlukla dışlama mekanizması devreye girmiş ve bu iki eğilimden daha modernist

olanı öne çıkaran (yani bir tampon işlevi gören “toplumsal”ı dışarıda bırakan) yönetmen ve filmler üzerinde bir kontrol işlevi görmüştür. Bu kontrol bir yandan sistemin kendi işleyiş mekanizmalarından kaynaklanırken bir yandan da sansür mekanizması aracılığıyla kurulmuştur. Hem gelenekçilerin hem de modernistlerin bu iki uçtan da ipuçları taşıyan ifadeler kullanmaları ve film yapanların da bu iki ucu bir araya getirdikleri oranda kabul görmeleri bu dışlama ve kontrol mekanizmasının bir sonucudur. Başgüney, TSD’nin bu ikilikteki pozisyonunun rahat olmadığını, bu nedenle de bu ikilikten yola çıkarak, toplumcu vurgularını arttırdıklarını ve bazı modernist sinema eserlerini dışladıklarını söyler (2009, s.133). Bu nedenle modernist eğilimlerine rağmen TSD çevresi bir sanat sinemasından söz ederken de bu sanat sinemasında toplumsal özellikler bulmayı bekler ve bunları bulduğu ölçüde ona bir değer atfeder. Sanat sineması bu dönemde modernist eğilim taşıyanlar tarafından toplumsal bir içerikle birlikte tanımlanırken, Halit Refiğ gibi gelenekçiler tarafından “soyut, bireyci” karakteriyle ele alınmıştır. Her iki yaklaşım da aslında sanat sinemasının farklı yönlerini öne çıkararak eksikliği ifade etse de beklentiler aynı yöndedir: Toplumsalın ifade aracı olması. Ancak bu toplumsallığın ne olduğu konusu bu iki eğilimi birbirinden farklılaştırmaktadır. Modernistler için toplumsal olan; günlük hayata ve yaşanan gerçek sorunlara ilişkin, gelenekçiler için geleneksel kültürden kaynaklanan, kökenleri yaşanan ülkenin “duyuş ve deyiş” biçiminde yatan, hatta “sosyal düzene ve ahlaka dayanan gerçekçilik duygusu”na sahiptir.

Gelenekçilerin bu söylemine benzer ifadeler, *Yeni Sinema*’nın söyleminde de çokça kullanılmıştır. Derginin “Türk Sineması Özel Sayısı” olarak çıkan üçüncü sayısında hem dergiye ve TSD’ye yöneltilen eleştirilere yanıt verildiği hem de derginin yerli sinema konusundaki görüşlerinin açıklandığı “Ellinci Yıla Önsöz”

yazısında, “kurulması gereken sinema elbette Ulusal bir sinemadır, halkımızın *derin özelliklerini*⁷¹ yansıtan bir sinemadır” denir, ayrıca *Halk Sineması* gibi kavramlarla sinemanın gerçek karakterinin gizlendiği belirtildikten sonra, “Türkiye’de elbette ki bir ‘halk sineması’ yapılacaktır. Ama bu sinemanın, geçmişten alacağı tek kalıt, birkaç dürüst çıkışın şimdi unutturulmak istenen küçük geleneği olacaktır” denir (“El-linci Yıla”, 1966, s. 5). Aynı sayıda Tarık Kakınç da benzer bir biçimde “bir filmi ulusal kılan nitelikleri bir araya getirebilmek”ten bahseder (1966, s. 22). Sezer Tansuğ ise, Batılı bir ürün olarak ortaya çıkan sinemanın “mahalli ifadesini aramak üzere bu topraklara” geldiğini belirtir ve sinemayla seyircinin yaşadığı problemi temel olarak bu karakteristik özelliğe —Batılı karakterine— henüz tam olarak “uyum” sağlayamamış olmalarına bağlar. Tansuğ’a göre, kişisel yorum ile Batılı teknik arasında “mahalli” bir sentez oluşturulamamıştır henüz⁷² (1966, s. 33).⁷³ Tanju Akerson ise “Türk Sinemasında Eleştiri” üzerine yazdığı yazıda “Ulusal olmadığı içindir ki, Türk sinemasının dünya sinemasında yeri yoktur” der (1966, s. 35). Ulusallık genel olarak uluslararası alanda kabul görmenin de bir şartı olarak kavranmaktadır *Yeni Sinema*’nın bakış açısında. Gelenekçilerle *Yeni Sinema* dergisi arasında belirli konularda ki bu yakınlık, her iki tarafın argümanlarını temellendirmek için başvurdukları yerli sinemanın temel karakteristiğinin ne olduğu noktasında farklılaşır. Gelenekçilerin öncelikle yerli sinemanın varolan kimliğinin olduğu gibi kabulünü ileri sürüp, yerli sinemanın içinde bulunduğu durumu açıklamak için sanatsal “geri kalmışlığı”ı öne çıkarırken; Yeni Sinemacılar Yeşilçam sineması olarak adlandırdıkları yapının ta-

⁷¹ İtalikler bana ait.

⁷² Bu perspektifi Sezer Tansuğ’a ve Beşir Ayvazoğlu’na referans vererek 1990’larda yeniden gündeme getiren Ayşe Şasa’nın “mahalli sinematografi” “mahalli gelenek” konusunda söyledikleri için bkz. (Şasa, 2010, özellikle s. 21-23, 34, 49, 122). Şasa’nın düşünce çizgisinin bir değerlendirmesi için bkz. (Arslan, 2010, s. 265-297).

⁷³ Tansuğ’un *Ulusal Sinema*’nın sorunlarını dile getirdiği bir yazı için bkz. (Tansuğ, 1974, s. 58-60).

mamen değiştirilmesi gerektiğini, yeni bir sinemanın ancak bunun yerine yeni bir yapı olarak kurulduğu zaman gerçekleşebileceğini belirtir. Bu nedenle de *Yeni Sinema* ancak varolan sinemayla “koklu bir hesaplaşmaya” (“Ellinci Yıla nz”, s. 3) girişildikten sonra Türk sinemasının “yepyeni bir sinema” olacağı; nku toplum düzeninin temelleri değiştikten sonra sinema düzeninin de kökten değişeceği yazılır (s. 5). Gelenekçiler yerli sinemanın kimliğinin sabitliğini ileri sürerken, modernistler bu kimliğin yeniden biçimlenmesi gerektiğini, bu biçimlenmenin de toplumsal değişmeyle paralel olarak gerçekleşeceğini ve kaçınılmaz olduğu üzerinde dururlar. Bu grupları gelenekçiler karşısında modernist yapan da değişime yaptıkları bu vurgudur; ancak burada değişim vurgusu, sanatın anlatım araçlarından çok onun üretim koşulları üzerinedir. Sanatın anlatım araçlarının değişimi ve modernist bir karakter kazanması bu üretim koşullarındaki değişimin zorunlu sonucu olarak görülür. Bu anlamıyla da belirlenimci bir karakter taşır. Bu değişmenin kaçınılmazlığı teması *Genç Sinema* dergisi tarafından da dile getirilir. TSD’ye benzer biçimde Yeşilçam yapısına şiddetle karşı çıkan *Genç Sinemacılar* TSD’den ve *Yeni Sinema*’dan farklı olarak Yeşilçam’ı doğrudan kültür emperyalizmiyle⁷⁴ ilişkili olarak ele alırlar.⁷⁵ Sinemada toplumsal ve devrimci olanın ne çıkmasını sinemaya bakışlarının temeline yerleştiren bu grubun vurgusu, Başgüney’in de belirttiği gibi “nc sinema”nın pek çok zelliliğini kapsayacak biçimde genişletilmiştir (2009, s. 159). *Genç Sinema* dergisinin Hisar Kısa Film Yarişmaları konusunda takındıkları tavır bütünüyle bu özellikler üzerine kurulmuştur. Hisar Kısa Film Yarişmaları’nı hem Robert Kolej’in bünyesinde

⁷⁴ Bkz. (Atasoy, 1969).

⁷⁵ *Genç Sinema* dergisi önceleri *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi* adıyla çıkarken, Mihri Belli’nin 1. Devrim Sineması şenliği Ankara Gösterileri Açış Konuşması’nın yer aldığı 13. sayısında ise *Genç Sinema Proleter Devrimci Sinema Dergisi* adıyla çıkmaya başlamıştır. Bu anlamıyla da Mihri Belli’nin Milli Demokratik Devrim tezine daha yakın dururlar. Derginin ismindeki “devrimci” ibaresinin “proleter”le yer değişirmiş olması da bunun bir işaretidir.

de düzenlenmiş olması hem de Shell petrol şirketinin ödül parasını karşılaması nedeniyle “emperyalist şartlandırmanın bir oyuncuğu” (Şalom, 1969, s. 13) haline geldiğini belirterek protesto etmiş ve buna karşı 1970 yılında Devrim Sineması Şenliği’ni düzenlemişlerdir. *Genç Sinema* için belirtilecek önemli noktalardan biri de derginin “sanat sineması” kavramını ele alış tarzıdır. *Yeni Sinema*’da yerli sinema bağlamında sanat sineması tanımı pek kullanılmazken *Genç Sinema* bu kavramı dolaylı bir yoldan da olsa sayfalarına taşımıştır. Devrim Sineması Şenliği Ankara gösterileri sırasında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Öğrenci Birliği Sinema Kulübü tarafından dağıtılan bildiriye sayfalarına taşıyan *Genç Sinema*’nın bu bildirideki görüşlere olumlu yaklaştığını ve bu görüşleri paylaştığını söylemek yanlış olmayacaktır. 1960 sonrası ortamının getirdiği “kısıtlı özgürlük” ortamı içinde “Yeşilçam dışında sinema hareketleri” görüldüğü belirtilen bildiride, bu ortamda sinemanın ticari yönünün dışında, “sanat yönüne de vurgu yapan” çalışmaların ortaya çıktığı (*Yeni Sinemacıların* “olumlu çabalar” olarak gördüğü); TSD, Türk Film Arşivi, Robert Kolej Sinema Kulübü’nün düzenlediği Hisar Kısa Film Yarışmaları ve *Genç Sinemacıların* çıkışının bu çalışmaların en önemlileri olduğu vurgulandıktan sonra, bu kuruluşlardan Türk Film Arşivi’nin, “emperyalizm ve Türkiye’deki egemen sınıfların yararına çalışan bir sinema” olan Yeşilçam’dan bağımsız olmadığı belirtilir. Bildiriye göre, Yeşilçam filmlerinin düşük niteliği, bu güçleri “daha iyi bir sinema” aramaya zorlamış ve “sanatsal yönü ağır basan” filmler ortaya çıkarılması için teşvik edici olmuştur; çünkü bu sanatsal yönü ağır basan filmlerden ikili bir yarar beklenmiştir: Bir yandan filmlerin kitleler üzerindeki etkisinin artması, diğer yandan da devrimci çıkışlar yapmak isteyenlerin önüne “sanat sineması”nın çıkarılıp, “devrim için sinema” düşüncesinin engellenmesi. Bunun için de “emperyalist güçler ve onun işbirlik-

çileri”, bu tür bir sanat anlayışından yola çıkan yönetmenlerin çeşitli kuruluşlarda yetiştirilmesi ve yarışmalar aracılığıyla da “kaliteli” film yaptırma çabasına girmişlerdir (Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1970, s. 12-14). Dergide yayınlanan bir başka yazıda ise sanat filmi, “salt sinema dışında bir amaç taşımayan” bir tür olarak tanımlanır (Barokas, 1969a, s. 25). Yazar sanat sinemasını şöyle tanımlar:

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

Bütün bunlara bakıldığında sinemayı var olan yapının dışında, yeni bir tarzla yapma çabasını ileri sürenlerin bu dönemde genellikle “sanat sineması”nı olumsuz gördükleri aşikardır; üstelik sinemaya farklı kutuplardan bakanların bu noktada şaşırtıcı bir benzerliği vardır. Gerek TSD ve *Yeni Sinema* gibi Avrupa sanat sinemasına dergi sayfalarında fazlasıyla yer veren yaklaşım, gerekse de *Genç Sinema* gibi daha radikal tavır takınanlar olsun, sanat sinemasının yerli örneklerine tıpkı Türk Film Arşivi gibi olumlu bakmamaktadır. Üstelik toplumsal içeriği dışarıda bıraktıkları oranda da bu filmler “kültür emperyalizmi”nin taşıyıcısı olarak ele alınmaktadır. Bu dönemde sanat sineması daha çok taşıdığı içerik üzerinden ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Bu nedenle de dergilerde Godard, Buñuel, Antonioni gibi pek çok yönetmenin filmleriyle ilgili birçok yazı yayınlanmasına, Avrupa’daki yeni dalgalar ve üçüncü sinema örneği olan pek çok film ve yönetmen üzerine değerlendirme ve incelemeler yer almasına rağmen, bu filmlerin anlatı yapıları ve yerli filmlerin anlatı yapıları arasında bir karşılaştırmanın olmaması, yerli sanat sineması örneklerinde vazgeçilmez gördükleri toplumsal içeriğin eksikliğinden (*Sevmek Seni*,

Sevmek Zamanı gibi filmler) kaynaklı gibidir. Modernizmin temel özelliği olarak anlatımda benimsenen yol bu dönemin söyleminde kendisine yer bulmamıştır. Bu söylemin temel bakış açısı, Yeşilçam'ın aktardığı içeriği aktarmayan bir sinemadır; ancak onun anlatım dili, hikâyesini hangi anlatısal araçları ve stratejileri kullanarak anlattığı üzerinde durulan bir konu değildir. Anlatı kalıplarının kırıldığı, yeni temaların öne çıktığı, kişisel bir anlatıma yönelen filmlerin çoğunlukla “biçimcilikle”, “şekil denemesi” olmakla suçlanması, hatta *Genç sinemacıların* dilinde olduğu gibi emperyalizmin doğrudan taşıyıcısı gibi görülmesi, modernist bir anlatı olarak ortaya çıkan yeni bir anlatı kalıbından duyulan endişeden çok, bu yaklaşımların olmazsa olmaz olarak gördükleri toplumsal içeriğin yokluğuyla ilişkilidir. Bu dönemde “kişisel anlatım” bile “piyasa değerlerine yakalanmama” (Çapan, 1966, s. 24) anlamında, daha çok endüstri ile ilişkili olarak ele alınmakta, anlatı yapısına, yönetmenin anlatım tarzına ve yerleşik sinema dilinin dışında farklı bir eğilim taşıyıp taşımadığına bakılmamaktadır.

Modernizm, bütün bu bakış açılarından tuhaf bir şekilde bütün yenilik talebine rağmen “mahalli” (Tansuğ, 1966, s. 33) olana hapsedilmiş olarak ortaya çıkar. Bu yanıyla da bir hareketsizlik hali olarak, değişime yol açabilecek biçimsel yeniliklere kapı aralayacak denemeleri paranteze almış gibidir. Bu düşüncenin altında yatan ise, daha çok biçimsel değişimi yaratacak olanın yerli sinemanın temel eksikliği olarak görülen “ulusal” özün elden gideceği endişesidir. Gelenekçilerin “Batılı” olmakla suçladığı, bunun karşısında modernistlerin hem ulusal hem Batılı bir yan taşımalarını istediği biçem, dışarıda bırakılmaya çalışıldığı oranda bir yandan da yerli sinemanın olduğu gibi sürmesine yol açmıştır. Bu ortak endişe; değişim isteğinin de, muhafaza etmenin de aynı hareketsizliğe yol açmasına vesile olmuştur. Bozulmasından endişe

edilen saf “ulusal” öz, bir yandan değişim talebiyle korunmaya çalışılmış diğer yandan da muhafaza edilmek suretiyle yerleşik hale getirilmeye uğraşılmıştır. Her iki talep de sonuç olarak toplumsal olanın kaybının, biçemsel olanı hâkim kılacağı endişesiyle birleşerek mevcut halin durağan bir yapı kazanmasına yol açmıştır. Ulusal özün korunması bir yandan da modernist olmaya çalışan sanat karşısında kırılması sert bir kabuk olarak, biçemsel yeniliklerin üstünü örtmüş, biçem içerikle bütünlüğü olan ve onu aktaran bir araç olarak değil; daha çok ulusal özü ele geçirecek ve yok oluşuna yol açacak karanlık bir delik olarak görülmüştür. Bu korku bir yandan da sanatın özerkliğine karşı duyulan belirsiz endişeyle birleşmiş, bu özerkliğin ulusal ve “mahalli” olan her şeyi bozacağı endişesini hâkim kılmıştır. Hem gelenekçilerin hem de modernistlerin metinlerinde “yabancılaşmaya” çokça vurgu yapılması, her iki grubun da bu temel endişesiyle ilgilidir. Bir taraf sadece yerel olmaya çalışırken, diğer taraf önce yerel sonra evrensel olmaya çabalar. Burada iki tür Türk sineması biçimlenmiştir. Bir yandan “duyuş ve heyecanlara, iç dünyalara açılan bir pencere” olarak, yerel ama sadece bize ait; yabancı olmayan, geleneksel sanatlardan temellenen, tanıdık, bildik ama sinemayı modernize etmeye çalışanlar tarafından kabul görmeyen bir Türk sineması; diğer yandan ise yerel, ama sadece bize ait duyuş ve düşünüşe yer vermeyen, başkasına ait bakışı da taşıyan; ancak bunu ulusal özü kaybettirecek bir miktara ulaşması istemeyen ve gelenekçiler tarafından kabul görmeyen bir Türk sineması söz konusudur. Her iki bakış açısı da, Umut Tümay Arslan’ın Türk sinemasına dair yargıların ikircikliği olarak belirttiği ve kendi imgemizle ilgili karar verilemezliği içinde taşıdığını söylediği iki yargıyla birlikte düşünöldüğünde daha anlaşılır bir hale gelir: “Sanatsal yetersizliği, estetik ve fikri eksikliği, gecikmişliğiyle boğucu, utandırıcı ve öteki’nin bakışından bir türlü kabul görmeyen Türk sineması

ve Batılı kalıplara direnciyle, bir türlü evrenselleştirilemeyen bize ait sıcaklığı ve sevecenliğiyle kucaklanan Türk sineması.” Arslan’a göre, ilkinde boğucu eksiklik duygusu, ikincisinde yerin bu eksikliğin bize ait fazlalık olarak algılanmasına bırakacaktır (Arslan, 2010, s. 271). Modernistler sinemanın eksikliği üzerinden ona bir kimlik biçmeye çalışırken, gelenekçiler onun “özü”ne fazlalık olarak gördükleri şeyi dışarıda bırakmaya çalışarak bir kimlik oluşturmaya çalışırlar; sonuç her iki halde de beyhude bir ulusal bütünlük arayışıdır. John Hill’in ulusal kültür kavramı ve ulusal kimlikleri inşa edenlerin izlediği yollar açısından üç ana sonuç olarak tarif ettiği özellikler burada başka bir açıdan işlerliktedir. Hill’e göre:

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

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

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

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

da eklektik bir birlikteliğidir” demektedir (2005, s. 60). Daldal’a göre, bu yaklaşım içerisinde bir yandan Marx’tan esinlenen *toplumsal gerçekçi* eğilimi bir yandan da toplumsal yabancılaşma ve insanın metafizik yalnızlığını irdeleyen modernist bireysel sinema denemelerini yan yana görmek mümkündür.⁷⁶ Bu yaklaşım içerisinde “toplumsal dayanışma ve olumlu tipleri” vurgulayan sosyalist gerçekçi Ertem Göreç ve Vedat Türkali’ye karşın, Halit Refiğ, “insani değerlerin yozlaşmış endüstri toplumunda nasıl kaybolduğunun altını trajik bir tonda çizerken”, Metin Erksan bir yandan “sınıf bilinci yüksek bir şehir gerçekçiliği”ne, “insanın yalnızlığı”na ve “kötü doğası”na dikkat çeker, diğer yandan da hikâyelerini açıkça modernizmin “uyumsuzluk”, “kaos”, “sürekli savaş” kavramları etrafında anlatır. Daldal’a göre Erksan Batılı sanatçılardan farklı olarak bu “boşlukta olma” durumunu ve “kaotik” varoluşu toplumsal sebeplerden kopararak mutlaklaştırmaz (s. 60-61). Modernizmin ilk görünür hali olan bu temalar ve içerik bir süre sonra başka tema ve içeriklere eşlik eden, dönemin toplumsal olarak tarif ettiği “içerikten” uzaklaşarak yeni bir yöne kayar, üstelik biçimsel olarak da farklılık taşıyan, alışılmadık bir görselliğe ve anlatı düzenine sahiptir bu yön. Kovács’ın yeni gerçekçiliğin modernizme başlıca katkılarından biri olarak belirttiği “anlatının arka planı ile ön planı arasındaki hiyerarşik ilişkiyi ortadan kaldırması” ve böylece “anlatı yapısını gevşetmesi”ne (s. 267) yönelik belirlemesi belki de bu dönemdeki sanat sineması örnekleri için ileri sürülebilecek bir özelliktir. Gerek *Yalnızlar Rıhtımı* (1959), gerekse de *Denize İnen Sokak* (1961), *Sevmek Seni* (1964), *Sevmek Zamanı* (1965) gibi filmlerde arka planla ön plan arasındaki hi-

⁷⁶ Aslı Daldal akımın merkezinde şu filmlerin olduğunu söyler: Metin Erksan’ın *Gecelerin Ötesi*, (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964); Halit Refiğ’in *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Harem’de Dört Kadın* (1964); Ertem Göreç’in *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965); Duygu Sağıroğlu’nun *Bitmeyen Yol* (1965) (Daldal, 2005. s. 60).

yerarşik ilişki minimum düzeye indirilmiş, buna bağlı olarak da anlatı yapısı gevşek bir nitelik kazanmıştır. Özellikle *Sevmek Seni*'nin toplumsal olanı geçmişin perdesi ardına gizleyen yapısı içerisinde ön plan tamamen belirsizleştirilmiştir. *Sevmek Zamanı*'nda ise ön planla arka plan arasındaki ilişki melankolik bir biçimle perdelenmiştir. Gerçekliğe dair belirgin bir duygunun kaybolmaya başlaması bu filmleri, güçlü sosyolojik ve ekonomik gerçekleri öne çıkararak temsili olanaklı kılan filmlerden (özellikle *toplumsal gerçekçi* filmlerden) ayıran bir özellik olarak öne çıkmaya başlamıştır. Bu da yönetmenlere önceden tanımlanmış, varolan belirli bir gerçekliği temsil etmenin dışında yeni olanaklar sağlamıştır. Bu yönetmenler için temsil artık yönetmenin imgelemiyi ya da ideolojik bakışıyla ilişkili, referansları metin içerisinde gerçeklik kazanan bir biçim almaya başlamıştır. Bu bakış özellikle *Sevmek Zamanı*'nda belirgin bir nitelik kazanmıştır. Temsil edilenle gerçek ilişkisinin bağlantılarının koparılmaya çalışıldığı, bir özdeşlik mantığı üzerine kurulmaya çalışılan anlatı bu tavrıyla da minimalist üslubun ilk örneklerinden biri olmuştur.

İlk örneği Atilla Tokatlı'nın *Denize İnen Sokak* filmi olan bu eğilim beraberinde bir şaşkınlık ve kararsızlığı da getirir. Bu şaşkınlık ve kararsızlık ileride ayrıntılı olarak değinileceği gibi, hem endüstri hem de izleyici nezdinde gerçekleşir. Aydın Arakon'un *Ölüm Film Çekiyor* (1961) adlı filmi ise öyküsünü film çekim süreci içerisine yerleştirerek Türkiye sinemasında *kendine gönderme yapmanın* (self-reflexivitiy) sınırlı bir örneğini ortaya koyar. *Aşka Susayanlar*'da Feyzi Tuna, aynı kadına aşık olan iki arkadaşın hikâyesini klasik anlatı kalıplarına sadık kalarak; ancak erkek karakterlerden Ekrem (Ekrem Bora) üzerine yoğunlaşarak anlatır. Giovanni Scognamillo'nun "yaşamın ölü zamanları değerlendirilir" (1998, s. 298) dediği filmde Tuna, dönemin sinemasının öykü anlatımında pek başvurmadığı, hatta anlatısal bir araç olarak sinemanın doğasına aykırı bulduğu ölü zamanları fazlasıyla

kullanır.⁷⁷ *Sevmek Seni*'de ise tamamen kendilerini bırakmış karakterlerin, varoluşsal gelgitleri aracılığıyla, anlatının ileriye taşınması için hiçbir motivasyonu olmayan, varoluşsal amaçları da film içerisinde sürekli çelişkili bir hal alan kadın ve erkek karakterlerin modern hayat karşısında içine düştükleri çelişkili ve kararsız hal anlatılır. *Sevmek Seni*'de dönemin sanat sinemasına yakın diğer filmleri gibi toplumsal olanı anlatının gerisine çekerek, karakterlerin baskısını hissettikleri toplumsal olana ilişkin sorunları doğrudan metnin içine taşımak yerine, bu durumun karakterlerin psikolojik durumları üzerine yaptığı etkiyi göstererek, onları içine düştükleri ve kontrol etmekte zorlandıkları, kendi kişisel algıları üzerinden kurdukları soyut bir dünya tasavvuru ile temsil eder. Bu temsili de genellikle durağan bir görsel üslupla ve nedensellik ilişkisinin zayıfladığı bir anlatı yapısı aracılığıyla kurmaktan yanadır. *Sevmek Seni* anlatı ve karakter kuruluşu söz konusu olduğunda, *Denize İnen Sokak*'la birlikte Türkiye sinemasında sanat sinemasının ilk belirgin örneği sayılabilir. Bu dönemin *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'yle⁷⁸ birlikte en ayrıksı iki filminden biri olan *Sevmek Zamanı* ise, gerçek ve temsil edilen arasındaki ilişkiyi geleneksel kökleri olan bir aşk hikâyesi içerisine yerleştirerek anlatır. Temsili geleneksel olanla gerçeği ise modernist olanla bitiştirerek, anlatısını bu ikisi arasında bir özdeşlik üzerine kuran film, modernist niteliklerini bu özdeşliğin geleneksel yanını öne çıkararak baskılar.

⁷⁷ Feyzi Tuna bu konuda şunları söylemektedir: “Hiçbir şeyin olmadığı anlar. Anlamalı bulmuşum. Daha sonra, daha profesyonel olunca, *Aşka Susayanlar*'ın ticari başarısızlığı sebebiyle, bu hiçbir şey olmayan anları olabildiği kadar aza indirmeye çalıştım filmlerimde” (Balcı, 2014, s. 61).

⁷⁸ *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* filmi izleme şansımız olmadığı için film metninin çözümlemesi yerine daha çok üzerine söylenenlerden yola çıkılarak bir değerlendirme yapılacaktır. Filmin Alp Zeki Heper'in vasiyeti gereği ve gösterilebilecek özelliklere sahip bir kopyasının bulunmaması nedeniyle uzun zamandır hiçbir gösteriminin yapılmadığı bilinmektedir. MSGSÜ, Sinema Televizyon Bölümü'nde bir kopyası bulunan film, aynı nedenlerden dolayı araştırmacıların hizmetine de sunulmamaktadır. 2012 yılında Ankara Uluslararası Film Festivali kapsamında gösterimi yapılacağı duyurulan film bu nedenle dijital ortama aktarılmış olmasına rağmen, —ki filmin gösterimi Alp Zeki Heper'in varislerinin izin vermemesi nedeniyle son anda iptal edilmiştir— filmi izlemek için yaptığım girişimler bir sonuç vermemiştir. *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* konusunda takınılan bu tavra karşılık *Denize İnen Sokak* filmi izlememe olanak sağladığı için de MSÜ Sinema Televizyon Bölümü'ne teşekkür ederim.

a. Kararsızlık Olarak Modernizm: *Denize İnen Sokak*

Türkiye sinemasının sadece iki film çekmiş yönetmenlerinden biri olan Atilla Tokatlı'nın Fransa'da *L'Institut des hautes études cinématographiques*'te (IDHEC) eğitim görürken tanıştığı Selçuk Bakkalbaşı'nın Fransızca yayınlanan bir romanından uyarladığı film (Sekmeç, 2012, s. 61), hem anlatımıyla hem de görsel düzeniyle dönemin sinematografisine uymayan “piyasa dışı” (Özön, 1968, 145) bir film olarak görülmüştür.⁷⁹ Asaf Çiyiltepe, *Vatan* gazetesindeki yazısında “genç yönetmen Atilla Tokatlı'nın ilk filmi anlayış bakımından çok önemli” diyerek değerlendirdiği film için “başarılı” diyemeyeceğini ancak “korkusuzca attığı adım”ın önemli olduğunu belirtir (Çiyiltepe, 1960). Çiyiltepe'nin yazısında asıl ilgi çekici olansa, teknik elemanların yönetmene yardımcı olmadığına altını çizerek, bu durumda “yerli deneyle, bilginin çatışması”nı görmesi, teknik ekibin Tokatlı'yı “belki de anlamadığını” söyleyerek aslında yerli sinemanın anlayışının alışık olmadığı bir tarza sahip olan filmle yerleşik sinemasal anlayış arasındaki karşıtlığa dikkat çekmesidir. Yerleşik sinema anlayışı ile film arasındaki uyumsuzluk çekim aşamasında başlayarak filmi ve onun algılanma biçimini de etkilemiştir. Yerleşik sinema anlayışı ile film arasındaki bu uyumsuzluğun bir başka boyutu ise, bildiklerinin dışında bir çalışma ve film oluşturma sürecine dahil olan yerli sinemacılarla, aldığı eğitim sonucunda farklı bir biçimle film yapmayı düşünen yönetmen arasındaki uyumsuzluktur. Sezer Tansuğ'un “mahalli ifade” dediği şeyle “mahalli olmayan” arasındaki kapanmaz uyumsuzluk burada da işlerlikte gibi görünür. Yerli sinemanın bu uyumsuzluğu gidermek konusundaki direnişi, bu tür filmlerin daha sonra da karşılaşacağı temel sorunlardan biridir ve çoğunlukla da “farklı olanı” kendi bünyesine alıp eritmek, bu-

⁷⁹ Filmin hazırlık ve çekim süreciyle ilgili geniş bilgi için bkz. (Sekmeç, 2012, s. 61-65).

nu yapamadığı durumlarda da bir dışlama mekanizmasını işleterek alanın dışında bırakmaya çalışması olmuştur. Yerli sinemanın bu, her türlü farklılığı kendi bünyesine dahil etme, onu standartlaştırma çabası sanat sineması söz konusu olduğunda ortaya çıkan temel uzlaşmazlığı da temsil etmektedir.⁸⁰ Karlovy Vary ve Locarno festivallerinde yarışan, Locarno'dan “Şeref Diploması” alan ve Venedik Film Festivali'nde yarışma dışı özel gösterimi yapılan film, Türkiye'de ise Türk Filmleri Yarışması'na⁸¹ ve Fuar Filmleri Yarışması'na katılmıştır. İlk festivalden jüri özel ödülü, ikincisinden ise en başarılı filmin yanı sıra, en başarılı senarist ve erkek oyuncu ödülleri almıştır (Şener, 1972, s. 24). Sanat sineması örneği olarak bu filmin Yeşilçam sinemasının hâkim olduğu bir ortamda ödül almış olması ilginçtir. Filme eleştirmenlerin verdiği tepkiler de bunu doğrulamaktadır. Tuncan Okan (1960) Ulvi Uraz'ın canlandırdığı Ali karakteri için “aylak, yarı-entelektüel tipinin ümitsiz feriyadından başka bir şey olmasa gerekir”, “Osmanlı artığı, garip burjuva” gibi nitelermelerle filmin perdeye taşıdığı Ali'nin yaşam tarzı üzerinden bir eleştirel söylem geliştirerek, bu tipin “yadırgandığı”nı belirtmekte, bunun da senaryodaki “saklı” düşüncelerin belirmesine engel olduğunu vurgulamaktadır. Bu durumun ortaya çıkmasına yol açan şeyinse, söylemek istediklerini toparlayamayan yönetmenin “karsızlığı” olduğunu vurgulayan Okan, bütün bunların “çelişkilere” ve “sorulara” yol açtığını söylemekte, filmin anlatı yapısının öyküsünü neden-sonuç ilişkisini net bir

⁸⁰ Film üzerine yazılan yazılarda vurgulanmadan geçilmeyen bir konu da filmin gösterimi sırasında izleyicilerin filmin yarısında çıkmaları ve filmi yuhalamaları konusudur (Sadoul, 1960). Çiğiltepe filmi yuhalayanları, “Kötü Amerikan ve yerli filmlerin örümcek tutturduğu kafalara bunun için güvenmemek” gerektiğini de eklemeyi unutmaz ve “Bundan yirmi belki de çok sene sonra Türk sinemasını inceleyecek herhangi bir aydının 1960 yılında tek başına kalmaya mahkum bu iyi niyet çabasını görmeden, incelemeyi edemeyeceğine inanmaktayım şimdi” der (Çiğiltepe, 1960).

⁸¹ Yarışmanın jüri üyeleri şu isimlerden oluşmaktaydı: Burhan Arpad, Baha Gelenbevi, Zeki Faik İzer, Orhan Hançerlioğlu, Semih Tuğrul, Asude Zeybekoğlu, Sabahattin Eyüpoğlu, Haldun Taner, Lütfi Ö. Akad, Vedat Ar, Nijat Özön (Özön davetiyesi kendisine ulaşmadığı için jüri çalışmalarına katılmamıştır) (Şener, 1972, s. 21).

biçimde kurmadan anlatmasını bir eksiklik olarak görmektedir. Okan için filmin hikâyesi “Türk sinemasının alışılmış ölçüleri”yle bile “ilkel sayılabilecek bir mizan- senle” perdeye nakledilmiştir ve bu nedenle de “başarısızlığa mahkum” olmuştur (Okan, 1960). Filmin anlatı yapısının yerli sinemanın ölçülerinin dışına çıkmış ol- ması; nedensel ilişkileri gevşek bir biçimde kurması, net bağlantılar yerine imalara yer vermesi, film endüstrisinin beklentisinin dışında, izleyiciyi bir özdeşleşme meka- nizmasına dahil etmemeye özen göstermesi, ölü zamanlara, eylemin minimum düze- ye indirildiği bir yapıya yer vermesi filme ilişkin eleştirileri yönlendiren temel dü- şünce olmuştur. Bu düşünceler aslında hâkim yerli sinema anlayışı ile yeni ortaya çıkan ve özellikleriyle bu anlayışa karşıt bir kutupta yer alma potansiyeli taşıyan bir bakış arasındaki çatışmanın yeniden ortaya çıkmasıdır. *Kamelyalı Kadın* tartışmalarını hatırlarsak bu çatışmanın nedenleri daha iyi anlaşılabilir. Yerli sine- manın alışık olduğu olay temelli hikâye anlatma biçiminin yerine olayın dramatik geriliminin azaltıldığı ve daha çok içsel çatışmaya önem veren ve bu çatışmayı ka- rakterin çevreyle olan ilişkisinin önemini azaltarak gerçekleştiren film, sinematogra- fisinde de benzer bir yönelim taşımaktadır. Filmin başında çocuğun koşma sahnesin- de yapılan ters kesme bile yerli izleyici için değişiklik anlamına gelmektedir. Filmin devamlılık konusunda takındığı tavır da benzer biçimde net ilişkiler kurmaktan kaçınan, bunun yerine imalara ve belirsiz bağlantılara izleyiciyi zorlayan bir yan taşımaktadır. Ali’nin yaşadığı boğulma tehlikesinin ihtihar mı yoksa bir kaza mı ol- duğunun belirsiz bırakılmış olması bunun en iyi örneğidir.

“Dramatizasyon”dan olabildiğince uzak olan anlatım biçimine sahip filmin “usta işi” sayılamayacağını ama “garip bir tadı, bir çekiciliği” olduğunu belirten Ge- orge Sadoul, filmin “sansür bir yana bırakılırsa, “tam bir bağımsızlık içinde” gerçek-

leştirildiğini söyler (1960, s. 20). Elli yaşlarında, nedeni belirsiz bir iç sıkıntısından mustarip, annesini kaybetmiş Ali, günlerini avare bir biçimde, bahçesindeki güllerle ve rakı kadehleriyle geçirmektedir. Çevresi ise Ali'yi hayatını yoluna koyacak bir evliliğe sürükleme peşindedir; üstelik etrafındaki hiçbir şeye tepki vermeyen ve direnmeyen, hayatı akışına bırakmış olan Ali de buna itiraz etmez, evlenir; ilk günden karısıyla arasında soğuk bir ilişki başlar. Karısının; avare hallerine, çalışmamasına karşı gösterdiği tepkiye bile ancak yalan söyleyerek karşı koyar; işi olmadığı halde sabahları işe diye çıkar, akşama kadar dolaşır, sonra da eve döner. Tekdüze bir hayatı vardır Ali'nin, onun bu rutin hayatını; güllerden sonra ilgi gösterdiği, hayatındaki önemli tek şey olan el yazması kitaplarına ihtiyaç duyan, sanat tarihi konusunda doktora yapan Sevgi'nin gelmesi bozar. Kitaplar Ali'nin savunduğu ve bir şey olmasından endişe duyduğu tek nesnedir. Karısının kitaplar hakkında söylediği şeylere, “kitaplarımı kötölemeyin, üzersiniz beni. Onlar rahmetli babamdan kalan en kıymetli şeyler” diyerek filmdeki nadir tepkilerden birini verir. Sevgi'yle olan ilişkisi Ali'yi biraz canlandırırsa da onun gidişiyle tekrar eski haline döner ve boğulma tehlikesi geçirir, hayatla ilişkisi o kadar zayıftır ki kendisini kurtaranlara teşekkür bile etmeden giden Ali, güllerini bir bir parçalar ve karanlıkta gözden kaybolur. Sadoul'a göre *Denize İnen Sokak* “hiçliğe gidenlerin ya denizde boğulması ya da intiharıdır.” Filmi olaydan çok “karakter” üzerine temellenmiş, “geleneksel Yeşilçam anlatısının dışında bir yapı içeren bir deneme olarak” değerlendiren Sivas, filmin karakterin psikolojisini ve iç dünyasını ön plana çıkardığını belirtir (2007, s. 92). Olay örgüsü ve bu yanıyla olayın dramatik geriliminin azaltılmış olması, uzun planlar eşliğinde, karakterlerin yalnızlıklarını pekiştiren “dış seslere” yer veren anlatımı filmi dönemin hâkim anlayışından ayırmakta, onu sanat sinemasının ilk örneklerinden biri olarak

değerlendirmemize olanak tanımaktadır.⁸² Filmin dönemin bazı *toplumsal gerçekçi* filmlerinin bile içine düşmekten kurtulamadıkları, melodram kalıplarına uzaklığı da bu özelliklerin bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Filmin gösterime gireceğini haber veren ilanda her ne kadar “aşk heyecan dolu yerli film” ibaresi yer alsa da film bu niteliğinden bir hayli uzak bir karakter taşımaktadır (“Denize İnen Sokak İlanı”, 1960, s. 5). Filmin her şeye yabancılaşmış karakterinin içinde bulunduğu hiçlik durumunun hiçbir temeli yok gibidir, Ali’yi bu duruma düşüren herhangi bir nedenin izleri filmde yer almaz. Bu duruma yol açabilecek suçluluk duygusu, ahlaki ya da rasyonel bir neden görünmez, her şey kendiliğinden olmuş gibidir. Bu durum dramatik gerilimin zirveye ulaştığı noktayı dahi belirsizleştirerek daha da güçlendirilir, klasik sinemanın dramatik gerilimi belirginleştiren doruk noktasını filmin temel geriliminin çözüm anı olarak kurmasına karşın, filmin bu gerilim noktasını belirsizleştirip, önemsizmiş gibi geçiştirmesi, filmin bütün yapısıyla uyum içerisindedir. Bu yolla film dramatik yapıyı tersine çevirir ve önemsizleştirir, ki bu da yerleşik sinema anlayışının —hem izleyici hem de sinema alanındaki aktörler tarafından— bu dönem itibariyle kabul edebileceği bir yaklaşım değildir.⁸³

⁸² Bu dönemdeki filmlerde dış ses kullanımının yaygın olduğu görülmektedir. Dış ses kullanımı pek çok filmde filmin devamlılık kurgusunu bozmayacak bir yapıyla ele alınmış olmasına rağmen, anlatıyı öznelleştirme konusunda önemli bir işlevi de yerine getirmektedir. Anlatının geçmişle bağının kurulması, filmin film öncesi öyküsünün anlaşılması için izleyiciye enformasyonu sağlayan bu ses, çoğunlukla filmsel dünyanın bir parçası olan *intra-diegetic* biçimde kullanılmıştır. Bu filmlerde sesin *intra-diegetic* kullanımında önemli olan ve onu öznel hale getiren ise, diğer karakterlerin duymadığı, karakterin zihninden geçenleri izleyiciye aktarmak için kullanımıdır. Sahneye ait gerçek bir alandan gelmeyen bu ses kullanımı anlatının öznelleşmesi noktasında ilk başvuru olan yöntem olmuştur. *Kanun Namına* (Lütfi Ö. Akad, 1952), *Denize İnen Sokak* (Atilla Tokatlı, 1961), *Mor DeFTER* (O. Nuri Ergün, 1965), *Aşka Susayanlar* (Feyzi Tuna, 1964) gibi filmlerin yanı sıra *Aaaah... Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966) filminde de sesin bu anlamda kullanımı görülür. Özellikle *Aaaah... Güzel İstanbul*’da filmin tamamına yayılmış olan ve filmin anlatısının temel kurucusu olan Haşmet’in (Sadri Alışık) dış sesi, Haşmet’in olaylara karşı verdiği tepkileri, ahlaki bakışını, ön yargılarını, isteklerini, arzularını ve korkularını dile getirmekte işlevsel bir rol üstlenmiştir. Ayrıca Haşmet’in bu sesinin çoğunlukla kameraya/izleyiciye bakarak gerçekleştirilmesi de bu öznelliği biraz daha ileriye götürmüştür, izleyici ile belirsiz bir ilişki kurulmasını sağlamıştır.

⁸³ Bu durumun bazı ipuçlarını Erdoğan Tokatlı’nın *Son Kuşlar* filmini çekerken karşılaştığı zorlukları anlatmasında bulmak mümkündür. Tokatlı kendisine yöneltilen, “*Son Kuşlar*’ı beyaz perdeye aktarırken içinde bulunduğunuz şartlar sizce yeterli miydi?” sorusuna şu yanıtı verir: “Hayır, ye-

b. Geçmişle Şimdiki Zaman Arasında Modernizm: Sevmek Seni

Aşka Susayanlar'da Feyzi Tuna, aynı kadına aşık olan iki arkadaşın hikâyesini klasik anlatı kalıplarına sadık kalarak; ancak erkek karakterlerden Ekrem (Ekrem Bora) üzerine yoğunlaşarak; hayatı boş vermiş, beklentilerinden vazgeçmiş, kendisini, nedenini çok bilmediği bir boşluğa bırakmış, içinde bulunduğu hayattan memnun olmayan bir karakter çizerek sanat sineması karakterlerine yakın bir örnek ortaya koyar. Film anlatısını daha en başından bu gerilim üzerine kuracağını Ekrem'in dış sesiyle izleyiciye sunar.⁸⁴ Anlatı bu dış sesle filmin başından öznel bir anlatı kurar ve Ekrem'in hikâyesini onun bakış açısıyla izleyeceğimizi haber verir. Burada görüntü aracılığıyla hem anlatının kuruluşu ve ileriye doğru akışı sağlanırken dış ses bu giriş sekansını bitmiş bir anlatının başlangıç noktası olarak kurar. Ekrem "askerliğimi bitirdiğim ve İstanbul'a döndüğüm gün hiç de mutlu değildim" diyerek izleyeceğimiz anlatının geçmişte gerçekleştiğini ima eder; burada hem geçmişin anlatısı hem de filmin "şimdiki zamanı" bir arada verilmiştir. Dış ses geçmişe ait olanı aktarırken, görüntüler filmin şimdiki zamanını aktarır. *Aşka Susayanlar*'da Ekrem, içinde bulunduğu durumdan bunalmış, sıkılmıştır ve anlamsızlığını kavradığı bir hayattan

terli değildi. Daha önce de söyledim. Başlangıçta çok kararsızdım. Fakat sonra kumar oynamayı kabul ettim. Çünkü bu teklif, meslek hayatımda bana yapılmış en ciddi teklifti. Bazı arkadaşlarım var, kendilerine on günde on iki kutuyla film teklif ediliyor. Göbek atarak kabul ediyorlar. Prodüksiyon bana piyasaya kıyasla daha düzgün imkânlar tanıyordu ama karşılığında verdiği imkânların çok üstünde, çok zor bir iş istiyordu. Kumar oynamaktan başka çare yoktu. Tek başıma kalacağımı bile bile kumar oynadım. Oynadığıma memnunum. Kazandım çünkü. Şartların neden kötü olduğuna gelince, önce operatör meselesi var. Ali Uğur daha önce prodüksiyonun anlaştığı bir operatördü. Gerçek şu ki bütün film boyunca bana ve filme karşı son derece kötü niyetliydi. Bana karşı kötü niyetli olması önemli değil. Fakat hiç filmi düşünmedi, hep kendini düşündü. Üstelik ilk filmi çeken bir rejisöre karşı yapılabilecek ne kadar edepsizlik varsa hepsini yaptı. Bu da cabası. Sonra bazı oyuncuların rollerini sevmeyişleri (hiçbir rolü sevmiyorlar zaten). Mesela Aliye Rona'nın beni gece yarısı çalışma esnasında çaresiz bırakarak senaryoyu değiştirmeye zorlayan davranışı. Prodüksiyonun etrafında düğümlenen entrikalar, dedikodular, pislik atmalar. Senin anlayacağın amansız bir mücadele verdik" (Özgüç, 1965, s. 13).

⁸⁴ "Askerliğimi bitirdiğim ve İstanbul'a döndüğüm gün hiç de mutlu değildim. Baba evine girdiğimden yıllar önce bıraktığım tatsız, üzücü, aynı monoton hayata devam edeceğimi biliyordum. Abimle aynı çatı altında, bu kötü hayatı yeni baştan yaşamak, uğradığım haksızlığa tekrar boyun eğmek benim için artık imkansızdı. İşte bu düşünceler içinde hayata bir başıma atılmaya karar vermiş ve geldiğim gibi habersizce, ne abime ne yengeme görünmeden köşkü terk etmişim."

kopma çabası içindedir. Filmde bu kopuş henüz bütünüyle farklı bir düşünsel boyuta taşınmış değildir; çünkü Ekrem, klasik Yeşilçam'ın kahramanlarının pek çok özelliğini taşıyan bir karakterdir; ancak bu durumu artık değiştirmek gerektiğine dair bir fikre sahiptir. Bu noktada bulduğu çözüm ise kendi başına bir hayata başlamaktır; fakat bu “kendi başına hayat” Ekrem için çalışmadan gezmek ve hayatını geçirmek anlamına gelmektedir, ta ki Suna (Semra Sar) ile karşılaşınca kadar. Suna'yla karşılaşması Ekrem'in bu “kendi başına hayat” tasavvurunun yıkılmasına neden olur; çünkü kendi başına bir hayat sürdürmek için gerekli olan maddi olanaklara sahip değildir ve bunu yapacak bir isteği de yoktur. Bu nedenle tekrar eski hayatına dönmekten başka seçeneği kalmaz. Abisinden para ister ancak abisi para vermeyi kabul etmeyince Suna'yla birlikte köşke yerleşmekten başka çaresi kalmaz. Modernist anlatıların karakterinin belirli özelliklerini taşısa da Ekrem hâlâ tam anlamıyla bu karaktere ait nitelikleri sergilemez. Ekrem, modernist anlatıların kahramanlarının yaptığı gibi ne toplumsal olanın baskısından kendisini yalıtır; ne de bunun karşısında bir hiçliğe sürüklenip, pasif bir durumda kalarak, bir çaresizlik içerisine düşer. Karşılaştığı durum karşısında rasyonel davranışlar gösterir ve hâlâ klasik karakterler gibi çözüm odaklı bir eylem sergiler.

Sevmek Seni'de ise anlatının ilerlemesi için hiçbir motivasyon taşımayan, kendilerini tamamen hayatın akışına bırakmış; ancak bu varoluşsal durumları da film içerisinde sürekli çelişkili bir hal alan karakterlerin gelgitleri aracılığıyla, modern hayat karşısında içine düştükleri çelişkili ve kararsız durum anlatılır. Filmin toplumsal hayata hiçbir belirgin referans vermeden anlatısını kurması, toplumsalla ilişkili olanı gizlemesi gerçekçi temsil anlayışında bir kırılmaya da işaret eder. Bu anlamda *Sevmek Seni* anlatı ve karakter kuruluşu söz konusu olduğunda Türkiye sinemasında

sanat sinemasının ilk bilinçli örneği sayılabilir. Dönemin hâkim temsil biçimi olan *toplumsal gerçekçi* temsil içerik anlamında filmlere modernist bir yan kazandırmasına karşılık, yerleşik sinemasal tarzın dışında biçimsel farklılıklar ortaya çıktığı oranda da bu yenilikler karşısında muhafazakâr bir tavır takınmıştır. Bu eğilimde içeriğin biçim üzerinde mutlak bir hakimiyeti, karşı konulamaz bir egemenliği söz konusudur. Bu değerlendirme ölçütleri karşısında farklı biçimsel özelliklerle kurulmaya çalışılan filmlere sanat olarak atfedilecek nitelikler sınırlanmış, bunlar *toplumsal gerçekçi* eğilime yakınlıkları ölçüsünde kabul edilebilir bulunmuştur. Bu bakımdan *Sevmek Seni* bu temsil anlayışından kopmanın bir örneği olarak görülebilir. Bu filmlerde temel olarak görülen şey gerçeğin artık bir bütünlük ifade etmemesi, karakterlerin kendilerini tanımlamalarının dışsal bir olguya referans vererek açıklamak konusunda çaresiz kalmalarıdır. Arka plan ve ön plan arasındaki ilişkinin zayıfladığı bu filmlerde dışsal gerçeklik (toplumsal, çevresel, ahlaki vb.) parçalanmış, belirli ölçülerde de çok boyutlu bir hale gelmiştir; hatta gerçeklik sadece karakterlerin sözleriyle; zihinlerinde kurdukları soyut bir yapı göstermektedir. Filmde isimlerini asla öğrenemediğimiz karakterlerden Erkek (Beklan Algan) olan, “Çaresizlik içindeyim” der, Kadın (Ayfer Feray), “Nasıl bir çaresizlik bu?” diye sorar. Erkek, “Kendimden gelen bir çaresizlik. Tutunacak hiçbir dalım yok benim. Hep boşluktayım. Ne olduğum, ne olacağım belli değil... Sanki yaşamıyorum” diye yanıt verir. Karakter kendisini her şeyin dışında, hiçbir şeyin parçası olmadığı bir dünya içerisinde tasavvur eder. Filmin anlatısı modernist romanın bilinç akışı tekniğine uygun olarak eylemin karakterlerin zihinlerinde geçenlerden ibaret olduğu bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Dışsal gerçekliğin parçalanmış olması, gerçeğin anlaşılması noktasında karakterlerin yetersiz kalmasına yol açmakta, bunun sonucunda da içine

düştükleri zayıflık onları tedirginliğe sürüklemekte, karamsar, ümitsiz, bunalımın yoğun olduğu bir psikolojik dünyanın içerisine hapsetmektedir. Bu filmler toplumsal, ahlaki ve çevresel olana yabancılaşmış bireyin iç dünyasını anlatarak; bu duruma, tam anlamıyla eleştirel olmasa da, tereddütlerini dile getirdikleri bir bakış benimsemişlerdir. Bu tereddütün en önemli ögesi ise kendisini bir “kafeste” hisseden ve içinde yaşadığı duruma bir referans noktası olarak bağlanan, dünyayı ve yaşadıklarını buradan yola çıkararak anlayan birey yerine geçen, yaşadıklarını anlamsal bir çerçeveye içerisine yerleştirmek konusunda çaresiz kalan birey kurgusudur. Birey kurgusunun bu biçimde ele alınması, bir yandan parçalanmış gerçekliği sorunsal hale getirirken diğer yandan da bu gerçeklik karşısında içine düştüğü buhranlar sonucunda — edinmek konusunda tereddüt yaşadığı yeni bir kimlik ve kişiliğe yönelik— tutarlı bir tavır alamayan bireyi sorunsal biçimde ele almıştır. Erkeğin genç kızla (Selma Güneri) olan ilişkisinde söyledikleri bu tavra bir örnek olarak alınabilir: Kızın “aramıza giren o korkunç anlaşmazlığı açıklayamıyorum bir türlü” demesi karşısında, Erkek “O bizim dışımızda bir uyuşmazlıktı... Bizim dışımızdaki her şeyden bir çatışmaydı o. Ayakkabıdan, elbiseden, evlerden, sokaklardan, bizi kuşatan çevreden, eşyadan gelme bir ayrıklık. Yeni yeni buluyorum bu gerçeği. Aşk bizim için değil, çevremiz için imkânsız bir şey. Çevremizden kopmadıkça aşkı mutluluğa götüremeyiz. Dışımızda kalan herşeyden arınınca delice aşk başlıyor aramızda” diye yanıt verir. Kendisini sıkıştığı çerçeveden kurtarmaya çalışan ve bu durumdan memnun olmayan karakter, buradan çıkış yolu olarak da çevreye ait her şeyin dışarıda bırakıldığı, yalnızca bireysel varoluşları aracılığıyla birbirlerine tutundukları bir çerçeve aracılığıyla varoluşunu anlamlı kılmaya çalışır. Ancak bu varoluş konusunda da sürekli bir çelişki içerisindedir; “büyü birdenbire bozular”, “eski duygular”, dün onu

“sevindiren”, “içini ısıtan” şeyler, elinin altından “kayar” hep. Bir denizde “boğuluyor”, sürekli “en dibe” kadar gidiyor gibidir, “tutunmak” için neye uzansa “kopar”, “erir” ellerinde. Bu dünya tasavvurunun altında aslında belki de filmin, bütün metnine yayılmış olan ve film içerisinde genç kızın arzularının kaynağı olarak ele alınabilecek geçmiş hayatla yaşanan an arasındaki kapanmaz boşluk vardır. Kızın “kalın perdelerin arkasında büyüdüm. Sanki dünyanın dışında, başka bir dünyada. Korkuyorum” demesi karşısında “neden” diye sorar Erkek. Kız buna, “dünyadan, güneşten, açık yerlerden. Sanki içinde yaşadığımız dünyanın çok uzaklarında kalmışım gibi geliyor bana. Hep kalabalıkta olmak istiyorum. Gürültünün, hayhuyun içinde olmak istiyorum. Ancak o zaman anlıyorum yaşadığımı” diye yanıt verir. Kızın bu söyledikleri ancak annesinin ve babasının (Giovanni Scognamillo) söyledikleriyle birlikte ele alındığında bir anlam kazanır ve nasıl bir dünya tasarımının parçası —ve karşıtı— oldukları ortaya çıkar. Baba’nın tahnit edilmiş ve kafesteki kargalar⁸⁵ aracılığıyla kurguladığı, “altıyüz senelik” bir geleneği sürdüren bir dünyadır bu. Anne’nin “biz hiç dışarı çıkmayız, yıllardan beri” ve Baba’nın “pencerelerimizi bile kapattık dünyaya. Senelerdir, dünya eski dünya değil artık...” demesi bu dünya tasarımının bileşenleridir. Anne bütün bunları bir de “bu ev bizim dünyamızdır, burada altıyüz senelik bir geleneği sürdürüyoruz” derken, baba “büyük bir

⁸⁵ Filmde kullanılan kargalar için *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan bir haberde şöyle denmektedir: “Filmlerde horoz, kuş, kedi, köpek, at, inek gibi hayvanlar çok görülmüştür ama daha kargalısı çevrilmemişti. Cengiz Tuncer senaryosunu yazıp rejisörlüğünü de yapacağı ‘Sevmek Seni’ filminde oynamak üzere 500 lira gündelikle bir karga arıyor. Yalnız bu karganın Türkiye’nin en yaşlı kargası olması şart... Filmde ikisi ölü üç kargayla bir sürü kuş bulunacak. İki karga tahnit edilmiş, üçüncü canlı canlı kargayı bekliyor. Filmde 600 yıllık geçmişi olan bir aile ele alınıyor. Çok uzun ömürlü bir yaratık olan ve 200 yıldan çok yaşayan kargayı bir Osmanlı Paşası getirmiş Arabistan’dan. Kötülük sembolü karga... Güzel kuşlarsa, özgürlükleri ellerinden alınmış, kafeslerinde tutsak... Karga serbest dolaşıyor, kovuyorlar gitmiyor. Evdeki insanlar da güzel kuşlara benzer, kendilerini kapatmışlar. Pencerelerden başlarını bile çıkarıp bakmıyorlar. Filmde insan hayatına etki eden, insansal olmayan ilişkiler, alışkanlıklar, gelenekler açıklanıyor” (“Kargalı Film”, 1965, s. 6).

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

rekli bir ikilem yaşamaktadır, ne olduğunu anlamadığı duygularını açığa çıkaran koşulların neler olduğunu bile kavramamakta, “elle tutulur bir şey değil bu, bir eziklik, bir rahatsızlık”, “güvensizlik” olarak görmektedir.

Filmin anlatısının altında yatan bu tema, bir yandan biçime ilişkin sorunları gündeme getirmiş diğer yandan ise içerik konusunda sorunlar doğurmuştur. Dönemin hâkim anlayışı olan *toplumsal gerçekçiliğin* toplumsala vurgu yaparak kurduğu hâkim büyük anlatının içeriği bu bakış içerisinde sorunlu hale gelmiş, içeriğin bu sorunlu hali yeni bir biçimsel ifade yolunu zorunlu kılmış gibidir; ancak bu yenilik beklentisi hâkim sinemasal tarz tarafından her iki yönü itibariyle de kabul gören bir yaklaşım olmamıştır. Modernizmin, modern dünya karşısında kendisini çaresiz hissedeni bireyi, *toplumsal gerçekçiliğin* kendi dışındaki sorunlar karşısında eylemde bulunan aktif kahramanın aksine, anlamlandıramadığı olgular karşısında kendi iç dünyasına sığınmıştır. Bu figürler artık bir kahraman olmanın özelliklerini yavaş yavaş kaybeden birer karakter haline gelmiştir. *Aşka Susayanlar*'ın hâlâ eskinin özelliklerini taşıyan kahramanları —Ekrem ve Ahmet arasındaki ilişkide Ahmet hâlâ eskinin “vefakar”, “kendini feda eden” kahramanına tam anlamıyla uyar— her ne kadar çelişkiler, kararsızlıklar yaşayan figürler olsalar da, geçmişle bağlarını hâlâ tam olarak koparabilmiş değildir. *Sevmek Seni*'nin karakterlerinin geçmişle bağları neredeyse yok gibidir. Filmde zaman zaman bir nostalji görünür hale gelse de bütünsel bir yapı taşımaz bu duygu. *Sevmek Seni*'nin her türlü toplumsal etkiden kurtulmuş gibi duran erkek karakteri bile, kızla birlikte gittiği, tavanı yıkılmış, üstü açık İmrahor Cami'nde “Benim için eski bir dost gibidir burası. Bazen gelip saatlerce oturduğum olur burada. Sanki benim bir parçamdır bu eski yapı” demesi karşısında genç kız ona, “dindar” olduğunu bilmediğini söyler. Burada da cemaatle modern olan

arasındaki karşıtlığın nostaljik bir yanı ortaya çıkar. Erkek geçmişiyle bir bağ kurma çabasıdır, hâlâ varlığına bir köken aramakta, kendisini geçmişte bir yerlere bağlamak isteği duymaktadır. Her ne kadar yeni dış dünya karanlık bir perdenin ardında kalmış, tanınmayan bir şey olarak görünse de karakterler görmedikleri bir bağla geçmişe bağlıdırlar. Filmin son sahnesinde önce İmrahor Cami'sinin sütunları ardında, sonra üst açıyla sütunlarla çevrili avlunun içinde gösterilen birbirlerinden farklı yönlere doğru bakan karakterler, kızın söylediği “aramızda uçsuz bucaksız bir deniz var, bir ucunda sen bir ucunda ben” sözlerinde ifadesini bulan bir uzaklık içerisindedirler. Hem ikisi arasındaki uzaklığı hem de “karanlık bir perdenin ardındaki” dünyayla, “kalabalık” dünya arasındaki uzaklığı ifade eden bu sahne filmin iki dünya arasında kurduğu belirsiz karşıtlığı görselleştiren bir yapıya sahiptir. Yakın çekimlerden sonra, yine avluyu çevreleyen parmaklıkların ardında gösterilen karakterler hapsedikleri bu eski yapının ortasında içinden çıkamadıkları eski ve yeni dünyalarında öylece kalırlar. Kız yerdeyken Erkek ondan uzaklaşır, her ikisi de çerçevenin bir ucundadır artık; film, karakterlerinin çerçevenin dışına çıkmasına izin vermeden biter. Bu final sahnesi filmin kararsız tutumunu bütün öğeleriyle görselleştirir.

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

etkisinin en aza indirildiği, karakterlerin anlamlı eylemlerinin fazlasıyla azaltıldığı bir yapının ortaya çıkmasını, bu filmlerde ortaya konan ilk modernist öğeler olarak değerlendirmek mümkündür.

c. Özdeşlik Olarak Modernizm: *Sevmek Zamanı*

Sevmek Zamanı'nı Ulusal Sinema'nın (s. 92) ve “milli sanatların” (Refiğ, 1973, s. 11) bir örneği olarak gören Refiğ, filmi kökleri “tasavvufta” olan, “oyuncuların minyatürdeki gibi değişmez yüz ifadeleri”yle, “gereksiz üçüncü boyuttan arınmış iki boyutlu çizilmiş kişilerle [...] geleneksel Türk sanatının en güzel örneklerinden biri” olarak ele alır (s. 119). Refiğ'e göre *Halk Sineması* örneği sayılamayacak olan *Sevmek Zamanı*, “Türk toplumunun kolektif vicdanı ile de bir köprü kuramamış” sonuçta ortaya çıkan “bireyci olmayan fakat kişisel olmaktan da öteye geçmeyen bir film” olmuştur (s. 120). Yönetmenin bu görüşleri onun sinema düşüncesini koşullayan sınırları da ortaya koymaktadır. Refiğ'in *Ulusal Sinema* düşüncesinin temelinde yer alan “kolektif vicdan” ve bunun ifade biçimi olarak geleneksel sanatlara yönelme düşüncesi, *Sevmek Zamanı* söz konusu olduğunda, tereddütler içerse de, değerlendirme kriteri olarak ortaya çıkar. Kolektif vicdan üzerine temellenen bu düşünce filmde “bireysel” olanı dışlama eğilimi taşır. Refiğ filmin soyutlama biçimine dikkat çekerek bu “soyutlama” biçimini Türkiye sineması ile batılı sinema arasındaki farklılığın da temeli olarak görür: “Bu kolektif vicdanın eseri olan doğu sanatlarına has bir soyutlama; batının bireyci ve marazi soyutlaması değil” der (s. 119). Refiğ soyutlamayı da içerikle tanımlama eğilimindedir, onun için soyutlama modernist anlamda gerçekliğin “temel oluşturucu ilkelerinin esaslı bir özeti olarak görülen kavramsal yapıya ya da sisteme gönderme yapma” (Kovács, 2010, s. 216) anlamına gelmemekte, “içlerinde yaşattıkları dünyanın ancak aynı duyguya ortak

olanların algılayabileceği unsurlarla” verilen ortak bir vicdan olarak ortaya çıkar. Bu içeriğin aktarılması için soyut bir kavramsal sistemin oluşturulması ise, ancak bu içerikle bir özdeşlik kurulduğu oranda kabul edilebilirdir. Refiğ’in bahsettiği bu soyutlama filmde şu görüntülerin sonunda ortaya çıkmaktadır:

“Kara Sevda” duyusu kişilerin yalnızca kendilerini ilgilendiren münasebetsiz davranışlarıyla değil, içlerinde yaşattıkları dünyanın ancak aynı duyguya ortak olanların algılayabileceği unsurlarıyla veriliyor. Böylelikle yağmurlu boş sokaklar, dalgalı ıssız sahiller, akisleri durgun göl sularına vuran yapraksız ağaçlar, ıslak pencerelelerden yansıyan sisli şehrin hayalleri, kızın büyük fotoğrafı, gelinlik mankeni, bu insanca duyusu insan davranışından arınmış ama daha etkili bir biçimle ortaya koyuyor (Refiğ, 1971, s. 118-119).

“İnsanca duyusu, insan davranışından arınmış ama daha etkili bir biçimde ortaya koyma” olarak soyutlama düşüncesi, Refiğ’in Türk sanatının batılı sanattan etkilenmesinin bir sonucu olarak gördüğü şeydir; çünkü Refiğ için “kolektif vicdan”ı ortaya çıkaracak olan “insanca duyusu” ancak ve ancak bu kolektif bilincin bir tezahürü olarak ortaya konduğunda “ulusal” bir nitelik, “yerli bir duyusu” kazanacaktır. Bu nedenle de “içlerinde yaşattıkları dünyanın ancak aynı duyguya ortak olanların algılayabileceği unsurlar”ı taşıdığı ölçüde gerçeklik kazanacak ve gerçekliğin bu biçimde soyutlanması sanata dönüşebilecektir. Refiğ’in bu “aynı duyguya ortak olanların algılayabileceği” soyutlama biçimi, önceden koşullanmış bir kültürel mirası ve bunun yeniden üretilmesini varsayar. Bu anlamıyla da *Sevmek Zamanı* bu kültürel mirası; kolektif vicdanı yaralayan bireysel yanına rağmen, göz ardı etmeyen bir filmidir. Kolektif vicdan Refiğ için o kadar önemlidir ki, bunu yaralayacak her türlü bireysel müdahale, filmin mahalli duygusunu zedeleyen, yaralayan ve geçersizleştiren bir olguya dönüşür. Bu nedenle Refiğ, Metin Erksan’ın “Sevmek Zamanı Neyi Anlatır veya Sinema Üzerine Düşünme” adlı yazısında “*Sevmek Zamanı* [...] önce in-

sanı anlatan bir film”dir sözünü (Erksan, 1966, s. 13) bile filmin “batının bireyciliği ve hümanizma sahtekarlığı töhmeti altına soktuğu” biçiminde değerlendirir (Refiğ, 1971, s. 118). Refiğ’in bu tavrının dikkat çekici yanı, yönetmen müdahalesi olarak görülebilecek bireysel vurguların öne çıkmasını olumsuzluk olarak ele alması, kolektif olan karşısında onu yaralayabilecek her türlü yönetmen müdahalesini dışlamasıdır; çünkü, bu filmin geleneksel köklere yakın tarzını, bundan uzaklaştırarak daha “bireyci” olan “Batı”lı bir tarza yaklaştırmaktadır. Refiğ’in bu bakışının kişisel bir yaklaşım olmanın ötesinde sinema alanı tarafından da benimsenen bir yaklaşım olduğunu hatırlamak bu tavrın kapsamı konusunda daha aydınlatıcı olabilir.

Umut Tümay Arslan’ın “*Sevmek Zamanı*’nda sanki iki bilinç var gibidir. Biri, melodramın her şeyi soğuran bünyesinde temsil ile gerçek arasında bir çatlak, bir kayıp olduğunu ilan ederken, diğeri bunu reddeder. Böylelikle film hem melankolik bağlılığı görünür kılar, hem de bu bağlılığı sahiplenir” (2010, s. 221-222) belirlemesindeki “temsil ile gerçek arasında bir çatlak” ve bunun “reddi” arasındaki ilişki Türkiye sinemasında 50’lerden başlayarak, sinema dilinin geçirdiği evrimin de en belirgin özelliğidir. Bu dönemlerdeki temel tartışmalarının çoğunlukla gerçekçilik üzerinden yürütülmesi, bu gerçekçilik tartışmalarının odağında “mahalli ifade” çabalarının, Türkiye’ye “has”, “deyiş ve duyuş” düşüncesinin yer alması, gerçekçiliğin ancak bu tamlık durumu kurulduğunda sağlanabileceği düşüncesi temsil ile gerçek arasındaki çatlağın ya da bunun reddinin iki farklı uç olarak billurlaşmasına yol açmıştır. Bu düşüncelerin sonucunda temsil ile gerçek arasındaki çatlak yok sayılmış ve yerli sinemanın belirgin özelliği olarak temsil ile gerçeğin ayrılmaz tamlığı öne çıkarılmıştır. Bu ayrılmaz tamlık Türkiye’deki sinema düşüncesinin gerçekçiliği

sınırları belli bir alana hapsetmesine yol açmış ve görüntüyle temsil ettiği nesne arasındaki “çatlakta” doğacak anlamın reddine neden olmuş, anlamı temsil edilen nesne - temsil eden görüntü özdeşliğinde bütünleştirme yolunu seçmiştir. Türkiye sineması bu özdeşliğin kırıldığı sinemasal anlam yaratma çabalarını, hâkim sinemasal tarzın dışına çıkan ayırksı çabalar olarak görmüş ve bunları yerli sinemasal özü yakalayamadıkları gerekçesiyle dışlama yoluna gitmiş, Türkiye sinemasının bu özdeşliği kırma çabaları çoğunlukla, “biçimci”, “Batılı”, “bize özgü olmayan” gibi sıfatlarla nitelenmiştir. Türkiye sinemasında modernizmin ortaya çıktığı noktanın da çoğunlukla bu özdeşliğin kırılma haliyle ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Pamuk’un daha önce alıntılanan sözleriyle ifade ettiği “cemaat ruhundan sıyrılma” ve bunun getirdiği imkanlarla yaşama ile “kendisini yapan malzemeye, içinden geldiği kültürel iklime” geri dönme arasındaki ikilem de bu özdeşlik halinin kırılmasını ifade eder (Pamuk, 1995, s. 44). Türkiye sinemasının temsil biçimini bir özdeşlikten yana kuranlar “kendisini yapan malzemeye, içinden geldiği kültürel iklime” (Halit Refiğ ve Sezer Tansuğ gibi) vurgu yaparken, özdeşliğin kırılmasından yana olanlar “cemaat ruhundan sıyrılma”yı ön plana çıkarmışlardır. Bu “sıyrılma” hali Türkiye sinemasında çoğunlukla “Türk gerçeklerinden kaçma, Türk seyircisinden kopma” olarak değerlendirilmiş “bunalımın” getirdiği bir “yabancılaşma” olarak görülmüştür (Özgüç, 1969, s. 36). Özgüç’e göre, bir yandan “öz”le, diğer yandan “biçimle” bu “kaçış”ı gerçekleştiren filmler olduğu gibi, hem öz hem de biçim aracılığıyla da bunu yapmaya çalışanlar vardır. Özgüç’e göre, bu “yabancılaşma” giderek “ulusal sinema”dan uzaklaşmaya neden olmuş, bunun yerine “kaçak sinema”yı yerleştirmiştir.⁸⁶

⁸⁶ Özgüç bu “kaçış” sinemasına (Özgüç bu tür sinemayı aynı zamanda “Kaçak” ve “Kaytanık” sinema olarak da niteler) örnek olarak şu filmlerin isimlerini sayar: *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Ömer Akad, 1959), *Denize Inen Sokak* (Atilla Tokatlı, 1961), *Kızgın Delikanlı* (Ertem Göreç, 1965),

Türk sinemasında özdeşlikten yana olan temsil geleneğinin temel argümanlarının bir özeti olan Özgüç'ün söyledikleri bu eğilimi benimseyenlerin farklı sözcüklerle de olsa paylaştığı bir düşüncedir. *Sevmek Zamanı* Türkiye sinemasında bu özdeşliğin ve ayrılığın aynı metin içerisinde bir tartışmaya dönüştürüldüğü bir film olarak görülebilir: Bir yandan temsil edilen nesne diğer yandan temsil eden görüntü ve bunların özdeşliğinin filmin temel anlatısını kurduğu sinemasal söylem.

Halil'in (Müşfik Kenter) ısrarla resmine aşık olduğunu söylemesi karşısında Meral'in (Sema Özcan) bunu anlamaması ve kendisi ile resim arasındaki ayrılığı (temsil edilen ile eden arasındaki ayrılığı) yok saymasının nedenlerini anlama çabası bu söylemin temel ögesidir. Film bu özdeşliğin kurulma sürecini Halil'in Meral'i her türlü dünyevi arzudan arındırma çabasını merkeze alarak işler.⁸⁷ Meral'in gerçekte, onun temsili olan resmi arasındaki ayrıklık üzerinden işleyen "aklı", Halil'in bu ikisi arasındaki özdeşlik üzerine kurulu "dünyası" arasında bir mücadele biçimini alır. Modernizmin temsil edilen ile temsil eden arasındaki ayrılık üzerine temellenmiş olan görsel söylemi *Sevmek Zamanı*'nda bu algının "Doğulu" görsel geleneklerin "Batılı" olandan farklılığı üzerine temellenmiş ve bu farklılık özdeşlikten yana takınılan tavırla pekiştirilmiştir. Umut Tümay Arslan, Halil'in Meral'in resmine aşkının iki tarifi olduğunu söyler. Bunlardan ilki, bir yüceltme mekanizması içerisinde-

Suçlular Aramızda (Metin Erksan, 1964), *Sevmek Zamanı* (1965), *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* (Alp Zeki Heper, 1966). Bunların dışında bu filmler kadar olmasa da bu tür bir sinemanın izlerini taşıyan filmler şunlardır: *Ölmeyen Aşk* (Metin Erksan,), *Yasak Aşk* (Halit Refiğ, 1961), *Şehrazat* (Halit Refiğ, 1964), *İki Aşk Arasında* (Osman Fahir Seden, 1961), *Seni Kaybedersem* (Atif Yılmaz, 1961), *Kalbe Vuran Düşman* (Atif Yılmaz, 1964), *Ölüm Tarlası* (Atif Yılmaz, 1966) bkz. (Özgüç, 1969).

⁸⁷ Burada kurulmaya çalışılan "özdeşlik durumu" ile melodramın bir alt türü olarak görülebilecek "dönüşüm melodramı" arasındaki yakınlık dikkat çekicidir. Yeşilçam sinemasının melodram içerisinde en çok kullandığı dönüşüm hikâyelerinde de erkeğin dünyasına dahil olmaya çalışan kadın karakterin yaşadığı ikilem ancak bu dönüşümü sağladığı zaman ortadan kalkar. Yeşilçam sinemasının temel kalıplarından olan bu dönüşüm ve sonucunda varılması beklenen özdeşlik durumunun Yeşilçam anlatısının altında yatan temel kurucu öğelerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Filmle Yeşilçam anlatısı arasındaki bu temel bağlantı filmin Ulusal Sinema örneği olarak neden öne çıkarıldığının da örneklerinden biridir.

de, ebedi bir aşk tasavvuru içine yerleştirilmişken (ölümden, cinsellikten, şimdiki zamandan muaf, ölesiye bir aşk), diğeri ilkinin dışladığı her şeyi kapsayan bir “kor-ku” üzerine temellenir (Arslan, 2010, s. 222). Bu aşklardan ilki filmin temsil ile gerçek arasındaki özdeşliği sağlama çabası, ikincisi ise bu çabanın “imkansızlığı”nı vurgulayan yörüngedir. Bu iki yörüngeden “imkansızlık” yörüngesi filmin modernist yanını ortaya koyarken, “ebedi aşk” yörüngesi filmin modernizmden farklılığını ortaya koyarak, gelenekseli vurgular. Behçetoğulları’nın dikkat çektiği, daha filmin başında, jeneriğe eşlik eden açılış sahnesinde yer alan görüntülerin (sabit çerçeve ile görüntülenmiş orman, göl, gölde yansıyan ağaç görüntüleri ve bunlara eşlik eden müzik, kanun, ud sesleri) filmin “biçimini tasavvufa yakın kılan” (2002, s. 204) özellikler olduğunu söylemek mümkündür. Behçetoğulları’na göre bu tasavvufi biçimi destekleyen bir diğer öge ise, “imgelerin ve özellikle insan imgelerinin bize hep bir ‘perdenin’ arkasından gösterilmesidir” (s. 204). Bu perdeleme hali filmde ikili bir işlevi yerine getirmektedir: Bir yandan filmin sağlamaya çalıştığı, gerçek ile temsil arasındaki ayrılığı silikleştirerek özdeşliğin sağlamasına yol açarken, diğer yandan bu özdeşliğin bir düzlem üzerinde kurulmasına olanak sağlamaktadır. Bu biçim görüntüdeki derinlik yanılması bir ölçüde belirsizleştirerek tek boyutlu bir görüntü hissi yaratılmasına da yol açar, tıpkı minyatürde olduğu gibi. Filmin “suret”e aşık olma meselesini üzerine kurduğu nokta tam olarak da burasıdır; surete aşık olma filmin temsil ile gerçek arasındaki sınırı bulanıklaştırdığı yerde, filmin çok boyutlu yapısını tekil bir düzlem üzerinde kurma çabasının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Filmin Doğu-Batı ikilemi etrafında örülen anlamsal ve biçimsel yapısı, tekil bir düzlem üzerine inşa edilerek doğulu temsil geleneklerine daha yakın bir biçim benimseme çabasıdır. Bu çaba da çoğunlukla kameranın perdeleme üslubuyla

çalışmasıyla sağlanır. Behçetoğulları'nın (2002, s. 204) dikkat çektiği filmin başındaki giriş sahnesi bu üsluba iyi bir örnektir. Sola doğru bir kaydırma ile yağmurlu bir günde, bir sahil lokantasında yemek yiyen Halil ve arkadaşının görüntülediği sahnede, kamera lokantanın dışından, konuşan arkadaşını dinlerken dalgın dalgın dışarıyı seyreden Halil'i görüntüler, cama düşen yağmur damlalarıyla bulanıklaşmış olan görüntü ile görüntülenen nesne arasındaki sınırları perdeleyerek bulanıklaştırır. Bu çekimin ardından gelen çekimde ise Halil kalkıp dışarıya çıkmak için yürür, kaydırma ile onu izleyen kamera kesme ile içeriye geçer ve dışarıda yürümekte olan Halil'i yeniden bir perde ardında görüntüler. Burada kameranın çekime konu olan nesnesi ile kendisi arasına koyduğu perde, filmin bütün üslubunu belirleyen ayrılığı yok etme isteğinin —filmin gidermeye çalıştığı Halil'in aşık olduğu resim (temsil edilen yani “Doğu”) ile Meral'in (gerçek yani “Batı”) bütünleşmesi isteğinin— en açık göstergelerinden biridir. Modernist imgenin geçiciliği burada perdeleme aracılığıyla bir durağanlığa dönüştürülüp, resmin (yani suretinin), gerçeğin (yani Meral'in) üzerinde bir hakimiyet kurmasına neden olur ve bu yolla gerçeğin temsil üzerindeki etkinliği azaltılma yoluna gidilir. Halil'in “Benimle resminin arasına girme, istemiyorum seni! Ben senin resmine âşığım” demesi bu reddiyenin en belirgin ifadesidir; Halil, Meral'i ancak resmiyle bütünleşme çabasında başarılı olduğunda kabul edecektir; çünkü o zaman temsille gerçek arasındaki perde kaybolacaktır. Başar'ın filmin finalinde aşıkları vurduğu sahnede üç defa ateş etmiş olması da bu bağlamda değerlendirilebilir: Temsile, gerçeğe ve her ikisinin özdeşliğine.

Sevmek Zamanı toplumsal olanı da bu perdeleme mekanizmasıyla dışarıda

bırakır. Filmin “melankolik” yapısının⁸⁸ yerine getirdiği temel işlev de budur. Filmin gündelik hayatı gizleyen, onu bu melankolik yapıyı bozmasına izin vermeyen yapısı, toplumsal olana dair her şeyin dışarıda bırakıldığı bir görsel düzeni vurgulayarak sağlar. Filmde Meral’le birlikte eve gelen iki kadın arkadaşı, sadece geldikleri anda görünürler, ondan sonraki sahnelerde, adadan ayrılıncaya kadar bir daha görünmezler. Filmin Halil ve Meral’in dışında kimseyi görüntüye dahil etmemeye özen göstermesi, gerçek ile temsil edilen arasındaki ilişkiyi, temsil edilen lehine pekiştirir. Toplumsal, örtük olarak Halil’in korkularının kaynağıdır ve bu yüzden dışarıda bırakılmıştır. Halil’in Meral’e söylediği “sen dostlukları, aşkları kolay mı kurulduğunu sanıyorsun... Benim dünyama girme, sonra onu merhametsizce yıkarsın” sözleri bu korkusunun en belirgin ifadesidir. Film boyunca bir tek derviş dostu Mustafa (Fadıl Garan) ile ilişkisini gördüğümüz Halil, ancak Meral’in temsilinin yerine geçmeyi kabul ettiği noktada, Meral’in babasıyla karşılaşır. Meral, Başar (Süleyman Tekcan) ve Derviş Mustafa’dan sonra karşılaştığı tek kişidir. Üstelik onunla da hiç konuşmaz, sadece onu dinler. Halil’in babayla konuşması, aşık olduğu Meral’in resminin yerine kendisiyle karşılaşmasından sonra, filmin içinde gerçekle karşılaştığı ikinci andır, ki Halil film boyunca bu gerçekten kaçmayı seçmiştir. Meral’in gerçekliği Halil’in kaçtığı ve filmin baskıladığı cinsellik korkusunun tezahürü iken, Baba’nın gerçeği, ruhani olanı yok etme potansiyeli taşıyan toplumsal olanın gerçekliği gibidir. Halil temsille gerçek arasındaki ilişkide, o ana kadar hep temsilin üstünlüğüne inanan biriyken, bu noktada gerçeğin tahripkar hakikatiyle karşılaşmış ve “ebedi aşk” idealinin gerçeğin içerisinde mümkün olamayacağını görmüştür. Babanın,

⁸⁸ Melankoli üzerinden film hakkında yapılan bir inceleme için bkz. (Arslan, 2010, s. 221-239); ayrıca ulusal kimlik üzerinden bir değerlendirme için bkz. (Akser, 2001, s. 95-109).

kızının varlıklı koşullarda büyüdüğünü ve bunun aralarında problem olacağını söylemesi Halil'i gerçeğin karşısında çaresiz bırakmış ve onun yeniden temsile sığınmasına yol açmıştır. Ancak Halil bu sığınmayı fazla sürdüremez, Meral'in gerçeği Baba'nın gerçeğine üstün gelir. Metin Erksan'ın kendisinin sınıf çatışması olarak gördüğü bu durum, Halil'in temsilin hakimiyetinden gerçeğin hakimiyetine geçeceği bir dönüşüm anını gösterir. Türk sinemasında “kayıp estetiği dili”ni (Arslan, 2010, s. 227) üreten *Sevmek Zamanı*, bu kayıpları belirginleştirmek yerine bir perdenin ardına gizlemeyi yeğleyerek, görsel biçimin özerklik talebini de belirli oranlarda kontrol altına almıştır.

d. Sansür Karşısında Modernizm: *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*

Türkiye sinemasının en gizemli filmlerinden biri olarak sinema tarihinde yerini almış olan *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*, çok az kişinin izlediği bir film olarak da hâlâ hem araştırmacıların hem de sinemayla ilgilenenlerin merakını cezbeden bir yere sahiptir. Nijat Özön'ün 1967 sonuna kadar verilmiş tek önemli karar (1995b, s. 304) olduğunu belirttiği *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* hakkında Sansür Kurulu'nun verdiği yasak kararı Danıştay tarafından da onaylanarak filmin gösterimi engellenmiş, çekildiği dönemde hiçbir biçimde izleyiciyle buluşamamıştır. Bu resmi yasağın dışında, bilinen tek kopyası hâlâ MSGSÜ Sinema Televizyon Bölümü film arşivinde bu yasağın devamı sayılabilecek bir mantıkla “korunmakta”dır. Filmin bu gizemli yanına ek olarak yönetmeni Alp Zeki Heper etrafında örülen “problemlî”, “marjinal”, “yalnız” yönetmen portresi de filme ilgiyi hep gündemde tutmuştur. 1939 yılında doğmuş olan Alp Zeki Heper Galatasaray Lisesi'nde okuduktan sonra 1959 yılında evlenerek hukuk eğitimi için İsviçre'ye gitmiş, ancak eğitimini yarıda bırakarak Paris'e yerleşmiş ve burada IDHEC'e devam etmiştir. Lise yıllarında tiyatro ve resimle

ilgilenen Heper, burada okulun verdiği birincilik ödülleri de aldığı *Bir Kadın* ve *Şafak* adıyla iki kısa film yapmıştır. 1962 yılında Lütfi Ömer Akad'a *Üç Tekerlekli Bisiklet* filminde yönetmen yardımcılığı yapan Heper, 1966 yılında ise, Türkiye sinema tarihinin "ilk deneysel" filmi sayılabilecek (Kaliç, 1992, s. 101) *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'ni çekmiştir.⁸⁹ Endüstrinin aktörleri tarafından yerleşik sinemasal kalıplara uygun bulunmayan ve "bütünü itibariyle umumi ahlaka ve adaba, aile müessesesinin kudsîyetine aykırı"⁹⁰ olduğu gerekçesiyle filmi yasaklayan kurul bu gerekçe ile yetinmemiş, "tezi" olmadığı gerekçesinin yanına "aksiyonlarında ahenk görülmediği"ni ekleyerek, filmin sinematografik özelliklerini de bir yasak gerekçesi olarak sunmuştur. Sansür, Heper'le sinema endüstrisi arasında bir kopuşun yaşanmasına yol açmış, kişisel hayatında yaşadığı problemler, bunalımlar ve düşünsel çelişkiler nedeniyle de bu kopuş her gün biraz daha derinleşmiştir. Sinemaya başladığı ilk yıllarda Yeşilçam kalıplarının ötesinde bir üslupla film yapma cesaretini gösteren Heper daha sonra Yeşilçam sinemasının kurallarına uygun yapımlar (*Dolmuş Şoförü*, 1967; *Eşkiya Halil/Haydut*, 1968; *Kara Battal'ın Acısı*, 1968) ortaya koymasına

⁸⁹ *Görüntü* dergisinin Mart 1967'deki 3. sayısında yer alan bir yazıdan öğrendiğimiz kadarıyla *Hababam Sınıfı* filmini çekmek için çalışmalara başlamış ancak sansürün izin vermemesi nedeniyle bu çalışmayı gerçekleştirememiştir (Akbelen, 1976, s. 24-25, 30).

⁹⁰ Yasaklama kararında şöyle denmektedir: "Dava konusu filmin bütünü itibariyle umumi ahlak ve adaba, aile müessesesinin kudsîyetine aykırı olduğu gerekçesiyle yasaklandığı anlaşılmaktadır. Filmin bu sebeple yasaklanmasının yerinde olup olmadığının tespiti için Naip Üye nezaretinde yapılan incelemede bilirkişi Vedat Tanrı'nın 10-2-1966 tarihli raporunda (cinsel sorunların sinematografik yoldan ele alınmaya çalışıldığı filmde gösterilmesinde sakıncalı bir cihet görülmediği) bildirilmişse de; 3-1-1967 günlü ara kararımız veçhiyle filmin ayrıca heyet halinde görülmesi uygun görülmüştür. Sahneden görülen eserle; değişik yaş ve seviyede kimseye hitap edilmesi itibariyle, bunlarda, hususiyetle hukuka ve genel ahlak kuralları çerçevesi içinde ahlaka uyarlık aranması tabidir. Tezi olmayan ve aksiyonlarında ahenk görülmeyen bahse konu filmde; insan hayatı, adeta şuur ve şuuraltı ile sadece cinsi arzular üzerine kurulmak istenmekte; gizli kalması gerekli arzu ve hareketler parklarda, umuma açık yerlerde, hatta trafiğin en yoğun olduğu cadde ortalarında cereyan ederken görülmekte; marazi tiplerin sahneye aktarılan ıstıraplı ruh hali, ar veya haya hislerini rencide etmektedir. Konunun iddia edildiği gibi rüyada geçmiş birtakım kompleksleri ifadeye çağırması, filmin tüm halinde seyredenler üzerinde bıraktığı izlere ahlak ve adaba aykırı olduğunu kabule mani değildir. Bu itibarla adı geçen filmin halka gösterilmesinin ve yurtdışına çıkarılmasının yasaklanmasında 'Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne dair Nizamname'nin 7'nci maddesinin 6'ncı fıkrası hükmüne aykırılık görülmediğinden davanın reddine... 29-3-1967 günü oybirliğiyle karar verildi" (aktaran Sivas, 2007, s. 95-96).

rağmen yine sansür tarafından yasakla karşılaşmıştır. Ali Özgentürk, çektiği ilk filmle, belki de Türk sinemasının ilk “auteur” sineması örneği sayılabilecek bir yapıma imza atmış olduğunu belirttiği Heper’in içine düştüğü durumun nedenleri için şöyle demektedir:

Bana kalırsa Alp Zeki Heper, sinemaya başladığı yıllarda çok sert ve kalın ortamlara çarptı. Bir yandan Yeşilçam piyasasının vahşi ve yaratıcılığa prim vermeyen ortamı, bir yandan da solun genel anlamda sadece kitleleşmeyi öngören zihinsel faaliyet çizgisi (Özgentürk, 1988, s. 114).

Özgentürk’ün belirttiği ikilem belki de Heper’in hayatını da sinema serüvenini de bir gelgit biçiminde yaşamasının nedenidir. Bir yandan “özgürleşmeye” çalışıp, “yaratıcı” bir sinemacı olmayı arzularken, diğer yandan endüstrinin sert kurallarına karşı koymak yerine, uymak durumunda kalan bir sinemacı olmak zorunluğu; bir yandan sanatı bireysel bir yaratıcılık olarak gören bir anlayışla diğer yandan politik olarak bağlı bir yönetmen olma zorunluluğu; bir yandan önce Batı karşıtlığı temelinde tanımlanan “ulusal sinema” anlayışına “yakınlık”, diğer yandan Batıya ilişkin bir karşıtlık yerine Batıyla bütünleşmiş bir sinema anlayışı isteği ve bunların sonucunda “solcu” olmakla, “sağcı” olmak ve “İslami” eğilimler taşımak arasında salınıp duran bir aykırılık. Bütün bu gelgitler Heper’in sinema alanında belirli bir konum edinmesini zorlaştırmış, bu zorluğun üstesinden gelmek için elindeki tek şey olan filmleri de sansür tarafından yasaklandıktan sonra, kendisini ifade etmek konusunda hiçbir yolu kalmayan, herkesin kaçtığı, ciddiye almadığı, görmezden geldiği bir gezgin deliye dönüşmüştür. Bütün bunların Heper’i getirdiği nokta ise, barınacak ev bulamayacağını anladığı gece, taşınmak zorunda kaldığı evden kitaplarını ve film-

lerini sokağa taşıması ve o yığının üzerine gaz boca edip yakması olmuştur.⁹¹

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

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

Heper, 1968 yılında *Ulusal Sinema* dergisinde, “Bazin'in Getirdikleri” (1968) adlı yazısında, Nijat Özün tarafından çevrilen *Çağdaş Sinemanın Sorunları* adlı kitap nedeniyle André Bazin'in sinema anlayışının altında yatan Hıristiyan Katolik düşüncesinin izlerini göstermeye çalışır. Heper, “kafası bulanmış katolik bir sinema kuramcısı” olarak nitelediği André Bazin'in söyledikleri karşısına “Ulusal Türk Sineması” dediği anlayışı koyar. Heper sinema yazarlarının büyük bir çoğunlu-

⁹¹ Alp Zeki Heper hakkında bkz. (Batur, 1988a; Bayazoğlu, 1988 ve 2004).

ğunun “Türk sinemasına Türk gözüyle” bakmadıklarını, “Türk halkına, onun sanatlarına, kültürüne, tarihine yabancı” olduklarını ve bu yabancılığın nedeninin ise, “yabancı kültürlerin Türkiye’de sözcüsü” konumunda olmalarından kaynaklandığını iddia eder. Bu yazarlar Türkiye’yi tanımadıkları için dışarısını da bilememişler ve yabancı sinemaya “yanlış bakmışlar”dır. Bu yabancı sinemaları ve kültürleri anlamayan ancak onun arkasına sığınarak “Türk sinemacısını cahil diye itham edenler”in “ulusal Türk sineması anlayışı” olarak ortaya koyduğu görüşlerin oluşmasında katkısı olduğunu belirten Heper şunları söyler:

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

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

Heper'in sansür konusunda söyledikleri de onun sinema alanıyla ilişkileri hakkında ve sinema düşüncesi hakkında bir fikir edinmemize yardımcı olacak niteliktedir. *Yeni Sinema* dergisinin düzenlediği “Sansür Açık Oturumu”nda⁹² bu konudaki fikirlerini açıklayan Heper, Türkiye'deki sinemacılar tarafından sansürün, tıpkı yerli sinemanın yapım koşulları gibi, “kötü film çevirmeye alet” edildiğini belirtir. Ona göre Türkiye'de sansür vardır ancak bu film yapımını ve iyi filmler yapılmasını bütünüyle “engellemez”, çünkü, sansürle savaşıma yolları da aynı düzen içerisinde mevcuttur. “Ben sinemacıyım ve film yapmak istiyorum. Güdümlü bir insanım ve politik bir eylemde bulunuyorum. Ve her şeyden önce film yaparak kendi düşüncelerimi topluma yansıtıyorum” diyen Heper, “sansürün aynı zamanda bir disiplin getirdiğini” (“Bu aynı zamanda özlediğimiz, işçi sınıfının kavgasıyla paralel giden bir disiplin!”) bu durumda “sansürü savunmak” durumunda kaldığını belirtir ve “İyi sinema, toplumun çeşitli sorunlarını eleştiren sinema, karmaşık sinema, sonunda sansürü aşma biçimini de buluyor” der. Türkiye'deki sansüre karşı mücadelenin “aptalca bir takım filmlerin yapılmasına yol açtığını” belirten Heper, kendisinin “hem iyi bir sinema yapmak hem de sansürü aşmak”, sinemasını “hem ulusal hem de evrensel bir değere kavuşturmak zorunda” olduğunu ifade eder ve Türkiye'de film yönetmeni “yoktur” der. Sansüre karşı olan yönetmenlerin söyleyecek bir şeyleri olmadığını, sansür kalktığında dahi bu yönetmenlerin “doğru dürüst” sinema yapamayacağını belirtir (Kutlar vd., 1970, s. 82, 87-88, 90).

Film hakkında yazılanlara bakıldığında filmin anlatı yapısının kuruluşunun

⁹² *Yeni Sinema* dergisinin 1970 yılındaki 30. sayısında yayınlanan Açık Oturum aslında 1966 yılında gerçekleştirilmiştir. Açık Oturuma şu isimler katılmıştır: Onat Kutlar (Oturum Yönetmeni), Konuşmacılar: Muhtar Kocabaş (Yapımcı), Alp Zeki Heper (Yönetmen), Baykan Sezer (Sinema Yazarı), Çetin Özek (Hukukçu), Ziya Metin (Yönetmen), Rekin Teksoy (Sinema Yazarı). Bkz. (Kutlar, vd., 1970).

klasik sinemanın benimsediği dramatik olanaklardan olabildiğince kaçındığı, deneysel bir üslup benimsediği, Buñuel ve gerçeküstücülüğün izlerini taşıdığı, bellek ve anılar üzerine inşa edilmiş karakterler arası iç içe geçmelerin olduğu, mekân ve zaman konusunda klasik alışkanlıkların dışına çıktığı rahatlıkla söylenebilir. Bu özellikleriyle de rahatlıkla sanat sinemasının örnekleri arasında yer alabilecek bir film olarak *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*, modernist sinemacıların üzerinde durduğu pek çok temayı ve görsel düzenlemeyi içerir görünmektedir.

2. 70'lerde Politik Bir Deneyim Olarak Sinemanın Modernizmi

Türkiye sineması, uzun filmlerin kurumsal ve sistematik olarak üretilmeye başlanmasıyla birlikte özellikle ulusal niteliklerin belirleyici olmaya başladığı, popüler anlatı kalıplarını kullanan bir sinemaya doğru evrilmiştir. Uzunca bir dönem sinema ve sinema çevrelerindeki temel “siyasal” meselelerin ana odağını ise, tiyatro, opera, bale gibi sanatlara sağlanan hakların sinemaya aynı oranda sağlanmaması sorunundan hareketle ortaya çıkan “hak talepleri” oluşturmuştur. Bu dönemde sinema geliştirilip, yaygınlaştırılması hedeflenen bir üretim alanı olarak görülmekten çok, ekonomik getirisi nedeniyle denetlenmesi gereken bir alan olarak ele alınmıştır. Dönemin sinema alanında yerli üretimin düşük olması sonucunda yabancı filmlerin gösterimde hâkimiyet kurması, sinema kültürünün biçimlenmesinde önemli bir etki yaratmış, bu etki de sonraki yıllarda ortaya çıkacak tartışmalardaki temel meselelerden birini oluşturmuş, filmlerin bu yıllar itibarıyla bir tek yönetmen tarafından üretilmesi ve bu yönetmenin seçkin sanatsal ve toplumsal konumu sinemanın biçimlenmesinde önemli bir belirleyen olmuştur. Bu noktanın önemli yanı, Batılı anlatım kalıplarına varması istenen bir sinemanın ortaya çıkması ve gelişmesi konusunda taşıdığı çeliş-

kidir: Bir yandan Batılı kalıplara ulaşmanın amaç olarak benimsenmesi; diğer yandan ise bu mantıkla üretildiği iddia edilen sinema ürünlerinin yetersiz bulunması. 1950’li yıllarla birlikte Muhsin Ertuğrul’un temsil ettiği bu seçkin sinema anlayışı, alana yeni dahil olan orta sınıf ve eğitilmiş sinemacılar kuşağının etkisiyle sınıfsal anlamda da bir kırılmaya uğramış ve değişim geçirmeye başlamış, bu değişim kültürel kökenlerini her ne kadar ulusal-yerel niteliklerde bulsa da —gerek dublaj uygulamaları, gerekse de filmlerin yerlileştirilmesi anlamında yeni diyalogların yazımı ve film anlatılarının ulusal olarak benimsenebilecek yerli öğelerle beslenmesi gibi—, filmsel anlatıların yönü daha çok “Batılı sinema kalıplarının” benimsenmesine doğru olmuştur. Bu dönemdeki yoğun tartışmaların “yabancı etkisi” sorunu çevresinde yürütmesi, “etkilenme” meselesinin giderek “doğrudan benimsemeye” yönelmiş olmasının yarattığı kaygılar sonucundadır.

Sinema alanına hakim olmaya başlayan orta sınıf ve orta üst sınıf eğitilmiş — bu isimlerin bir kısmı Avrupa’da farklı disiplinlerde aldıkları üniversite eğitiminin yanı sıra sanatın çeşitli dallarında ve sinema konusunda da eğitim almıştır— bu yeni sinemacılar sinemaya yeni tema ve biçimler taşımak konusunda da önceki gelenekten farklılaşmış, bu çerçevede yerel, toplumsal ve kişisel sorunlar sinemaya daha geniş perspektiflerden aktarılmaya başlanmış ve bu aktarımlar artık belirli adlarla tarif edilmeye çalışılmıştır. Bu dönemdeki filmler için yapılan nitelermelere bakıldığında, “ilk gerçekçi köy filmi”, “ilk gerçekçi film” gibi adlandırmaların yaygınlaştığı, “gerçekçiliğin” sinemasal bir üslup olarak benimsenmeye ve kabul edilmeye başladığı görülmektedir. Bu yolda popüler, ancak belirli bir üslubu taşıması gereken bir sinema anlayışının hâkim hale gelmesi, sinema alanının; üretim, film metni, izleyici ekseninde endüstriyel olarak yapılanmasında önemli bir rol oynamıştır. Sinemaya nite-

lik atfeden ve ona saygınlık kazandıran bir strateji olarak bu çabalar, aynı zamanda bu alanın içerisinde, alanı değiştirme potansiyeli taşıyan yeni eğilimlerin de ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur. Popüler sinema ile karşıtları arasındaki çatışmanın belirginleşmesi ise temel olarak 1960'ları bulmuştur. *Toplumsal gerçekçiliğin* geleneksel sinemasal temsilde açtığı gedik, bu yılların sonunda endüstrinin beklentilerine karşı olarak, *toplumsal gerçekçilikten* de farklı duran yeni eğilimlerin ortaya çıkmasına yol açmış ve sinema alanının, esasında sorun olarak görülen “yeni film yapma biçimleri”yle karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. *Toplumsal gerçekçiliğin*, gerçekçi üslup temelinde popüler, ancak içeriği itibarıyla geleneksel sinemanın temsil biçiminin dışındaki üslubu, bu yeni eğilimlerde hem *toplumsal gerçekçiliğin* hem de geleneksel sinemanın da uzağında bir anlayışı görünür hale getirmiştir. *Toplumsal gerçekçiliğin* toplumsala ilişkin söylemini de belirli oranlarda dışarıda bırakarak bir sinemasal anlatı kurmaya çalışan bu eğilim, her ne kadar kalıcı ve baskın hale gelememişse de gelecekte gelişecek bir geleneğin zayıf başlangıcını oluşturmuştur. Toplumsal içeriği belirli oranlarda dışarıda bırakan, hem içeriğiyle hem de anlatım biçimiyle bu özelliklerden arınmaya çalışır gibi görünen bu yeni sinema biçimi, modernizme ilişkin temaları sinema alanına taşıyan *toplumsal gerçekçilikten* farklı olarak, biçimsel anlamda da modernist bir üsluba sahip olmaya çalışmıştır. Toplumsal içeriğin yokluğu oranında bireysel ve yabancılaşmış olarak görülen bu sinema yönelimi, 70'lerde ise tekrar ayırıcı özelliklerinden olan anlatı yapısında yarattığı belirgin kırılmayı geriye iterek, toplumsal bir içerikle tarif edilebilecek sinemaya geri dönmüştür; ancak buradaki toplumsal içerik geçmiş dönemin pratik siyasetle arasına belirli bir mesafe koyan anlayışının ötesinde doğrudan politik bağlılıkları ve referansları olan ve bu politik bağlılıklar adına söz söylemekten çe-

kinmeyen bir nitelik kazanmıştır. Her ne kadar bu eğilimin bütün bir sinema alanına yayıldığı söylenemese de dönemin kurumsal temsil tarzını belirli oranlarda değişime zorlayan bir etki yarattığı söylenebilir. 60'lı yıllarda yerleşik hale gelmiş olan popüler Yeşilçam anlatılarının temsil ettiği melodramatik kurumsallığın belirleyici bir temsil biçimi olarak yerleşik hale geldiği bu dönemde, bu kurumsallıkta parçalanmaya yol açan bazı gelişmeler ortaya çıkmış; özellikle bu tarzın benimsediği temsil biçimiyle geriye ittiği cinsellik bu dönemde bir patlamaya yol açmış ve sinema alanında görünür hale gelmiştir. Geleneksel olandan sapma bir yandan politik film yapma biçimiyle ortaya çıkarken bir yandan da cinselliğin erotik/pornografik bir biçimde temsili aracılığıyla iki farklı kutba bölünmüş gibidir. Bu iki kutbun belirginleşmesi yerleşik sinema geleneği tarafından *bastırılanın geri dönüşü* olarak değerlendirilebilir. Bu bölünme içerisinde sinema alanı 70'li yılların ortasından itibaren belirli bir oranda daralmaya uğramış, sinemanın izleyici profili ve film yapım süreci de bu daralmadan etkilenmiştir.⁹³ Sinemanın politik karakteri, 1960'ların politik bağlılığa sahip; ancak adlandırılmış belirli bir ideolojiyle tanımlanmayan sinemasına karşılık 70'li yılların daha net politik bağlılıklar ve referanslar taşıyan sinemasının ortaya çıkmasıyla daha da netleşmiştir.

Günümüzde hâlâ siyaset ve kültür arasındaki ilişkinin fazla irdelenmediği bir dönem olarak duran 1970'ler tartışılırken üzerinde durulması gereken ilk konu; bu yıllarda, dönemin siyasal ortamının sinemayı da doğrudan etkileyen ve sinemadaki görünür tarafı olan, “sınıf çelişkilerinin ve sınıf siyasetinin” belirginleşmesidir; en belirgin haliyle *Bir Gün Mutlaka* (Olgaç, 1975), *İzin* (Gürsu, 1975), *Güneşli Bataklık*

⁹³ Bu daralmaya eşlik eden bir diğer olgu ise Türkiye’de siyaset alanında görülen belirsizliktir. 1960'ların politik mücadele ikliminin 1970'li yılların hemen başında 12 Mart 1971 tarihindeki bir muhtırayla sona ermiş olması 70'li yıllara yeni bir siyasal iklimle girildiğinin de ilk işareti olmuştur. Koalisyonların yoğun olduğu bu zaman dilimi 12 Eylül 1980 darbesiyle sona ermiştir.

(Duru, 1975), *Maden* (Özkan, 1978), *Demir Yol* (Özkan, 1979) gibi filmlerde görülür. Turan, bu dönemi İlhan Tekeli ve Selim İlkin'in çalışmasından ödünç aldığı, 1950-80 arasına işaret eden "popülist modernite" kavramı eşliğinde ele almaktadır (Turan, 2013, s. 8; Tekeli & İlkin, 2010, s. x).⁹⁴ Turan'a göre "popülist modernite" döneminde "kitlelerin moderniteyi şekillendirme gücü artmış", hızlı toplumsal değişimin dinamiği içerisinde insanların dünyayı dönüştürme tahayyülleri belirginleşmiş, "parlamentar/merkez sol CHP ile sendikalar, sosyalist sol ve formel siyaset alanının dışındaki örgütler" arasındaki bağın artması "solun güçlü" olmasına yol açmış, bu da "ortak bir tahayyülün farklı noktalarından tutmak" anlamında önem kazanmıştır. Necmi Erdoğan'ın (1998) merkez sol ile radikal solun bulunduğu ortak bir nokta olarak "popülist" niteliğe vurgu yapmasından yola çıkan Turan, bir önceki döneme göre daha "siyasal bir karakter taşıyan" bu dönemin temel çelişkisinin merkez sol için "halk" ile "halktan olmayanlar", radikal sol (Devrimci Yol örneğinden yola çıkarak) içinse "halk" ile "egemen sınıflar" ve "oligarşi" arasında olduğunu vurgular. Belirli oranlarda ortaklaşan bu ayrımların önemi ise, solun her iki cephesi için de "kapitalizmden kopuş hedefi"nin önem kazanmasıdır (s. 8-9). Bu dönem için "kapitalizmden kopuş" retoriğinin "yerelde üretim ve bölüşüm ilişkilerinin dönüştürülmesi" hedefini önelediğini belirten Turan, bu yaklaşımın "1960'lara damga vuran kalkınmacılıktan ve sosyalizmi hızlı bir kalkınma yöntemi" olarak ele alan bakış açısından ayrıldığını ve bu çerçevede "planlama"nın çözüm olarak benimsenmesinin de belirli oranlarda "aşındığını" belirtir (2013, s. 10). "Popülist modernite" dönemin-

⁹⁴ Tekeli ve İlkin'e göre, 1839-1923 arasını kapsayan ve ana karakteristiğini modernleşme çabalarına eşlik eden, "tereddütler" in oluşturduğu 19. yüzyıl Osmanlı modernleşmesi "utangaç modernite projesi"dir; 1923-1950 arası dönemi "kökten modernite projesi" olarak nitelendiren yazarlara göre, 1950-1980 arası "popülist modernite projesi"dir; bu dönemi izleyen 1980 sonrası dönem ise "modernite projesinin aşınması"dır (Tekeli & İlkin, 2010, s. x).

de “kitleler daha fazla siyasallaşmış”, “kapitalizmden kopuş” tahayyülü, “radikal dönüşümlerin hızla hayata geçirilebileceği beklentisi”ni hâkim kılmıştır, —ki bu dönemde grevlerin artması bunun en önemli kanıtıdır (s. 11). “Popüler modernite” döneminde sorunların halkın ortaya koyduğu “formüllerle” çözümlenmesi öne çıkmış, bu etki kendisini ilk olarak kentsel mekânda göstermiştir (konuya halkın çözümü ise bu dönemde yaygınlaşan gecekondular olmuştur). Turan’a göre “popülist modernite”nin popüler kültürle de ilişkisi önemlidir. “Köktenci modernite” döneminin “resmi” müzik perspektifine karşılık bu dönemde müzik üretimi çeşitlenmiş, müzik sadece devletin düzenlediği bir alan olmaktan uzaklaşmış, bu da devamında, bir yandan modernleşmeye “direnme”yi bir yandan da “kabullenme”yi içeren “arabesk” gibi melez müzik türlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Özbek, 1994, s. 211). Arabesk müzik, sinemada da etkisini göstermiş, 1971 yılında Lütfi Ömer Akad tarafından Orhan Gencebay’ın aynı adlı albümünden esinle çekilen *Bir Teselli Ver* filmi yeni bir yönelimin öncüsü olmuş, 1970’li yılların sonuna doğru ve 1980’lerde bu müzik türüyle ilişkili pek çok film yapılmıştır.⁹⁵ Zaman zaman gecekondularıyla birlikte ele alınan bu müzik çoğunlukla halkın toplumsal sorunlarını dile getiren bir “isyanın” bireysel ifadesi olmuştur. En iyi örneklerinden biri *Derdim Dünyadan Büyük* (Şerif Gören, 1978) filmi olan bu eğilim, toplumsal sorunlardan uzak görülen arabeske, dönemin toplumsal tahayyülüne uygun olarak “toplumcu” bir kimlik kazandırma çabalarını da beraberinde getirmiştir. Gören’in bu filmdeki bakış açısının daha ahlaki bir boyutta ele alındığı *Kır Günlünün Zincirini* ve “kitle toplumu”nu eleştirdiği *Feryada Gücüm Yok* filmleri (Karadoğan, 2005, s. 32) ise yine arabesk

⁹⁵ Türkiye sinemasında arabesk filmler için bkz. (Evren, 1985; Kongar, 1985; Adanır, 1985; Yalvaç, 2013).

müzik ekseninde tasavvur edilen dünya tahayyülünün farklı görünümünü “popülist modernite”nin özellikleri bağlamında ortaya koyar.⁹⁶

Bu dönemin önemli bir diğer özelliği ise, edebiyatta da siyasal bir karakterin öne çıkmasıdır. A. Ömer Türkeş, siyasi düzeyin bilgisinin sanatsal olana tahvil edildiği bir sürecin sonunda, sosyalist veya muhalif hareketlerin siyasi alanda kitleselleştiği ve toplumsal olarak prestij kazandığı 60’ların ikinci yarısından itibaren, gençlikle birlikte edebiyat ve edebiyat eleştirisinin de siyasallaştığını belirtir (Türkeş, 2008, s. 1059). Bu dönemde siyasallaşan edebiyat içerisinde 1960’lardaki bir geleneğin devamı olarak süren köy romanları da vardır; ancak bu dönemde roman geçmişin ezen/ezilen çatışmasının ötesinde yeni temalarla varlığını sürdürmüştür. Bu dönemin romanı artık ağırlıklı olarak kenti kendisine mekân olarak almıştır (Turan, 2013, s. 14). Kentli insanların sorunları, eylemciler ve aydınlar bu romanlarda sıklıkla yer bulmuştur; bireyin öne çıktığı, öznel anlatıların belirginleştiği bu yeni tarzda, siyaset de bu bireyin tanımlanmasında önemli bir özellik olarak bu dönemin romanlarında yerini almıştır. Moran’a göre dönemi karakterize eden 12 Mart Romanı⁹⁷ o dönemde yaşananları, hapis ve işkence konularını gerçekçi yöntemle ele alan siyasal, devrimci toplumsal yapıtlardan oluşur; ancak bu romanlarda yaşanmış eylemlerin, başkaldırı hareketlerinin “yenilgiden sonraki” aşamalarına odaklanılmıştır. Anadolu romanının “haksız düzen, sömürülen köylü ve kurtarıcı” temalarından oluşan formülünde, sö-

⁹⁶ Daha çok “halkçı” bir vurguyla ele alınan bu müziğin karşısında ise politik vurgusu daha yoğun Anadolu Rock olarak adlandırılan müzik yer almıştır. Bu müzik halkçı bir vurgudan ziyade başkaldırı ve isyan temalarının öne çıktığı “düzen ve kapitalizm eleştirisi”nin yoğun olarak yer aldığı bir yapı içerisinde ortaya konmuştur (Turan, 2013, s. 12).

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

mürülen köylünün yerini 12 Mart'tan önce “Türkiye halkı”, sömüren toprak ağasının yerini de “kapitalist burjuva sınıfı” almıştır. Anadolu romanındaki başkaldıran kurtarıcı figürü bir köylü iken, 12 Mart öncesinde “devrimci gençlik” bu işlevi üstlenmiştir (s. 9, s. 11-12). 12 Mart Romanı olarak anılan bir “türsel” adlandırmaya yol açacak kadar geniş bir üretim yelpazesine sahip olan bu roman geleneği her ne kadar dönemi itibariyle sinemaya yansımamış/uyarlanmamış olsa da sinemanın da politik bir çehre kazanmasında etkili olmuştur.⁹⁸ 1970’li yıllardaki politik eylemlerin sinemaya yansımada 12 Mart Romanı’nın bazı özelliklerinin izlerini görmek mümkündür. Her şeyden önce 12 Mart Romanı “içerdekiler/dışardakiler” ve ağırlıklı olarak “işkence” teması üzerinde yapılırken (Belge, s.115, s. 117) bu dönemdeki filmlerin anlatıları, “dışardakiler”in yürüttüğü toplumsal mücadele ve eylemler üzerine odaklanmıştır. *Bir Gün Mutlaka*, *Maden*, *Demir Yol*, *Güneşli Bataklık* gibi filmlerde sorun toplumsal eylemlerin kitlesel temsiline odaklanmış, bunu anti-emperyalist mücadelenin ve faşizme karşı savaşın parçası olarak perdeye aktarmıştır. Bir tek *İzin* filminde kahraman hapisten (içeriden) izinli çıkmış biridir, onun da dışarıdaki dört günlük yaşamı anlatılır, hapisane ise, pek çok kaybın bir metaforu olarak filmdeki yerini alır. Filmler “dışarı”yı anlattıklarından doğal olarak “işkence” konusu da belirgin biçimde dışarıda bırakılmıştır, —ki bunda sansürün etkisini de göz ardı etmek gerekmektedir. Bu filmlerin kahramanları ise genellikle “devrimci” eylemcilerdir; ancak bu eylemciler anlatı içerisinde bireysel kahramanlar olarak yer almazlar, uğruna mücadele ettikleri siyasi projenin bir parçası olarak, kendilerini değil, mücadeleyi ön plana çıkarırlar. Doğal olarak da “içerisini” anlatan 12 Mart Romanı’nın

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

kahramanları gibi edilgen değil, etken bir konumda yer alırlar.⁹⁹ Bu dönemin filmle-
rine bakıldığında film metni sadece kurmaca bir dünya olarak kurulmamış, aynı za-
manda onun gerçekçiliğini güçlendirecek bir öge olarak belgesel görüntülerden de
yararlanılmıştır. Bunun en tipik örneği *Bir Gün Mutlaka*'dır. Sınıfsal farklılıkların
belirginleştiği ve bunun bir mücadelenin temeli olarak görüldüğü bu filmler dönemin
sinemasının modernist karakterini ortaya koymaktadır. Politik vurgunun bireysel
kahramanlardan ziyade kitleler/halk/işçi sınıfı üzerine olması, halkın dönüştürücü bir
güç olarak, dahası yeni bir toplumun oluşturucu gücü olarak ele alınması bu filmlere
modernist karakteri veren anlatsal değişimin de ortaya çıktığı yerdir. Önceki döne-
min belirsiz politik argümanlarına sahip olan kahramanlarından farklı olarak “sosya-
lizm” ve “devrim” adına hareket eden bu yeni dönemin yeni kahramanları, bu film-
lerde artık toplumsal bir sınıf olarak hareket etmenin bilincine erişmiş etkin güçler
olarak var olmaya çalışırlar.

Politik bağlılıklarını ve yanlılıklarını ifade etmekten çekinmeyen bu filmle-
rin izdüşümünü 1960'ların sonlarından itibaren, sinema üzerine tartışmalarda ve
yazılanlarda da görmek mümkündür. Bu politik bağlılığın en net ifadesinin ise 1968-
1971 yılları arasında yayınlanan *Genç Sinema* dergisinde görüldüğünü belirtmiştik.
70'lerde ise bu eğilim daha da yaygınlık kazanarak bireysel olarak Yılmaz Güney
gibi sinemacılarla birlikte, birçok dergi çevresini ve eleştirmeni de içine katarak daha
ileri bir noktaya taşınmıştır. Bu tartışmalarda sinemanın “siyasi işlevi” ve “sosyo-
ekonomik yapı ile ilişkisi” ve bu ikisinin toplumun dönüştürülmesinde “nasıl bir rol
üstleneceği” üzerinde durulmuştur. Bu tartışmalar beraberinde var olan sinema düze-

⁹⁹ 1980 darbesinden sonra ise bu durum sinemada tersine dönmüş, 12 Eylül darbesini ve bunun bi-
reyler üzerinde yarattığı etkileri konu alan film anlatıları çoğunlukla içeride yaşananları anlatmış
ve işkenceye daha fazla vurgu yapar hale gelmiştir. Bu filmlerde “içeri” dışarıdaki yaşamın içinde
temsili edilmiştir.

ninin sorgulanmasına ve onun yerine nasıl bir yapının konulması gerektiğine ilişkin farklı bakış açılarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Buradaki temel tartışma *Yeşilçam olmayan / Yeşilçam dışı* bir sinemanın karakterinin ne olacağı üzerinde yoğunlaşmıştır.

Yeşilçam olmayan / Yeşilçam dışı sinemanın 1970'lerde Türkiye'deki görünümü genel olarak Üçüncü Sinema'nın¹⁰⁰ topluma ve sinemaya bakışıyla pek çok paralellik göstermektedir. Bu nedenle bu dönemde ortaya çıkan farklı bir sinema arayışının temel gerekçelerini, arada büyük farklılıklar olmakla birlikte, 1960'ların sonunda tartışılmaya başlanan Üçüncü Sinema düşüncesiyle birlikte ele almak aydınlatıcı görünmektedir. Her ne kadar Türkiye'deki sinema tartışmaları genellikle kuramsal düzeyde kalıp, pratik olarak karşılığını çok az bulmuş olsa da bu tartışmanın izleri, sinemanın modernizmi konusunda bir aşama olarak görülebilir. Üçüncü sinema düşüncesiyle bu tartışmalar arasında; gerek varolan sinema alanının dışında yeni bir sinema isteğinin ortaya konması ve olanaklarının sorgulanması, gerek bu yeni sinemanın toplumda oynayacağı rolün ne olacağı, gerekse de var olan izleyici ile bu yeni sinemanın izleyicisi arasındaki niteliksel farklılıkların neler olduğunun ortaya konmasına kadar pek çok konuda benzerlik gözlenebilmektedir. Üçüncü Sinema konusunda süregelen tartışmaların temel parametreleri şunlardır: Hem devrimin hem de sinemanın öznesi olarak "halka/kitleye" vurgu yapılması, sine-

¹⁰⁰ Üçüncü Sinema tartışması genellikle Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun 1969 yılında yazdıkları "Üçüncü Bir Sinema'ya Doğru" (2004) adlı manifestoyla başlatılır. Ancak Üçüncü Sinemanın her ne kadar kuramsal temelleri tanımlanmış bir sinema teorisi olarak ilk defa bu manifestoda çerçevesi çizilmeye çalışılmış olsa da, yaklaşımın başlangıcını aslında Solanas ve Getino'dan önce; Che Guevara'nın düşüncelerinden ve Frantz Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* ([1961] 2007) kitabından esinlenen Glauber Rocha'nın, 1965'deki "Açlığın Estetiği" adlı çalışmasına götürmek mümkündür. Glauber Rocha bu çalışmasında "sinemanın tarihsel çelişkileri soruşturmasına fırsat veren ve yazarı muhalif bir uygulamanın merkezine yerleştiren bir yazarlık siyasetini" —*politique des auteurs*'ün siyasallaşmasını— savunarak bu düşüncelerin temelini atmıştır. Bu çalışma Üçüncü Sinema'nın da üstleneceği temel öğelerden birini ortaya koymuştur (Chanan, 2003, s. 842).

macıların politik olarak “bağlı” olması talebi, izleyicinin diyalektik bir deneyimin parçası olarak aktif bir nitelik taşıması, filmin izleyicisini harekete geçirecek, tartışma yaratan bir etki oluşturması, filmin anti-empyralist bir karakter taşıması ve bunun devrime hazırlık olarak görülmesi, ulusal kültürü “bozan”, “sömürgeleştiren” sinemalara karşı çıkılması, temel karşıtlığın Hollywood ve onun yerel türevlerine yönelik olması ve sanat sinemasının politik “özden” yoksun örneklerine karşı olumsuz bir tavır takınılması, üretim, dağıtım ve gösterim ağının yeniden yapılanması ve bağımsız film üretimi ve dağıtımına olanak tanınması.

Üçüncü sinemanın belirleyeni olan bu parametreler Türkiye’deki sinema tartışmalarını da etkilemiş ve dönemin *Yeşilçam olmayan / Yeşilçam dışı* sinemasının karakterinin ne olacağı konusundaki tartışmaların temel dayanak noktalarını oluşturmuştur. Bu açıdan bakılınca bu dönemin sinemasının modernist karakterini, Üçüncü Sinema’yla kurulan teorik ilişki ve benzerlikler ortaya konmadan anlamaya çalışmak eksiklik yaratacaktır. Bu dönemin farklılık peşinde olan sineması her şeyden daha çok Üçüncü Sinema’ya bağlı görünmektedir. 1960 başlarındaki *toplumsal gerçekçiliğin* İtalyan Yeni Gerçekçiliği’yle ilişkisi nasıl belirginse, 1960’ların sanat sineması örnekleri nasıl ki Fransız Yeni Dalgası’na daha yakın duruyorsa bu dönemin politik eğilimli sineması da Üçüncü Sinema’ya yakın durmaktadır.¹⁰¹ Bu

¹⁰¹ Üçüncü Sinema’nın kaynaklarından bir diğeri de İtalyan Yeni Gerçekçiliği’dir. 1950’lerin başında Roma’da film eğitimi almış bir çok isim (Arjantinli Fernando Birri, Kübalı Thomas Guttierrez Alea, Jose Garcia Espinosa İtalya’da sinema eğitimi almışlar; Brezilya’daki *Cinema Novo*’nun temsilcileri olan Nelson Pereira Dos Santos ve Ruy Guerra ise Fransa’daki IDHEC’te eğitim almışlardır) ülkelerine döndüklerinde, “durumlarına uygun tek pratik çözüm olarak amatör oyuncularla dış çekim belgesel üslubunun yeni-gerçekçi ilkelerini [...] eleştirel bir üslup olduğu için” benimsemişti (Chanan, 2003, s. 841). Gazetas ise, “tarihsel olarak Üçüncü Sinema’nın, Fransız Yeni Dalga’sının başarısından ve onun Yeni Gerçekçilik’in yerele ve doğaçlamaya dayanan, düşük bütçeli sinema pratiklerinden gücünü” aldığını belirtir ve bu “pratiklerin Louis Althusser, Brecht ve Sovyet biçimcilerinden postyapısalcı düşünürler Jacques Lacan, Michael Foucault ve Jean François Lyotard’a kadar uzanan yeni Marksist kültür teorilerinin bileşiminden” esinlendiğini söyler (Gazetas, 2003, s. 33).

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

Üçüncü Sinema'nın 70'li yıllardaki Türkiye sinemasında etkileri ve karşılığı olmuştur. Uzun yıllar boyunca Türkiye sinemasını "özgün bakış açılarıyla" ele almak gerektiği, Türkiye sinemasında sinemanın kimliği tartışmaları söz konusu olduğunda ileri sürülen temel argüman olagelmıştır. 1960'lı yıllarda Halit Refiğ, Metin Erksan gibi isimlerin sinema tartışmalarında sahiplendikleri bu argüman, benzer bir biçimde bu isimlerin karışısında yer alan isimler tarafından da (TSD ve *Yeni Sinema* dergisi başta olmak üzere) dile getirilmiştir; ancak iki grup arasındaki tartışmaları farklı kılan nokta, gelenekçiler için bu "özel bakış açısı"nın geçmiş geleneksel kökenlere bağlılıkla ve sinema alanının gelişiminin var olan sinemasal düzenin kendi içinden değişmesiyle sağlanacağına duydukları inançla karakterize edilmesiyken; modernistler için bu "özel bakış açısı"nın yeni bir gelecek tasavvurunun parçası olarak, hem var olan toplumsal sistemin hem de bu sistemin ürünü olan sinema alanının radikal bir biçimde değişmesine duyulan beklentiyle tarif edilmesidir. Gelenekçiler sinema alanının kendi içindeki sanatsal gelişimini dönüşüm için yeterli görürken, modernistler bu alandaki sanatsal dönüşümün ancak toplumsal yapıdaki bütünsel değişimin bir parçası olarak gerçekleşebileceğine inanmışlardır. Gelenekçiler bu değişimde geleneksel kültürel değerlere açıkça bel bağlarken, modernistler geleneksel kültürün değişecek toplumsal yapıyla birlikte yeni bir biçim alacağı (özünü koruyarak) konusunda hem fikirdirler. Her iki grup da belirli ölçülerde "yerel duyarlık", "ulusal duyarlık" (Gevgilili, 1969, s. 361) gibi kavramlarla geleneksel kültürel değerleri öne

çıkarma eğilimindedir, ancak bu “duyarlılığı” tarif etme konusunda birbirlerinden ayrılırlar. Modernistler bu duyarlılığı belirli ölçülerde Marksizmden gelen kavramlarla açıklarken, gelenekçiler bunu geleneksel kültüre ait nostaljik bir bakışla yeniden tanımlama eğilimindedir. Her iki grubun da temel aldığı “özne” “Türk halkı”dır; ancak bu özne gelenekçilerde bozulmamış bir geleneksel öze vurgu yapıp, dinamik olmayan geleneksel bir geriye dönüşe işaret ederken, modernistlerde değişimin de aktörü olan dinamik ve ileriye dönük —belirli ölçülerde gelecekçi belirli ölçülerde ütopyk— bir yapı taşır. Gelenekçiler var olan düzeni bu öznenin beğeni ve isteklerinin sonucu olarak görüp olumlarken, modernistler bunun sorumluluğunu toplumsal düzenin üretim ilişkilerinin sonucu olarak bu yapının değerlerini yaygınlaştırmaya çalışan burjuva sinemasına ait olduğunu iddia eder. 1970’lerde Brechtien bir etkiyle birleşerek baskın hale gelecek olan politik vurgusu yoğun modernist bakış, 1960’ların sonundan itibaren sinemayı yeni bir biçimde kavramaya ve açıklamaya çalışan eğilimin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. 1960’ların sonu itibariyle sinemada üretilmiş film anlamında pek karşılık bulamamış olan bu eğilim, 70’lerde film olarak —sınırlı olsa da— karşılığını bulmuştur.

Daha önce bahsedilen Genç Sinema hareketinin başlattığı ve 70’lerde hâkim hale gelen bu bakışın habercilerinden biri olarak görülebilecek Ali Gevgilili (1969), yazdıklarıyla bu eğilimi açık bir biçimde ortaya koymuştur. Gevgilili’nin 70’ler için öncü ve haberci bir nitelik taşıyan makalesi daha 60’ların sonunda bir anlamda gelecek on yılı karakterize edecek tartışmaların çerçevesini ve içeriğini genel hatlarıyla çiziyor görünmektedir. Aynı zamanda makalenin yaklaşımı ve sinemayı sorunsallaştırma tarzı Üçüncü Sinema yaklaşımıyla da yoğun biçimde yakınlık göstermektedir. Bu belirlemeden hareketle söz konusu makalenin eleştirel okumasının ve değer-

lendirilmesinin 70'ler boyunca süren ve dönemi belirleyen çeşitli tartışma başlıklarını ve uğraklarını genel bir çerçevede değerlendirmeye imkan vermesi açısından işlevsel bir etkisinin olacağı söylenebilir.

Gevgilili (1969), Metin Erksan'ın "Batılı sinemaları belirli yöntemlerle inceleyebilen Türk sinema yazarları, Türk sinemasını değerlendirirken acaba neden [bu yöntemi] aynı tutarlılıkla kullanamamışlardır?"¹⁰² sorusuyla, yerli sinemaya; Türkiye'ye özgü, özel bir bakış açısıyla yaklaşma gerektiği saptamasıyla tartışmaya yeni bir boyut kattığını söylemektedir. Gevgilili'ye göre bu soruya verilecek ilk yanıt, "Türk sinemasına ait içerik ve yapı özelliklerinin", "şematik ve kalıpcı bir tavrıla" açıklanamayacağı gerçeğidir; ancak bu nokta "Batı kapitalizminden çok ayrı bir sosyo/ekonomik düzenin ve dinamiklerin içindeki" Türkiye sinemasının Batılı "şemalar" ve "kalıplar"dan uzak durduğu ölçüde geçerlilik taşıyacaktır (s. 357-358). "Toplumsal bir belge" olarak Türk sinemasının değerinin bu belirlemenin doğruluğu oranında artacağını vurgulayan Gevgilili, sanatsal açıdan ise "bu toplumsal belge"nin içeriğiyle ("kendi özüyle") tutarlı biçimlerin ("özel formların") bulunup bulunmadığıyla ya da "kendine özgü" sanatsal bir yapıya ulaşıp ulaşmadığıyla bu değerini daha da belirginleştireceğini ifade eder (s. 358). Sanatsal alanın bu yapısını ortaya çıkarmak için benimsenecek yöntem ise —Erksan'ın yazısında belirttiği— Marksizmdir. Bu yöntemin "kalıp ve şematik" olmaktan kurtarıldığı, "ulusal ve yerel gerçeklik içinde" kendine ait bir bakış açısı edindiği oranda, sorunları açıklamak konusunda bir yarar sağlayacağını vurgulayan Gevgilili, Türk sinemasının kendisini etkileyen Batılı sinemalarla "yakınlaşma ve uzaklaşma" alanlarını tespit etmenin, bu sinemalara bağlılık anlamında "öz ve biçim" sorunlarını ortaya koymanın, "sınıfsal

¹⁰² Erksan'ın bu soruya yanıt aradığı yazısı için bkz. (Erksan, 1968).

ve ideolojik eğilimlerini”, “ekonomik yapısını” ve bu koşullarda “devrimci bir halk sinemasının” gelişimine yol açacak strateji ve ilkeleri değerlendirmenin bu yöntem aracılığıyla mümkün olacağını belirtir (357-358).

Gevgilili’ye göre, bu yöntem aracılığıyla sinemaya bakmak Türk sinemasında bazı eğilimlerin ortaya çıkmasına yol açacaktır. İlk olarak, soyutlama aracılığıyla yaratılan idealleştirme, Batılı sinemayı belirli bir bütünlüğe kavuşturmuşken, bu özellik Türk sinemasında aynı oranda belirginleşmemiştir. Üstelik soyutlama teknikleri Batılı sinemada sinemasal yapının kuruluşu aşamasında tasarlanıp düzenli bir yapıya kavuşturulduğu için bu bütünün açıklanmasında ve eleştirisinde belirli bir yöntemin kullanılmasına uygun bir zemin hazırlamaktadır; ancak bundan da önemlisi Batılı bir sanat olan sinemanın “içerik ile biçim” arasında kurulan bir “özdeşlik” üzerine inşa edilmiş olmasıdır. Gevgilili Batı sinemasında büyük ustaların dar kalıpları aşan, bazı kişisel filmleri dışında kalan ticari sinemanın “kurulu düzeni”, “burjuva değerlerini savunduğu ve yaydığını” belirtir (1969, s. 359). Batı’daki bu ikili sinemasal çizgi (burjuva değerlerin taşıyıcısı olarak ticari sinema ile sanatsal değerlere zaman zaman ulaşan ve ticari sinemadan uzaklaşan sinema), Visconti, Pontecorvo, Pasolini gibi toplumcu bazı sanatçılar tarafından; “toplumsal gerçekliğin” “bireyden” daha fazla önem taşıdığı ve bireyin, toplumsal ve tarihsel gelişmeye katılımını “sınıfsal konumuyla” ilişkilendirerek gerçekleştiren yapıtlar ortaya konarak zorlanmıştır (s. 359-360). İkinci olarak ise, Türk sineması Batılı anlamda bir soyutlama biçiminden uzak kalmasına rağmen, bu tercihleri bilinçli bir çabanın sonucu olarak gerçekleşmemiştir; çünkü her ne kadar Türk sineması Batı’ya “öykünse” de, her iki toplum arasındaki toplumsal gerçekliklerin ve yaşam biçimlerinin açık farklılığı bunun Batılı bir biçimde gerçekleşmesini engellemiştir (s. 360). Gevgili-

li'ye göre “aslında az gelişmiş bir kapitalizmin bütün yapısal hastalıklarını içinde barındıran bir üretim sürecinin, bu üretim ilişkilerinin şu anda çıkarına işlediği egemen sınıfların ideolojisiyle [...] geniş ölçüde kaynaşmış olduğu bir burjuva dünya görüşünün” ürünü olan bu filmler, Cumhuriyetin başından bu yana uygulanan sosyo-ekonomik politikalar sonucunda, bu tarihsel dönemde yükselmekte olan burjuvazi tarafından kullanılmaktadır. Burjuvazi artık “piyasa filmleri, şarkılar ve romanları”yla bütün bir topluma “kendi değerlerinin damgasını vuran bir sınıf olarak” etkin bir konumdadır. Gevgilili'ye göre egemen sınıflar (ulusallaşmamış sanayi burjuvazisi ile varlık nedenini dış kapitalizmle işbirliğinde bulan geniş bir dış ticaret ve toprak kapitalizminin koalisyonu) Batı kapitalizminin ürünü olan bütün üst yapı kurumlarını Türkiye'ye benimsetebilmek için bilinçli bir çaba içerisindedir (s. 360). Bu koşullar altında gelişen ticari Türk sineması Batılı burjuva sinemasının en kötü yanlarını (temalar, kavramlar, soyutlamalar, idealleştirmeler) kullanmak istemekte, hatta bu eğilim büyük oranda Batılı filmleri birebir “kopya etmeye” kadar varmakta; ancak bu birebir kopya etmede Türk toplumunun yabancı olduğu Batılı kültürel farklılıkların toplum tarafından benimsenmesi için bu farklılıklar kendi tarihsel ve toplumsal kökenlerinden uzaklaştırılıp bozulmaya uğratılmaktadır (s. 360-361). Bir yandan birebir kopya etme diğer yandan ise bu kopya etme ile taşınacak olan Batılı kültürel değerlerin özgünlüklerinin bozulması arasındaki ikilem, Gevgilili'ye göre, Batılı anlatı kalıpları benimsenirken filmlerin yapısındaki “iç tutarlılığın” yok olmasının başlıca nedenidir. Yöntem karşısında Türk sinemasının içine düştüğü temel çıkmaz da buradan kaynaklanmaktadır; “doğrudan doğruya toplum gerçekliğinin ve halk duyarlılığının karşı koyuşu” (s. 361). Üçüncü olarak ise, “Batı sinemasında öz ile biçim arasındaki özdeşlik” Türk ticari sinemasındaki ikilemin sonucu olarak, parça-bütün

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

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

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

Gevgilili, ticari sinemanın alan üzerindeki bu hakimiyetinin dışında oluşan bir eğilimin daha sonra ticari sinema içerisine girerek, “onunla birlikte ama ona karşı” yeni bir bakış açısını zorladığını söyler (1969, s. 362). Ticari sinemadan kopan belirli ölçüdeki “*Türk sanat sineması*” olarak adlandırdığı bu eğilimin yarattığı değerlerin “bir azınlık eylemine ya da onların olumsuzlu olumsuzlaması”na borçlu olduğunu belirten Gevgilili, bu eğilimin 1950’lere doğru Lütfi Ö. Akad, Şakir Sırmalı; 50 sonrasında Metin Erksan, Osman F. Seden, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Orhan Elmas; 60’larda ise Halit Refiğ, Tarık Kakıncı, Atilla Tokatlı, Duygu Sağıroğlu gibi isimlerin eylemlerinin Türk sinemasında “nitel” bir değişimi gerçekleştirdiğini vurgulayarak, Türk sinemasında “geleneksel içerik ve biçim” karmaşasını bu tarihsel dönemde “ileriye” taşıyan bu atılımların ticari sinemanın içinden önemli “kopuşlara” da yol açtığını ifade etmektedir (s. 362). Gevgilili’ye göre, bu tarihsel eylem Akad’ın *Kızılırmak Karakoyun* (1967) filmiyle “Türk halk yaşantısının en soylu, gerçek ve kalıcı değerlerini, kusursuz bir içerik ve biçim bütünlenişiyle” ortaya koyacak güce erişmiş (s. 362) ve Türk sanat sinemasına “burjuva olmayan bir içeriği” ve buna bağlı olarak “yeni anlatım özelliklerini” getirmiştir. Gevgilili, bu gelişmeye rağmen 60’ların sonu itibarıyla hâlâ bu sinemanın bir “oluşum” halinde olduğunu vurgulayarak, bu sinemanın bazı önemli sorunlara bir açıklık getirmesi gerektiğini ifade etmektedir. Gevgilili’ye göre bu sorunlardan ilki “halk sorunu” ikincisi ise “düzen soru-

nu”dur (s. 363-364). Gevgilili “burjuva ticari sinemasının” hâlâ kesin hedeflerine ulaşamamış olmasının ve bu sinemayla “çelişen bir sanat sinemasının ayakta kalabilmiş olmasının” en önemli nedenlerinden birinin “Türk halkının sağduyusu, karşı koyması ya da desteği” olduğunu belirtmektedir; çünkü Gevgilili, kendi tarihsel bakış açısı içerisinde de çelişki taşıyan, değişmez bir öz olarak tanımladığı bu “halk duyarlığı”nın hiçbir güç tarafından alınamayacağı ve değiştirilemeyeceği “kendine özgü motifleri ya da *dünya görüşü*’nü” taşıdığına inanmaktadır (s. 363). Bu değişmez öze karşı yine de üretim araçlarını ellerinde tutan “egemen sınıflar”, üst yapı kurumlarını kendi çıkarlarına uygun olarak işlemesini sağladıkları için, “halkın özlemleri ile düzen arasında kesin bir özdeşliğe varılmasını engellemiş”lerdir (s. 363). Her ne kadar alt yapı ile üst yapı kurumları arasındaki dinamikler halkın “en derindeki dünya görüşünü” zedelemese de “tarihin çeşitli anlarında [halka] başka bazı görüntüleri de kendisininmiş gibi benimsetmekten geri kalmamıştır” (s. 363). Gevgilili bir “yanlış bilinç” nosyonundan hareket ederek “burjuva sineması” olarak tanımladığı ticari sinema ile bu yanlış bilinçte gedikler açan “sanat sineması” arasında bir hiyerarşi kurar ve “devrimci bir az gelişmiş ülke sinemasının,” işleyişinin açığa kavuşturulması “halka kendisininmiş gibi benimsetilen ters görünümünün” (yani yanlış bilincin) açıklanması ile mümkün olacağını söyler, çünkü;

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

Bunların ışığında da Gevgilili için bir “halk sinemasının yolu, ancak *öğrenmek* ve *öğretmek* ikileminin bilincine varmakla” aydınlatılabilir. “Gerçek bir *halk sineması*”, halkın kendi çıkarlarıyla kendisine ait olmayan değerler arasındaki uzlaş-

maz çelişkinin örtüsünü kaldırarak, “devrimci değişiklik”lerle ilerletecek “duru gerçekleri popüler bir biçimde ifşa eden sinemadır.” “Halk duyarlılığıyla” özdeşleşen “içerik ve form” özelliklerine yaklaşan böyle bir sinema “olağanüstü yapısıyla” propagandanın ötesine geçerek, “halk sanatının güçlü ürünleri katına” erişebilecektir (s. 363-364).

Sanat sinemasının açıklığa kavuşturması gereken ikinci sorun ise, “düzen sorunu”dur. Sinemanın içinde bulunduğu üretim ilişkileri ile sinemanın yansıttığı genel değerler sistemi arasında kaçınılmaz bir “bağlılık” olduğunu ifade eden Gevgilili, üretim ilişkileri ve teknolojinin belirli bir gelişim evresinde ortaya çıkmış ve bir sanayi haline gelmiş olan sinemanın bu “çok özel durumu”nun “yaratıcı sanatçıyı ister istemez” üretim güçlerinden biri haline getirdiğini ve bu ilişkilerin yaratıcı güçleri varolan sistemin gereklerine göre sınırlandırdığını ve koşullandırdığını belirtir (s. 363). Türkiye’de sinema açısından bu ilişkilerin yönü konusunun açıklığa kavuşturulması gerektiğini söyleyen Gevgilili, film sanayinin de ülkenin öteki sanayi kesimleri gibi “varolan az gelişmiş kapitalizmin” özelliklerini taşıdığını belirtir (s. 364). Gevgilili, yapımcı ve dağıtımçıya “artık değer” sağlayan “sömürü mekanizması”na dayanan Türk sinema sanayinin bir yandan “kapitalizme özgü bir değerler sistemini empoze” ederken bir yandan da “üretim güçlerinin özgürce yaratma potansiyelinin de gittikçe daha çok kısıtlandığı”nı belirtir (s. 364) ve bu düzenin “üretim güçlerinin özgür gelişimini ve sanatçının yaratıcılığını önleyen” mantığının, *Halk Sineması* fikrini ortaya atıp savunanlar tarafından “filmlerin masrafını aslında halk finanse ediyor” denilerek savunulmasının bu düzenin sürmesine yol açtığını vurgulayarak, yapılması zorunlu olan şeyin bunun aksine, bu düzenin “değiştirilmesi” gereken bir yapı olarak kavranması olduğunu belirtir (s. 364). Ancak bu baskıcı ve engelleyici

koşullara rağmen, bu sistem içerisinde hiçbir şey yapılamayacağını söylemek de doğru değildir Gevgilili'ye göre. Ticari bir sinema içerisinde yer alan yaratıcı bir sinemacı bundan dolayı her ne kadar suçlu ilan edilemezse de, bu sinemacıların yapması gereken, ticari sinemaya “öykünmek” yerine, onda “halk duyarlığının zorlamasıyla bilinçsizce” ortaya çıkan bazı değerleri daha “iyiye ve güzele”, “yerele”, “sanatsal” olana doğru aşmaktır (s. 365). Bu “açık bilinçle” davranıldığında ise, yaratıcı sanatçının sanat eserinin iç ve dış bütün özelliklerinin birbiriyle ilişkili, “belirli değerler sisteminin yansıma biçimleri” olarak kavrayacağını ve bütün bunları, “kendi halkının gerçeklerini açıklamak ya da yeni bir dünyaya geçmesini sağlamak” adına “kendi devrimci yöntemi ve halkının dünya görüşü” paralelinde sürekli olarak “aşmak gerektiğini” anlayacak, bunu yaptığı oranda da “korkusuz, değerlendirici, hesaplaşan ve kişisel bir tavır alabilecek”tir (s. 365).

Gevgilili, “düzen” olarak da “sanat” bakımından da bir doğuşun sancılarını çeken Türk sinemasındaki “halk duyarlığının ve dünya görüşünün”, varolan “burjuva sinemasıyla çelişmesi”nin yanında sinemanın içindeki ve dışındaki grupların da bu eyleme katılarak çelişkileri keskinleştirdiği ve bununla eş zamanlı olarak ticari sinemayı da kendi içinden ayırttığını belirtir; ancak yine de “sinemanın kurtuluşu da *son çözümde*”, tıpkı ülkenin genel kurtuluşu gibi, engelleri aşacak olan “halka dönük, yaratıcı ve kesin bir devrime bağlıdır.” Sinemanın sanatsal niteliği de ancak ekonomik yapısıyla birlikte bir devrim aracılığıyla bu yapı değiştiği oranda değişecektir (s. 365). Bu bakımdan bunu sağlayacak “devrimci bir sinemanın strateji ve ilkeleri”nin de ortaya konması gerekmektedir (s. 366). Öncelikle bu eylemin öznesi olan “Türk halkı”nın özelliklerini ortaya koyan Gevgilili, bu özelliklerin temeli olarak çağlar boyunca sürüp gelen sanat ürünlerinde de açıkça görüldüğünü belirttiği, “*gerçekçi ve*

o ölçüde de boyuneğmez bir kişilik”e vurgu yapar. Anadolu halklarının “kolektifleşmiş” gibi görünen iradesinin gerçekte, “*rasyonel, gerçekçi ve maddi bir bireysel seçim*”in ürünü olduğunu, toplumla birey arasındaki iç dinamiklerin “özüne” inilmedikçe Türk halkına ait “mitos”un kavranamayacağını belirtir (s. 366). İkinci olarak, Türk halkının kendi gerçeğini ortaya koyup, açıklayacak ve bu evreni değiştirmeye çağırarak yapıtların, Batılı bir hümanizm yerine “toplumcu bir hümanizm”e yaslanması gerektiğini vurgular (s. 366). Üçüncü olarak, Türk insanının somut yaşantısının ve gelişme düzeyinin “idealleştirmeler” ya da “soyutlamalarla” değil, ancak içinde bulunduğu ilişkiler bütünüünün “*dolaysız*” açıklanmasıyla ortaya konabileceğini belirten Gevgilili, “Burjuva sinemasının Türk halkına [vermeye] çalıştığı değerleri ve kalıpları aşabilmenin biricik yolunun, Türk yaşantısının büyüsunü, *yaşantının kendisi* olarak bilinçli bir biçimde halkın karşısına çıkarmak” olduğunu söyler (s. 366).

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

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

1970'li yıllarda sinemaya ilişkin tartışmaların başlangıcını ticari bir sinema olarak Yeşilçam'a karşılık *Yeşilçam olmayan / Yeşilçam dışı* bir sinema arayışı oluşturur. Bu dönemde belirginleşen *Yeşilçam olmayan / Yeşilçam dışı* bir sinemadan ne anlaşıldığına bakmakta fayda vardır; çünkü bu *Yeşilçam olmayan / Yeşilçam dışı* sinema kavrayışı aynı zamanda modern sinemasının yerleşik hale gelme çabasındaki önemli uğraklardan biridir. Bu dönemde sinema üzerine üretilen, sinemayı tanımlamaya çalışan yazılar ve yeni bir sinemanın nasıl olması gerektiğine ilişkin kurulmaya çalışılan söylem dikkate alındığında sinemaya atfedilen temel rolün araçsal bir karakter taşıdığı ve dönemin sinema dergilerinde bu araçsal rolün hangi çerçevede tanımlandığı rahatlıkla görülebilir. Bu tanımlama çabasını, diğer popüler sinema ve tanıtım dergilerinden bu özellikleriyle ayrılan *Yedinci Sanat*, *Gerçek Sinema* ve *Çağdaş Sinema*'da özellikle görmek mümkündür.¹⁰³ İlk sayısının, “Başlarken...” yazısında “Türkiye’de uzun bir süredir boşluğunun duyulduğuna inandığımız bir sinema dergisi doğdu” diyerek yayın hayatına başladığını duyuran *Yedinci Sanat* amacını; Türkiye’deki sinema hareketinin; kültür hayatının neresinde olduğunu, bu sinema hareketinin “düşünce düzeyi, siyasal işlevi ve ekonomik yapısının niteliği”nin ne olduğunu saptamak olarak ifade etmiştir (“Başlarken”, 1973, s. 3). *Yedinci Sanat* dergisi bu konuların tartışıldığı, cevaplarının araştırıldığı bir sinema dergisi olacaktır. Derginin temel yayın politikasını belirleyen ya da onun sinema alanına

¹⁰³ *Yedinci Sanat* dergisinin ilk sayısı Şubat/Mart 1973'te yayınlanmış, Haziran/Ağustos 1975'teki 24. sayıyla yayın hayatı sona ermiştir. *Gerçek Sinema* dergisinin ilk sayısı 1 Ekim 1973'te çıkmış 1975'teki 16. sayı derginin son sayısı olmuştur. Toplam 8 sayı çıkabilen *Çağdaş Sinema*'nın ilk sayısı Şubat/Mart 1974 tarihinde yayınlanmış, Mayıs/Ağustos 1975'teki sayı ile kapanmıştır.

bakışını ifade eden asıl vurgu yukarıdaki ifadede görüldüğü gibi sinemanın “siyasal işlevi” ve “ekonomik yapısının niteliği” ve bu ikisinin toplumun dönüştürülmesinde “nasıl bir rol üstleneceği” üzerinedir. *Gerçek Sinema*’da ise “Çıkarken” adlı yazıda “günümüzde geri bırakılmış ülkelerde en gözde sanat”ın sinema olduğu belirtildikten sonra, “geri bırakılmış ülke sanatçıları için” sinemanın aynı zamanda “emperyalizmin bozduğu, yozlaştırdığı halk kültür ve sanatını yeniden güçlendirecek bir kurtarıcı” olduğu vurgulanır. *Gerçek Sinema* için bu belirlemenin anlamı “halk kültürü”nü “yozlaştıran” ve insanları “koyu bir yabancılaşmanın içine atmada” öncelikli bir niteliğe sahip olan sinemanın, bu işlemi tersine çevirebilecek bir eylem için “başarılı bir şekilde kullanılabilmesi inancındır” (“Çıkarken”, 1973, s. 1). Daha çok çeviri yazılara¹⁰⁴ yer veren *Çağdaş Sinema* dergisi ise “Çağdaş Sinema’dan” adlı giriş yazısında Yeşilçam sinemasının geçirdiği değişimi “gazoz estetiği”nden “cola estetiğine” geçiş metaforuyla açıklamaya çalışarak, Yeşilçam sisteminin “yarı-feodal kültürü” yerleştirmeye çalışmakta olduğunu belirtir ve Yeşilçam dışında sürdürülen “film çalışmalarının” ise, sinemanın ekonomik ve politik sorunlarını çözümlenebilme konusunda sınırlı olanaklara sahip olduğunu ve “sinemaya hiçbir zaman yakın plan”da bakmadığı için tükendiğini vurgular. Bu nedenle *Çağdaş Sinema* bu yetersizliklerin üstesinden gelmek için, sinemaya “yakın planda” bakacak ve “genel plan”da doğru değerlendirecek ve “yeni bir sinemanın oluşmasına çalışacak”tır (“Çağdaş Sinema’dan”, 1974, s. 4). Bütün bunları yapabilmek için de dergi her sayısında belirli bir konu üzerine odaklanacaktır. Bu çerçevede sinemaya “bilimsel

¹⁰⁴ *Çağdaş Sinema*’da çevirisi yapılan yazar ve yazılardan bazıları şunlardır: “Yakın Plan’da Bakmak” (S. M. Ayzenshtayn); “Teknik ve İdeoloji” (J. L. Comolli); “Kusurlu Bir Söylev” (J. P. Oudart); “Film Bir Metadır, Sinema Bir Eğlencedir” (B. Brecht), “Kapitalist Toplumda Sinema” (*Cahiers du cinéma*); “Belirtme’nin Gerçekliği” (P. Bonitzer); “Tarih Dersleri” (J. M. Straub ve D. Huillet).

bir açıdan bakmayı” temel koşul olarak gören dergi ilk sayısını maddeci (özdekçi) sinema kuramlarına ayırmıştır. Bu üç derginin çıkış yazılarına bakmak bile dönemin sinema üzerine yürütülen tartışmalarının temel argümanlarının neler olduğunu açığa çıkarmaktadır. Her şeyden önce dönemin sosyo-ekonomik koşullarının hangi nitelikleri taşıdığı konusunda belirlemelerle yola çıkan dergiler, sinema ile bu koşullar arasındaki ilişkilerin nasıl işlediği üzerine odaklanmışlar, sinemanın bu ilişkide nasıl bir işlevi yerine getirdiğini analiz etmeye çalışmışlar, izleyicinin mevcut sinema alanı içerisinde “olumsuz” olarak gördükleri konumunu analiz ederek, bu seyircinin nasıl “değiştirileceği” konusunda argümanlar ileri sürmüşler; ancak sinemanın sanat olarak sahip olması gereken nitelikleri genellikle geri planda tutmuşlardır. Dergilerde işlevsel yönüne vurgu yapılmış olmasının zorunlu bir sonucu olarak, sinema; politik vurgusu yoğun bir bakış açısıyla ele alınmış; Afrika, Şili, Arjantin, Çin, Vietnam, Mısır gibi ülkelerin sinemalarına odaklanılmış, bunu bütünleyen temalar olarak da Üçüncü Sinema, Brecht ve sinema ilişkisi, materyalist sinema, militan sinema, devrimci sinema, doğrudan sinema gibi konular öne çıkarılmıştır. Bu konulardan ilk beşine bu dönemin sinema alanı analiz edilirken sıkça başvurulmuştur. Bu yazılarda ileri sürülen argümanların özellikle Üçüncü Sinema’yla yakın ilişkisi göz ardı edilmeyecek kadar aşikardır.

Bu yazılarda Üçüncü Sinema kavramına doğrudan atıf yapılmadan ancak bu sinema anlayışının bakış açısı kullanılarak, Türkiye’de *Yeşilçam olmayan / Yeşilçam dışı* bir sinema anlayışının içeriğini yeniden tanımlama yoluna gidilmiştir. Bu yazıların temel eksenini sinemayı toplumun dönüştürülmesinde, dahası gerçekleşecek olası bir devrime katkısı ölçüğünde değerlendirmek olmuştur; bu nedenle sinema, “Türk halkının bütün olarak gerçekten özgür ve eşit olabileceği bir toplum yapısına

kavuşması yolundaki mücadelelerin içinde olacak bir sinema” biçiminde tarif edilen “ileriye dönük” sinema olarak adlandırılmış, değişim ve dönüşüm potansiyeli öne çıkarılmıştır (Ayça, 1974, s. 9-10). Bu bakış açısının paralelinde var olan sinema (Yeşilçam) “olması gereken” “ileriye dönük”, “devrimci” bir sinemanın karşısında görülmüş “düzen sineması” (“yoz sinema”, “idealist sinema”) olarak nitelendirilmesine yol açmıştır.¹⁰⁵ Yerleşik sinema düzenini eleştirel bir perspektifle yeniden değerlendirmeye çalışan bu bakış, bu dönemde sinemanın yeni bir yön almasına öncülük etmiştir. Bu konuda yazılarıyla etkin olmuş iki isim Nezih Coş ve Engin Ayça’dır. Bu isimlerin yazılarında geleceğe dönük bir sinema düşüncesi temel motif olarak belirlemekte, bunun paralelinde ise Yeşilçam sinemasının değişmesi gerektiğine dair bunu önceleyen ikinci bir motif, aynı zamanda varolan toplumsal düzenin de değişmesi gerektiğine dair bir inançla birleşerek varlığını sürdürmüştür. Bu motifler 1970’lerde sinema üzerine yürütülen “devrimci sinema”, “militan sinema” tartışmalarının odağında yer almaktadır. Bir yandan siyasal alanın tartışmalarında dile getirilen, Türkiye’nin toplumsal yapısının değişmesi gerektiğine duyulan inanç diğer yandan da kurumsal Yeşilçam sisteminin değişmesine dair beklenti bir bütün olarak ele alınmış ve sinemanın anlaşılmasında dayanak olarak kullanılmıştır. Sinemayla toplumsal yapı arasında kurulan bu doğrudan bağ, sinemanın “etki” gücü konusunda ona güçlü bir rol biçilmesine yol açmış, bu güçte sinemanın karakterinin belirlenmesinde her türlü argümanın altında yatan görünmez bir yetki halini almıştır.

Sinema alanını ve sorunlarını anlamaya ve açıklamaya Türkiye’nin toplumsal yapısının karakterinin ne olduğuyula başlayan bu yazarlardan Nezih Coş’a göre, Türkiye “emperyalizmin, tekeli yabancı sermayenin etkisi altında bulunan geri

¹⁰⁵ Bkz. (Ayça, 1973a, 1973b, 1974; Coş, 1974a, 1974b, 1974/1975).

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

ma'nın ortaya çıkamayacağını belirtir; ancak Coş da Türk sinemasının içerisinde “emekçi sınıflardan yana bir sinemanın gerçekleştirilmesi yolunda” küçük de olsa çabalar olduğunu ekler. Bunlara örnek olarak *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1964), *Umut* (Yılmaz Güney, 1970), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1964) gibi filmleri örnek gösterir. Ancak Coş'a göre “Yeşilçam'ın içerisindeki” bu “tekil” çabalarla, az sayıda seyirci kitlelerine ulaşacak yapıtlar ortaya konarak “ilerici”, “toplumcu” sinema yapılamaz. Buna örnek olarak da Yılmaz Güney'i verir. Güney'in filmlerinin “açık belirgin toplumsal boyutlar taşımadıkça” piyasa tarafından benimseneceğini ancak emekçi sınıflardan yana sert toplumcu filmlere yöneldiği anda da engelleneceğini belirtir (Coş, 1974a, s. 13-15). Bu nedenle “ileriye dönük Türk sineması” ancak “belirli bir dünya görüşü asgari müşteriğinde birleşerek sinema yapan kişilerin bir yapım ve dağıtım örgütü oluşturmaları”yla ve “Yeşilçam'ın heterojen seyirci potansiyelinden vazgeçip, yönecekleri seyirciyi saptayarak, filmlerini onlara göre çevirmeleri” ile doğabilecektir. Toplumun değişiminde rol alan araçlardan biri olan sinema “ticari piyasa düzeninin” çarkları dışında işlemelidir. Bunun için bağımsızlık hem “fikri” hem de “ekonomik” olmalıdır. Coş'a göre Yeşilçam'ın yoz sinema mantığına “alternatif” olabilmek, kurulacak yeni bir yapım ve dağıtım mekanizması içinde yeni ve toplumcu bir sinema hareketini başlatmaktır¹⁰⁶ (Coş, 1974a, s. 16-17; 1974b, s. 3-6).

¹⁰⁶ Nezh Coş bağımsız sinema konusunda Genç Sinema'nın başlattığı “bağımsız ve siyasal” kısa film hareketinin yeniden filizlenmesi gerektiğini belirtir. Coş'a göre kısa filmcinin yani bağımsız sinemacının (bu iki kavramı birbirinin yerine kullanmaktadır) temel amacı; Türkiye'de egemen sınıfların yoz kültür politikalarının geniş kitlelere benimsetilmesinde en kestirme ve belirgin bir görev yüklenmiş olan Yeşilçam sinemasının genel tavrına bir “alternatif” olabilmek, bir karşı-sinema'nın küçük de olsa deneylerine girişmek, ezilen kitleleri uyandırıcı, silkindirici, devrimci bir öze ulaşmaya çalışmaktır. En kısa deyişle kamera, bağımsız sinemacının elinde, geri bırakılmış Türkiye'mizde emperyalizme ve işbirlikçi burjuvaziye karşı emekçi sınıflardan yana bir mücadelelenin aracı olmalıdır (Coş, 1974b, s. 3)

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

Bu dönemin sinemasını tanımlamak konusunda yapılan yorumlarda üzerinde durulan konulardan bir diğeri de seyirci olmuştur. Engin Ayça “Yabancılaştıran Sinemamız” (1973b) adlı yazısında var olan sinema düzenin “duygusal düzeyi” öne

çıkaran filmler yaptığını, bu sinema düzeni içerisinde seyirciyle ilişkinin “duygular düzeyi”nde kurulduğunu belirterek böylece sinemanın seyirciyi “rahatlatıcı, gevşetici” bir işlevi yerine getirdiğini vurgular. Ayça’ya göre bu durum seyirciyi “kendi gerçekleri”nden uzaklaştırarak, “sahte bir hayale” doğru yönlendirmekte ve “yabancılaşması”na neden olmaktadır. Ayça, kendisine “çarpıtılmış gerçekler” sunulan seyircinin artık kendi durumunu kavrayamadığını ve “Türk filmlerinin ele aldığı temaları işlerken kurduğu hikâye çatıları bakımından yabancılaşmayı yarattığını” belirtir¹⁰⁷ (1973b, s. 16).

Nezih Coş ve Engin Ayça “ileriye dönük sinemayı” (aynı zamanda devrimci sinema, materyalist sinema) tanımlarken ağırlık noktası olarak, bu sinema faaliyetinin sosyo-ekonomik değişmeyi ne oranda harekete geçirdiği ve seyircileri ne oranda “devrim” mücadelesine hazırladığını alırlar; ancak Engin Ayça (1973a) bu ilişkiyi tanımlarken “seyirci”yi de önemli bir değişken olarak ele alır. Ayça’nın “devrimci sineması” seyirci ile kuracağı ilişki ile tanımlanır. Sermaye tarafından geliştirilip, denetimin altında tutulduğu için sinemanın sermayenin felsefesi ve siyasi görüşünün dışında işlemeyeceğini belirten Ayça, bu kontrol mekanizmasını “seyirci” konusuna dikkat çekerek açıklamaya çalışır. “Burjuva sineması”nın zamanla seyircinin, seyirci olma niteliğini değiştirdiğini ve böylece kurumsallaştığını belirtir (1973a, s. 6). Bu arz-talep ilişkisi içerisinde seyircinin çoğunlukla homojen bir topluluk olarak görüldüğünü ve bu topluluk içindeki daha “özel” seyircinin göz ardı edildiğini belirten

¹⁰⁷ Ayça bu “yabancılaşma” sorununun nasıl çözüleceği konusunu üç farklı mücadele alanıyla ilişkilendirerek yanıtlar. Bu alanlardan ilki, mevcut sinema düzeninin yasalarına uyularak ancak onları zorlayarak, bıraktığı açık kapılardan, zaafılardan, çelişkilerden yararlanarak sistemin içinden sürdürülecek bir mücadele alanıdır. İkincisi bunun tam karşısında yer alan mevcut sinema düzeninin dışında, kendi yasaları ve biçimi olan, kendi anlatımı, tanımları olan bir çalışma alanıdır. Üçüncü alan ise bu ikisine paralel olarak sürdürülecek olan yan çalışmalar, taktik anlaşmalar ve birleşmelerden oluşur (Ayça, 1973b, s. 19).

Ayça'ya göre, “devrimci bir sinema” bu ortamda farklı filmler yapabilme kapasitesine sahiptir; ancak bunun için öncelikle seyirciyle kuracağı ilişkiyi “aydınlatması, saptaması” gerekmektedir. Ayça'ya göre devrimci sinema seyirciyi homojen bir tanımlama içerisinde ele almaz, onu ayırır ve kime ne vereceğini saptar, bu nedenle seyircisini seçer ve kuracağı ilişkiyi “diyalektik” bir ilişki haline getirir. Ayça bu diyalektik ilişkiyi açıklığa kavuşturabilmek için sinemayı “mevcut düzen içinde yapılacak” ve “bunun dışında yapılacak” [devrimci sinema] olan sinema olmak üzere ikiye ayırır ve “devrimci örgütlerin desteğinden yoksun” olarak yapılamayacağını belirttiği mevcut sinema düzeni dışındaki “devrimci sinema” üzerine yoğunlaşır.¹⁰⁸

Nezih Coş ise “Materyalist Sinemadan Ne Anlıyoruz” adlı yazısında devrimci sinemanın iki anlama geldiğini belirtir; onun için devrimci sinema her şeyden önce “sosyalist bir devrime” katkısı olacak sinemadır; ikincisi “kurulu sinema düzeni”nin karşısında “alternatif bir sinema anlayışı”nı ifade eder (Coş, 1974/1975, s. 4). Bu ayırmadan sonra Coş “devrimci sinema” yerine “materyalist sinema” kavramını kullanacağını ve bu kavramı geliştireceğini belirtir. Coş’un “materyalist sinema” anlayışının referans olarak aldığı şey ise, Bertolt Brecht’in “epik tiyatro kuramı”dır. Ancak bundan önceki asıl referans noktası Marksizm ve Marksizmin felsefi ve eko-

¹⁰⁸ Bu sinema seyirciyle şöyle ilişkiler kurmalıdır Ayça'ya göre; öncelikle bu sinema seyircinin “iç çelişkilerini” perdeye taşımalı, kendi durumlarını “nesne olarak” dışarıdan görmelerini sağlamalı ve eleştirel bir tutumla sonuçlar çıkarmalıdır; ikinci olarak seyirciye “kendi dışındaki sınıf ve kesimlerin niteliğini ve çelişkilerini” açıkça göstermeli ve “yargılamalı”dır; üçüncü olarak ise, seyirciye kendi dışındaki insanların farklı hayatlarını göstererek, kendisiyle onlar arasındaki karşıtlığı görmesi sağlanmalı ve bunun giderilip giderilmemesi gerektiği sorulmalıdır; son olarak ise, bireyin kendi zihninde yapması gereken “durum muhakemesi”ni perdede “temsili olarak” canlandırıp doğru bir biçimde çözümlmelidir. Bütün bunlardan elde edilecek şey ise seyirciyle film arasında kurulacak ilişki sonucunda ortaya çıkacak durumun seyirciyi bir “oluşum” içine sokmasıdır. Bu “oluşum” elbette ki izleyicinin “bilinçlenmesini” devrimci hareket doğrultusunda gerçekleştirmeli ve seyirci “devrim süreci içinde yeni ve ileri” bir noktaya gelmelidir. Sinemacının buradaki işlevi ise ancak bir “katalizör” görevi üstlenmektir. Ayça'ya göre “devrim için yapılacak sinema devrimci sinemayı oluşturur”, bunun için ise önemli olan perdede görülen şeylerin niteliğinden çok, seyircinin filmle salonda kurdukları “devrimci oluşum”dur, ki bu durum burjuva sinemasıyla devrimci sinemayı birbirinden ayıran niteliklidir (Ayça, 1973a, s. 7-9).

nomi-politik bakış açısıdır. Marksist bakış açısıyla “dünyayı sadece açıklamayı değil, aynı zamanda değiştirme”yi amaçlayan materyalist sinemadan, “işçi sınıfının öncülüğünde sınıfsız toplumların kurulması yolunda mücadele etme amacı güden bir sinema kuramı”nın anlaşılması gerektiğini söyleyen Nezh Coş’a göre, bu kuram Marksist dünya görüşünün sinemaya “öz” ve “biçim” açısından uygulanmaya çalışılması ile ortaya çıkacaktır. “Sinema yapıtının Marksist materyalist özü[nün], yapıtta, bir sorunun ele alınışından onun ayrıntılı olarak sunulmasına, seyirci ile oluşturacağı etki-tepki ilişkilerine kadar düşünülerek yapılacak çalışmalarla” (1974/1975, s. 5) belirleneceğini söyleyen Coş, bu sinemanın en önemli özelliğinin ise, filmi “ticari bir meta” sayan “düzen sineması”nın karşısında, “üretimi” esas alan, “seyircinin şartlanmış beğenisine bağlı olmayan” hatta “bu şartlanmış beğeniye eğitmeyi amaçlayan” bir sinema olduğunu kaydeder (s. 10). Nezh Coş yazısında Brecht’in dramatik tiyatro ile epik tiyatroyu karşılaştırmasına gönderme yaparak materyalist sinemanın Brecht’in bu bakışından yola çıkması gerektiğini yazar. Temelde burjuva tiyatrosu ve bunun karşısında daha devrimci bir tiyatronun olması gerektiği inancından temellenen Brecht’in bu bakış açısından yola çıkan Coş, “idealist burjuva sineması”na karşılık neden materyalist bir sinemadan yana olmak gerektiğini, bu iki anlayışı karşılaştırarak açıklamaya çalışır. Bunları açıklamak Coş’un Yeşilçam’a nasıl baktığını ve neden “Yeşilçam-dışı” bir sinema istediğini daha da açıklığa kavuşturacaktır. Bu karşıtlığın “idealist sinema” (bu kavramla ifade edilenler popüler klasik anlatı sinemasının özelliklerine denk düşmektedir) tarafındaki özellikleri aynı zamanda “Yeşilçam sineması”nın da özellikleridir.¹⁰⁹ Coş bu iki sinema arasındaki

¹⁰⁹ Bu özellikler “düzen sinemasının”, “morfin sinemasının”, “tüketim-boşalım sinemasının”, hatta bazı özellikleriyle “reforma yönelik eleştiri sinemasının” da özellikleridir (Ayça, 1973a, s. 9).

farklılıkları şöyle ifade eder: İdealist sinema; seyirciyi “toplumun gerçeklerinden” uzaklaştırır, “masallar anlatır”, uyuşturur, “boş vakti, eğlenilmiş boş vakit” olarak tutmayı, seyirciyi geliştirmemeyi amaçlar; toplumun sorunlarını ele alsa dahi bunları “çarpıtarak” verir, sınıf mücadelelerini “gizler”, bu mücadeleyi üretim ilişkilerinden koparır; “toplumsal olguları kişisel bir düzeye indirger”, her şeyi güçlü kahramanlara mal eder, bu nedenle toplumsal olguları da bu kişilerin bilinçleri belirler; sınıf ayırt etmeksizin her sınıftan insanı etkilemek, kitleleri uyuşturmak ister. Buna karşılık materyalist sinema, seyirciyi “bilinçlendiren”, ona öğreten, toplum gerçeklerini gösteren, onları değerlendirmesine ve çözüm yolları bulabilmesine yardımcı olur; toplumun sorunlarına “sınıfsal analizler” çerçevesinde bakar. Sorunları ekonomik temelden, üretim ilişkilerinin belirleyici rolünden soyutlamadan anlatır ve Marksizmin bilimsel yöntemlerini kullanır; kişilerin önemlerini abartmaz, her şeyi toplumun “maddi koşullarının belirlediğini” göstermeye çalışır. Kahramanları idealize etmez, sınıfsal temellerine göre tanımlar; bu nedenle kişilere değil “kitlelere” dayanır; seyircisini sınıfsal olarak belirlemiş, bilinçlendirici bir sinemadır (Coş, 1974/1975, s. 6-7).

Coş’a göre, materyalist sinema anlayışının önemli bir özelliği daha vardır. Bu da “kime”, “neyi”, “nasıl” göstereceğinin yanında “nerede” göstereceği sorundur. Yani hangi sınıftan gelen seyirciye, hangi içeriği, nasıl anlatacağını düşünen sinemacı bunların sonucu olarak filmin nasıl dağıtılacağını, nerelerde gösterileceğini de saptamak zorundadır. Bu noktada önerilen çözüm Yeşilçam sinemasının “dışında” örgütlenmiş bir üretim-dağıtım-gösterim ağıdır. Bu ağı ise devrimci örgüt ve kurumlar aracılığıyla, demokratik dernekler, sendikalar, işçi partisi şubeleri ve sinema kulüpleri gibi alternatif yollarla örgütlenecektir. Buralarda yapılacak “tartışmalı gösteriler” bu sinema anlayışının yerleşmesinde önemli bir adım olarak görülür. Bu çözüm

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

a. Toplumsalın, Bireyin ve Kitlenin Yörüngesinde Türkiye'de Üçüncü Sinema

Üçüncü Sinema kavramının tanımlanmasındaki farklılıklar, bu kavramla belirli sinemalara ve filmlere bakmak konusunda zorluklar doğurmakta, belirsizlikleri de beraberinde getirmektedir. Bu nedenle Üçüncü Sinema konusundaki pek çok yak-

laşımı içerisinde barındıran eleştirel bir tutum kapsayıcı görünmekle birlikte çeşitli yaklaşımların farklılıklarını uzlaştırma çabasını içermesi nedeniyle tehlikeli görünmektedir. Özellikle günümüzde Üçüncü Sinema'nın temellendiği toplumsal ve tarihsel koşullarda ortaya çıkmış olan devasa değişim, bu sinemanın çerçevesini de genişletmiş, kapsamına alınacak filmleri ve sinemaları çoğaltmıştır. Bu geniş evreni belirli ilkeler etrafında tanımlamak ve bunları açıklayacak argümanlar geliştirmek de belirli ölçülerde eklektik olma riski taşımaktadır. Üstelik bu konu hakkında üretilen söylemin eninde sonunda “ulusallık” ve “yerellik” gibi konulara gelip dayanması bu sinemanın belirli ölçülerde eski kavramlarla tartışılmasını beraberinde getirmektedir. Ekonomik ve giderek de toplumsal olarak küreselleşen bir dünyada Üçüncü Sinema'nın kapsamının genişletilmesi bir zorunluluk olsa da bunun için verimli araçlar ortaya koymak, onun saf tanımını da gözden geçirmeyi gerekli kılmaktadır. Bu nedenle Üçüncü Sinema tanımlanırken bu sinemanın “saf” bir tanımı olamayacağı düşüncesinden hareketle, Üçüncü Sinema hakkında varolan söylemlerle, Türkiye’de bu konu hakkında yürütülen tartışmalardaki ortaklıklara bakılacaktır; çünkü daha önce aktarılan 1970’lerde bu konuda Türkiye’de sürdürülen tartışmalar, her ne kadar geniş ve açıklayıcı kuramsal tartışmalar olmasalar da, Üçüncü Sinema tartışmalarında dile getirilen pek çok argümanı içermektedir. Türkiye’deki sinemanın modernizmi anlamında bir gelişim evresi olarak da görülebilecek bu tartışmalar çoğunlukla bu kapsamda, ama daha çok da “devrimci”, “militan” ve “siyasi” sinema bağlamında (ki bu kavramlara atfedilen anlamlar “Üçüncü Sinema” kavramına atfedilen anlamlarla büyük benzerlikler taşır) yürütülmüştür.

Üçüncü Sinema üzerine düşünürken her şeyden önce bu kapsamdaki filmlerin *yapım koşulları ve sinema endüstrisiyle olan ilişkisine* bakmak gerekmektedir.¹¹⁰ Üçüncü Sinema özelliği taşıyan filmleri sadece metin temelli bir yaklaşımla ele almak, bu akımın bakış açısında bir kopukluk doğurmaktadır. Bu nedenle öncelikle, Üçüncü Sinema'nın Birinci Sinema ve İkinci Sinema'yla karşıtlığı temelinde bu filmlerin yapım olanakları üzerinde durulmalı ve bu filmleri bu iki tarzdan ayıran niteliklerin neler olduğuna bakılmalıdır. Her şeyden önce bağımsız, yani hâkim sinema endüstrisinin dışında üretilmiş olmaları ve bu sinemaya alternatif gibi görünen İkinci Sinema'nın eğilimlerinin uzağında yapım koşullarında üretilmeleri beklenmektedir. Türkiye'de bu kapsamda 1970'li yıllardaki filmlere bakıldığında Yeşilçam endüstrisinin dışında yapım olanaklarına sahip çok az film görülür. Her ne kadar bağımsız (devrimci, militan, ileriye dönük sinema) olarak adlandırılrsa ve *Yeşilçam olmayan / Yeşilçamdışı* film yapımı için çaba harcansa da, bu çabalar pek çok etken nedeniyle sonuç vermemiş ve bu konuda Yeşilçam'a alternatif olabilecek bir sistem oluşturulamamıştır¹¹¹ Bağımsızlık en fazla yönetmenlerin kendi kaynaklarını filmlere yatırmaları sonucunda elde ettikleri bir özellik olarak ya da sinema endüstrisi içinde yer almayan, ancak sinema alanına dahil olmak isteyen "idealist" gönüllülerin

¹¹⁰ Buradaki değerlendirmenin çerçevesinin çizilmesinde etkili olan, Teshome Gabriel'in önemli makalesi için bkz. (Gabriel, 2007, s. 19-50).

¹¹¹ Dönemi itibariyle *Yeşilçam olmayan / Yeşilçamdışı* sinema anlayışının temsilcilerinden biri olarak görülen Yılmaz Güney dağıtım konusunun kendi (kendisi gibi film yapanları da kastederek) filmleriyle birlikte gerçekleşeceğine inanmadığını, bir ihtimal olarak dış satım ve dağıtım konusunda bir şeylerin yapılabileceğini belirtir (Dorsay, 1989b, s. 168). Güney kendi üzerlerinde sinema alanının yarattığı etkiyi ise şöyle ifade eder: "Yani benim yönetmen olarak çalışmaya başlamam, içinde bulunduğum zinciri tamamen diyemiyorum ama, bir halkasından kırmam koparmamdır. Ama burada da halkalar vardır: Yeşilçam'ın şartlanması, işletmelerin şartlanması, halkla olan ilişkilerdeki şartlanmalar... Bunun örneğini *Seyyit Han*'da gördük. *Seyyit Han*'ın başında, aslında ne kavga, ne dövüş vardır. Adam geliyor, bir kızla evleniyor, kızı ona vurduruyorlar, adam bakıyor, gidiyordu, intikam bile almıyordu; çünkü adam yiğit değildi, kahraman değildi. Niye? Çünkü adam Keje (yani karısı) ölene kadar yiğitti, kahramandı. Keje'siz yiğit değildi. Film böyle olacaktı, ama ne yaptık? Adam geldi, film düz gidiyor hemen bir kaç kovboy şapkalı adamla dövüştü, kavga etti ve yoluna devam etti. Ne oldu, film bozuldu, gitti (Coş & Ayça, 1974, s. 10).

yatırımlarıyla gerçekleşmiştir. Türkiye sinemasındaki ilk bağımsız yapımlardan olma özelliği taşıyan, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'nı kendi ekonomik kaynaklarını kullanarak yapması bunun en iyi örneklerinden biridir, ancak filmin yapımının bu yolla gerçekleştirilmiş olması yeterli olmamakta, onun dağıtımının da bağımsız kanallar aracılığıyla gerçekleştirilmesi gerekmektedir. *Sevmek Zamanı* örneğinde olduğu gibi film dağıtım kanalları bulunamadığı takdirde hiçbir zaman gösterime girme tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. 1970'lerde ise film yapımı konusunda bağımsız film yapma çabası biraz daha belirginleşmiştir. Sinemaya kendi ideolojik bakışlarını taşımaya çalışan, toplumsal eşitsizliklerin sinemada temsil edilmesine dönük bir sinema yapmayı amaçlayan, politik fikirlerinin de sinemada etkin olmasına çalışan yönetmenlerin sinema alanına dahil olması bu çabanın yeni bir biçim almasına yol açmıştır. Siyasi iktidarların sansür uygulamaları bu yeni çabaları çoğunlukla kesintiye uğratmış, kesintinin sinema endüstrisi üzerindeki etkisi ise, bu filmlerin sansüre takılacağı endişesiyle, ekonomik kayıpları da düşünülerek, yapımcılar tarafından baştan sansürün dokunmayacağı biçime getirilmesine yol açmıştır. Yapımcıların filmler üzerindeki etkisi sadece bununla da sınırlı kalmamış, aynı zamanda anlatının akışı da, izleyici tarafından etkili bulunmayacağı ve filmin geniş bir izleyiciye ulaşamayacağı gerekçesiyle müdahaleye uğramıştır.¹¹² Bu sorunların

¹¹² Bu müdahaleler konusunda Güney şunları söylemektedir. *Umutsuzlar* filmi için “istediğim gibi çektim ancak prodüktör baskısıyla bitirmem söz konusu olmadı”, *Baba* filmi için ise, “yarısından sonra tamamen prodüktör İrfan Ünal etkisiyle ve zorlamasıyla çekilmiştir. Biz de o zamanlar Güney Film olarak Beyoğlu sinemalarına mutlaka girmek zorunluluğunu duyduk. Bunun için verilmiş bir tavizdi, fakat yanlış bir tavizdi”; *Yarın Son Gündür* için de şunları söylemektedir: “Eğer çekimi sırasında sıkıyönetim beni içeri almasaydı, *Yarın Son Gündür* belki çok daha önemli bir film olabilirdi. Sıkıyönetimin beni almasından sonra ister istemez belli bir korkuya kapıldım. Bu bir takım insanlar için belki zaafıdır, korkaklıktır. Benim de o andaki durumum buydu. Korktum yani, filmi tam anlamıyla çekemedim bu yüzden. Bir yerden sonra gangster filmi havasına sokmak zorunda kaldım. [...] Prodüktör İrfan Atasoy'un da zorlamasıyla bir takım şeyleri değiştirerek çektik sonunda. Ancak şart şu idi: Filme yönetmen olarak benim ismim konmayacaktı. Fakat adam, reklam uğruna bu şarta uymadı, üstelik filmi Adana Festivali'ne salmama kararı almışken, benim adımla kullanarak festivale de götürdü” (Coş & Ayça, 1974, s. 15-16).

karşısında filme finansman sağlamak için yerel endüstrinin içinde yapımcı olarak çalışan aktörlerin dışında arayışlara girilmiş ancak bu arayışlar bir eğilime yol açacak kadar genişlememiştir. Örneğin *Yatık Emine* filmi bir bankanın sermayesi ile film ithali yapan bir şirketin desteğiyle çekilmiş, Özcan Arca'nın *Merhaba* (1976) filmi yönetmenin kendi parasıyla çektiği bir film olmuş, *Maden* yönetmen ve oyuncuların filme maddi kaynak sağlamalarıyla ve gönüllü desteklerle çekilebilmiş (Dorsay, 1988, s. 131), Erden Kıral *Kanal'ı* (1978) reklam filmlerinden biriktirdiği parayla, *Bereketli Topraklar Üzerinde*'yi (1979) ise bir "imece" çalışması olarak oyuncuların desteğiyle yapmış (Kıral, 2005, s. 106-108), *Fırat'ın Cinleri* (1978) ise endüstrinin yerleşik yapımcılarının dışında kaynaklarla yapılmıştır. Bunların yanında bağımsız ve Yeşilçam'ın dışında film yapmanın en büyük temsilcisi olarak görülen Yılmaz Güney ise, oyunculuktan gelen popülarlığını kullanarak kurduğu film şirketi aracılığıyla filmlerini zaman zaman Yeşilçam yapım sistemine ve yapımcısına bağımlılığı olmadan çekme olanağına sahip olmuştur. Ancak Güney Film'in de yapımdaki bağımsızlığına rağmen dağıtım anlamında Yeşilçam endüstrisinin dağıtım ağına bağımlılığı vardır.¹¹³ Bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda film ancak yer-

¹¹³ Yılmaz Güney ve Güney Film'in yapımcı ve dağıtımcılarla olan ilişkilerine örnek olarak Onat Kutlar'ın şu tanıklığının akılda tutulmasında yarar vardır: "Evet *Umut* filmi başladı, bitti. Müthiş heyecanlandık. Ben ve Arif [Erkin] herkes öyle yapacak zannederek alkışladık. Ama sonra, ve sadece ikimizin alkışladığı görüldü. O anda sessizlik vardı, ama, o kadar heyecanlandık ki hemen Yılmaz'a sarıldım, öptüm, 'İşte beklediğimiz film bu' dedim. Arif de ona benzer şeyler söyledi. Fakat doğrusu Yılmaz'ın bizim bu söylediklerimizden pek heyecanlandığı görülüyordu. Yılmaz'ın gözünün o arkadaki adamlarda olduğunu fark ettim. Sonra Yılmaz dönerek, 'Ee ağalar ne diyorsunuz' dedi. Adamlar kalkıp 'hayırlı olsun!' dediler ve çekip gittiler. Yılmaz'ın çok bozulduğunu hissettim. Sonra kim olduklarını sordum onların. 'Bölge işletmecileri' dedi (Onat Kutlar'dan aktaran Güzel, 2004, s. 58). Bu örneğin yanında *Arkadaş*'ın gişe rakamlarını akılda tutmak da endüstri ve Güney Film ilişkisi bağlamında bağımsız, devrimci sinema yaklaşımının bu endüstriye bakışı konusunda ip uçları verebilir. *Arkadaş* filmi 1974 yılında hem yılın en çok kâr getiren filmi olmuş hem de 1974'e kadar yapılan Türk filmleri içerisinde en çok iş yapan film durumuna gelmiştir. Film İstanbul'un yabancı film oynatan sinemaları Yeni Melek (5 hafta), Reks (3 hafta), Şafak (2 hafta), Güneş'te (2 hafta) gösterilmiş, diğer sinema gelirleriyle birlikte 1.200.000 lira brüt gelir elde etmiştir. Bu gelir normal bir Türk filminin birinci vizyon normal İstanbul gelir toplamının 4 katını, iş yapan filmlerin gelirlerinin (örneğin *Salako*'nun 430.000 lira; *Karateçiler İstanbul'da*'nın 450.000 lira) üç katını ve bu mevsim şimdye kadar çok iş yapan filmlerin de (örne-

leşik endüstrinin yapım mantığının dışında koşullarda gerçekleştirilebilmiştir. 90'lı yıllarla birlikte yaygınlaşacak ve 2000'li yıllarla birlikte baskın hale gelecek olan; ancak bu dönem için gönüllü katılımlar ve bireysel desteklerle çözümlenmeye çalışılan endüstri dışı film yapımı, çoğunlukla teknik olanakların sınırlılığıyla karakterize olan bir film anlayışının gelişmesine yol açmıştır. Keza bu yapım koşullarından uzak durma stüdyo koşullarından vazgeçmeyi, gerçek mekânlarda, amatör oyuncularla ya da oyuncu olmayan, olayın geçtiği gerçek mekândaki halkın/kitlelerin kullanıldığı film yapma tarzını bir çözüm olarak ortaya çıkarmıştır (*Kanal, Endişe, Bereketli Topraklar Üzerinde* gibi). Bu tarzın 90'larla başlayarak 2000'li yıllardaki minimalist eğilime evrildiğini söylemek mümkündür.

Yapım koşullarının yanı sıra, bu yapımların izleyiciye ulaştırılmasında, filmlerin taşıdığı ideolojik karşıtlığın bir sonucu olarak hâkim endüstrinin dağıtım kanallarının dışında alternatif dağıtım olanaklarının bulunması gerekmiş, sansürün yanı sıra pratik pek çok engel ve baskıyla karşılaşan bu filmlerin gösterim olanaklarının da yine bu ağın dışında gerçekleştirilmesi bir zorunluluk halini almış; dağıtım sorunu çoğunlukla aşılammış, ya Yeşilçam'ın dağıtım ağına dahil olmak ya da daha küçük salonlarda, kısa sürelerle gösterim yapılmasını zorunlu kılmış, bu şansı elde edemeyenler ise gösterilmeden kalmıştır. Yeşilçam'ın ayak ve kombin sisteminin yapısı gereği bu sisteme hâkim olan büyük yapımcı ve dağıtımcılar, hangi filmlerin gösterime girip girmeyeceğini de belirleme olanağına sahiptiler. Bağımsız yapımlar bu kombin ve ayak sisteminin dışında kalan sinemalarda ancak yer bulabiliyordu ki, bu da filmlerin zaten çok az izleyiciyle buluşacağı anlamına geliyordu. Üstelik yıldız

ğın *Köyden İndim Şehire*, 675.000 lira) iki katını buluyor. *Arkadaş*'ın yalnızca Yeni Melek sine-
masındaki 5 haftalık brüt geliri 350.000 olmuş, Trabzon'da 75.000 lira, Samsun'da 100.000 lira ve
Gaziantep'te 155.000 lira brüt gelir ile rekor kırdığı gayri resmi olarak belirtilmiştir ("Arkadaş ve
Gelir Rekoru", 1974/1975, s. 31).

sistemi de bağımsız yapımların önündeki en büyük engellerden biriydi. Yıldız oyuncuların yer almadığı bağımsız yapımlar gösterim şansı bulsa bile zorluklarla karşılaşmaktaydı. Bu nedenle bu dönemin bağımsız olarak nitelenecek yapımlarının bir çoğunda yıldız oyuncular yer almıştır (Yılmaz Güney *Arkadaş ve Umut*'ta, Cüneyt Arkın *Maden*'de, Tarık Akan, *Maden ve Kanal*'da, Fikret Hakan *Demir Yol*'da). Bu zorluk aşıldıktan sonra da kombin sinemalarda gösterim şansı bulabilmek için zaten öncelikle sansürden geçmiş olmak, sansür sakıncalı bulmuşsa da bu sahnelerin filminden çıkarılmış olması gerekmektedir (*Bir Gün Mutlaka* örneğinde olduğu gibi). Dağıtım ağı yaratabilmek için başvuru yollarından bir diğeri de politik örgütlerin olanaklarını kullanarak, belirli oranlarda hazır bir izleyiciye ulaşmak olmuştur. Buradaki salonlarda yapılan gösterimlerle izleyiciye ulaşılmaya çalışılmıştır. Bütün bunların sonucunda bu tür sinema, yıldız sistemine dayanan klasik stüdyo sistemine ve onun yerel türevlerine de karşı çıkmak durumunda kalmış, bu yapının dışına çıkma ise beraberinde hiyerarşik yapımların koşullarına ve işbölümüne dayalı organizasyonu ortadan kaldırmayı bir gereklilik haline getirmiş; bu durum küçük gönüllü grupların katılımıyla ve işbirliğiyle aşılmaya çalışılmıştır (*Maden* filmi bu tür çalışmanın en iyi örneklerinden biri olmuştur). Bu bakış açısından Üçüncü Sinema'da olduğu gibi işbölümünün kolektif bir biçimde organize edilerek yönetmenin konumunun da sorgulanmasına yol açması beklenirken şaşırtıcı bir biçimde yönetmenin önderliğinde kolektif bir ürün olarak film üretimi düşüncesi bu dönemde yer bulmamıştır. Bir başka strateji ise, 1960'ların sonunda Genç Sinema hareketinin de özellikle üzerinde durduğu ve kısmen de olsa gerçekleştirdiği “gezgin” film gösterilerinin, 1970'lerde de devam ettirilmeye çalışılması olmuştur (“Devrimci Sinema”,

74/75, s. 29).¹¹⁴ Bunları destekleyecek başka bir yapılanma ise “Bağımsız Sinema Şenliği” adıyla festivallerin düzenlenmesi olmuştur. İlerici-Devrimci Sinema Platformu’na bağlı, İzmir Sinema ve Kültür Derneği (İSKD) ile Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü (BÜSK) tarafından, “Türkiye’de ticari sinema düzeninin dışında devrimci, materyalist bir sinema anlayışının yerleşmesi” amacıyla iki bağımsız film festivali düzenlenmiştir.¹¹⁵ Gerek gezici film gösterileri, gerekse de çeşitli örgütlerin konferans ve sinema salonlarında ya da açık havada yapılan gösterilerle bu zorluklar aşılmaya çalışılmıştır. Hâkim endüstri içerisinde kendini ifade etme koşullarına sahip olmayan bu film yapma biçiminin değişim talebi, zorunlu olarak varolan sinema alanının hem politik argümanlarına hem de endüstriyel işleyişine yönelmiştir.

¹¹⁴ Genç Sinema’nın ilk gösterisi 15 Eylül 1968 tarihinde Halkalı’nın Aslan Turgut köyünde açık hava sinemasında gerçekleştirilmiştir. 400 kişilik sinemada Ahmet Soner’in sansüre uğrayan filmi *Asayiş Berkemal* (1968) gösterilmiş, filmi köylüler ve Pazar iznine çıkmış olan erler izlemiştir. Bu gösteriden önce ise, Artun Yeres’in *Çirkin Ares*’i İstanbul ve Ankara’da bazı derneklere gösterilmiştir. Aslan Turgut köyünde yapılan gösteriden sonra Genç Sinemacılar filmlerini bazen kendi çabalarıyla bazen de davet edilmeleri üzerine devrimci örgütlere göstermişlerdir. Gösterilerden biri de Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nde Komer’in arabasının yakılması sonrası öğrenciler tarafından düzenlenen forumda gerçekleştirilmiştir. Burada Artun Yeres’in *Çirkin Ares* filmi, Mutlu Parkan’ın Genç Sinemanın öğrencileri desteklediğini belirten açıklamasının ardından üst üste iki defa gösterilmiştir. Ayrıca Devrim İçin Hareket Tiyatrosu da *Grev* adlı oyunlarında Artun Yeres’in *Onlar Ki...* filmini fon olarak kullanmıştır. Genç Sinema’nın yaptığı diğer gösterileri ise şu kurum ve kuruluşlarda gerçekleştirilmiştir: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü’nde (Genç Sinema Toplu Gösterisi), TİP Beşiktaş İlçe teşkilatında, Fikir Kulüpleri Federasyonu’nda, DİSK’te, Lastik-İş Sendikası’nda, Milli Demokratik Devrim Derneği’nin İstanbul ve Ankara şubelerinde, Gerze Şehir Kulübü’nde (“Genç Sinema Gösterileri”, 1969, s. 10).

¹¹⁵ I. İzmir Bağımsız Sinema Festivali (14-21 Nisan 1975) yöneticileri festivalin amacını şöyle açıklamışlardır: “Egemen ticari sinema düzeninin dışında, Materyalist Sinema örneklerinin hazırlanabilmesi, değerlendirilmesi, yapım olanaklarının araştırılıp örgütlenmesi, kuramsal çalışmaların gözden geçirilmesi ve tartışılması, sinemanın etkinliğinden yararlanarak emperyalist kültür ve diğer yoz-tutucu kültürlerle savaşıması için, Birinci İzmir Bağımsız Sinema Festivali ileri bir adımdır.” Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü yöneticileri, 23-24 Mayıs 1975 tarihinde ikincisini düzenledikleri festivalin amaçlarını şöyle belirtmişlerdir: “Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü Kısa Film Yarışmaları, Türkiye’de egemen sinema düzeninin dışında yapılan, mevcut kültürün etkinliğinden uzak özgün film çalışmalarını sergilemek, tartışmaya sunmak ve desteklemek amacıyla güder. Egemen sinema düzeni dışındaki yapımcıların karşılaştığı maddi koşullar, ancak kısa film yapımını mümkün kılmaktadır. Günümüz Türkiye’sinde kısıtlı olanaklarla çalışan yapımcıların tanıtılması ve desteklenmesi bir görevdir. İlerici, devrimci sinema güçleriyle işbirliği ve dayanışma içinde bu görevin yerine getirilmesi, Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü tarafından bir ilke olarak benimsenmiştir.” Bu festivallerden İzmir’deki festivale bağımsız anlamda yapımların başvurusunun yetersiz olması nedeniyle yarışmalı bölümün iptal edildiğini, başvuran iki üç filmin de yarışma dışı olarak gösterildiğini belirtmek, bu alanda henüz yeterli bir film üretiminin olmadığını göstermesi açısından önemlidir (“İki Bağımsız Sinema Şenliği”, 1975, s. 3-4).

İkinci olarak bu filmlerin *izlenme deneyimi ve izleyici etkinliği* konusunda nasıl bir tavır aldıklarına odaklanılmalıdır. Üçüncü Sinema her şeyden önce izleme deneyimini pasif bir konumdan uzaklaştırıp, aktif bir konuma yerleştirme çabasıdır. Bu çabanın en önemli yanı ise izleyiciyi filmin parçası kılma konusundaki ısrarıdır. Bu ısrarın temel amacı ise izleyicinin özdeşleşmesine olanak tanıyan yapının ve bunun olağanlığının kırılmasıdır. *Kızgın Fırınların Saati* örneğinde olduğu gibi, film sadece film olarak görülmemeli “film eylemi” olarak ele alınmalı, bu nedenle de film izleme, izleyiciyle etkileşime açık, izleme sırasında tartışmaya olanak veren bir yapı taşınmalıdır (Solanas & Getino, 2004, s. 169). Film hem yapım hem de pratik olarak bir bütünlüğü ifade etmeli, izleyicinin duygusal ve entelektüel kapasitesinde bir dönüşüm yaratma talebinde bulunmalıdır.¹¹⁶ *Kızgın Fırınların Saati*’nde bu durum film izlenirken verilen aralarda yapılan tartışmalarla ve filmin izlenme deneyimiyle ilgili gösterimlerde kaydedilen görüntülerin daha sonra filme eklenerek, filmin sürekli bir biçimde yeniden oluşturulduğu bir yapı olarak ortaya çıkmıştır. Bu yapıyla amaçlanan, izleyiciyi kendi sorunlarına sahip çıkma konusunda harekete geçirme isteğidir.¹¹⁷ Türkiye’de de bu mantığa uygun çabalar içerisine girilmiş olsa da çok fazla etkili olmamıştır. “Tartışmalı gösteri” mantığı zaman zaman

¹¹⁶ Güney, filmin etkisi konusunda şunları söylemektedir: “Benim için film nedir bırakın açıklayayım. Benim için film üç günlük sarsıntı taşısın yeter. Fazla taşıyamaz çünkü. Seyirci filmde çıksın, üç gün onun etkisini taşısın, belli birikimler, belli temellenmeler kazansın. Dördüncü gün ben yokum, film yok çünkü. Etki olarak 10 sene ben bir filmin etkisinde kalamam ki... Bilinçaltına bir şeyler yerleşsin yeter. Biz de kendimizi fazla abartmayalım. Biz de nihayet sanatçıyız. Yani sanatçı dünyayı değiştiren adam değildir. Sadece dünyayı değiştirme mücadelesinin bir unsurudur. O kadar” (Coş & Ayça, 1974, s. 15). Güney ayrıca *Umut* filmi konusunda kendisine sorulan bir soruya da şu yanıtı verir: “Bu film eğer bir çıkış getirmiş olsaydı filim olmaktan çıkardı. Yol gösteren bir duruma gelirdi. Ayrıca devrimci sinema yol gösteren değil, onları düşünmeye sevk eden filmlerdir. İleride kuşkusuz baştan sona kadar birtakım şeylerin söylendiği filmler de yapılacaktır. Bu, dediğim gibi, devrimci sinemanın ilk noktalarından biridir. Düşünmeden bir insanın herhangi bir şey yapabilmesine imkân yoktur. Ben sadece düşündürmek istiyorum” (Ergün, 1978, s. 132-133).

¹¹⁷ Üçüncü Sinema’nın ve filmin bu yönüne dikkat çeken bir yazı için bkz. (Temiztaş, 2002).

eleştiri konusu olmuş ve programlı bir biçimde, bu tür film yapma mantığının bir gerekliliği olarak işletilememiştir (“Devrimci Sinema Cephesi, s. 29).

Üçüncü olarak bu filmlerin *sanatsal eğilimi ve sinematografik özellikleri* ele alınmalıdır. Birinci ve İkinci sinemayla karşıtlık sadece endüstriyel anlamda değil, aynı zamanda sinematografik araçların kullanımında da ortaya çıkmalı, geleneksel sinematografi yeni biçimlerde yeni anlatım olanakları yaratarak kullanılmalıdır. Özellikle özdeşleşme yaratacak¹¹⁸ klasik anlamda sinematografi kullanımından uzak durulmalı ve bu araçlar klasik sinemanın özdeşleşme mekanizmasını, yani devrime zarar veren ideolojiyi taşıyan biçimi tersine çevirerek, izleyicilere “gerçekleri” gösterecek biçimde ele alınmalı; sinematografi de bu sinemanın temel amacına uygun olarak toplumsal çelişkileri, iktidar ilişkilerini ve ideolojik farklılıkları ortaya çıkaracak biçimde düzenlenmelidir (kamera konumları, alt açı, üst açı, yakın çekimler, çapraz kurgu). Teknik yetersizlik bir eksiklik olarak görülmemeli, “kusurlu bir sinema”¹¹⁹ sinemasal bir tarz olarak değerlendirilmeli ve konunun önemi karşısında zaman zaman estetik ikinci plana atılabilmelidir.¹²⁰ Bu açıdan bu dönemde sanat sineması örneği olarak görülen yapımlar “soyut” ve burjuva düşüncesinin taşıyıcısı olarak ele

¹¹⁸ Güney, Onat Kutlar’ın *Arkadaş* filmi için kendisine yönelttiği “filmde klasik anlamda dramatik bir yapı yok. Daha çok ‘narratif’, yani anlatıcı bir yapı var. Buna neden ihtiyaç duydun?” sorusuna, şöyle yanıt vermektedir: “İnsanlar genellikle yaşadıkları hayatla özdeşleşirler. En rahatsız edici en acı şeylerle karşılaşsalar bile bir süre sonra genel özdeşleşme eğiliminden ötürü o durumla da özdeşleşirler. Ve rahatsız edici niteliği yok olur. Oysa gerçekten rahatsız edicilik vardır. Fakat bunu yaşayan artık fark edemez. [...] Biz bu filmde özdeşleşmeye karşı bir tavır koyuyoruz. Bu film insanları bakıp görmeye ve gördükleri üzerinde düşünmeye çağırıyor. Filmin anlatıcı yapısı bu olguyla birlikte düşünülmelidir” (Kutlar, 1974, s. 7-8).

¹¹⁹ Bkz. (Espinosa, 2003).

¹²⁰ Güney bu konuda Aldo Tassone’nin kendisine yönelttiği; “Mükemmeliyetçi olmadığınız kanısındayım, yani sinema yapmaya yarayabilecek her şeyi kullanıyorsunuz. Melodram da dahil olmak üzere... Melodramdan sakınmıyor musunuz? İtalya’da biri *Yol*’un bazen melodrama kaçtığını yazdı. Paylaşmadığım bu eleştiriye yanıtlanamaz beni sevindirecek” sorusuna; “Mükemmeliyetçi olduğum doğrudur. Sinemamı etkili kılabilecek, anlatımı zenginleştirecek her şeyi kullanmaya açık olduğum da doğrudur. Melodrama gelince, eğer anlattığım hayat parçası içinde, melodramatik öğeler bile olsa, onu kullanmaktan çekinmem. *Yol*’da melodramatik öğeler mi? Bilemiyorum hangi bölümler için. Ancak, bir gerçektir ki, yoksul insanların hayatı bir çok yönüyle melodramatik yanlar taşır” (Güney, 1999, s. 149).

alınmış ve filmlerde toplumsal içeriği, sınıfsal ilişkileri önemsemeyen endüstrinin bağımsız kanadı tarafından da kabul görmemiş, bu tür bir film yapma tarzından uzak durulmuştur. Filmin sanatsal kusursuzluğuna yönelik çabalar Birinci ve İkinci sinemanın bir özelliği olarak görülmüş, buna yönelik çabalar desteklenmemiştir. Türkiye’de daha önce bahsettiğimiz bu konudaki tartışmalar hatırlanacak olursa, filmlerin Yeşilçam sinemasındaki özdeşleşmenin dışında bir biçimde işlemesi konusuna yapılan vurguların yoğun olduğu görülür, ancak bu özdeşleşmeyi kırma konusu nispeten Yılmaz Güney’in *Umut* ve *Arkadaş* filmlerinde belirli ölçülerde kırılmış gibidir. Bu filmlerde özdeşleşme geleneksel olarak filmin *diegetik* dünyasında kurulan olay örgüsünün yol açtığı güçlü duygusal bağlılığı yerleşik toplumsal ilişkileri görünür kılmak için kullanan bu mekanizma olmaktan uzaklaşarak, bu filmlerde var olan ilişkiler uzamının oluşturduğu iktidarın sınıfsal niteliğinin görünür kılınmasına yönelik olarak düzenlenmiş ve hakim toplumsal temsil biçimlerinin bu filmlerde aşınmasına yol açmıştır.

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

Beşinci özellik olarak da, *temsil biçimleriyle* ilişkili olarak bu filmlerdeki *toplumsal ve ideolojik beklentilerin* neler olduğuna bakılmalıdır. Bu filmler toplumsal koşulların zorluğunu filmlerde görünür kılmaya çalışmış ve bunun değiştirilmesi gerektiği konusunda harekete geçilmesine ilişkin beklentiyi izleyiciye aktarmaya çalışmıştır. *Bir Gün Mutlaka*'da, *Maden*'de, *Demir Yol*'da, *Güneşli Bataklık*'ta bunu görmek mümkündür. Bu beklentinin ortaya konması varolan toplumsal muhalefetin bastırılmasına karşı çıkan, anti-emperyalist ve anti-kapitalist bir gereklilik etrafında değerlendirilmiştir. Filmin, bu mücadeleye destek vermesi gereken, ideolojik bir araç olarak ele alınması ve değişim için ona bir misyon yüklenmesi sonucunda bu filmlerdeki bakış açısı bireysel olanı aşmış, toplumla ilişkiye odaklanmış, ideolojik bir hal kazanmıştır. Bu misyon ise toplumsal mücadelelerle ilişkili olarak ütopyacı bir karakter kazanmış, bu özelliklerin doğal bir sonucu olarak da sanatsal bakış, toplumsal olanla kurduğu ilişki üzerinden tanımlanmıştır. 1960'ların sanatsal özerklik talebindeki modernizmi 1970'lerde bu talebini politik bir ifade biçimiyle destekleyerek genişletmiş, yeni bir ifade biçimiyle derinleştirme çabasına girmiştir. Bu derinleştirme çabasının aynı zamanda Yeşilçam'ın yerleşik sisteminin "dağılmaya" başladığı bir zaman dilimiyle paralellik göstermesi de önemlidir. Bu sistemin dağılmaya başlaması bağımsız yapımcılık ve yönetmenlik konularının sonraki yıllarda belirgin hale gelmesine büyük bir katkıda bulunacaktır. 1970'lerin modernizminin filmlerde, toplumsalın döngüsü, bireyin döngüsü ve kitlelerin döngüsünü içeren üçlü bir yörünge üzerine oturduğunu söyleyebiliriz.

Türkiye'de Üçüncü Sinema bağlamında film yapımı üzerine düşünmenin getirdiği bir diğer zorluk ise, bu sinemanın belirgin bir temsilcisinin olmaması ve bu durumun, tarzın tutarlı bir örneğini ortaya koymayı zorlaştırmasıdır. Bu kapsamda

düşünülen en belirgin isim ise, Roy Armes'in *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* (2011) kitabında "Üçüncü Dünya'dan gelen kayda değer bir avuç yönetmenden" biri olarak gördüğü Yılmaz Güney'dir (Armes, 2011, 427). Güney'in Üçüncü Sinema içerisinde değerlendirilmesinin en büyük sebebi, "en azından dolaylı olarak, devletin baskısı ve toplumsal otoriteryanizme karşı sınıf mücadelesi ve karşıtlığını savunması" olmuştur. Filmlerinin zaman zaman alegorik bir yapı taşımaları onu bu sinemaya yakınlaştırsa da ikisi arasındaki ayrılıklar üzerinde durulması gerekmektedir. Her şeyden önce Güney metinlerinin alegorik yapısına bakarak, onu metinlerinin "ulusal alegori"yi¹²¹ içerdiği yönünde yapılacak bir nitelendirme Güney sinemasını belirli oranlarda daraltma tehlikesi taşımaktadır (Kennedy, 2009, s. 121).

Türkiye'de Üçüncü Sinema'nın izlerini araştırdığı yazısında, Şükran Kuyucak Esen bu izleri, akımın ortaya çıkış tarihinden çok önceye, 1960 yılına çekerek, dönemin iktidarı tarafından ileri sürülen "her mahallede bir milyoner yaratma" felsefesini eleştirmek için *Gecelerin Ötesi*'ni çeken Metin Erksan'ın, "hükümetin kapitalist ve emperyalist ideolojisini" eleştirerek, Üçüncü Sinema'nın ilk yönetmeni "sıfatı"ni hak ettiğini belirtir ve bu örneğe *Karanlıkta Uyananlar*'la Ertem Göreç ve *Bitmeyen Yol*'la Duygu Sağıroğlu'nu dahil eder (Kuyucak Esen, 2007, s. 317). Bu açıdan bakıldığında dönemin *Toplumsal Gerçekçi* pek çok filmini bu kapsamda değerlendirmek mümkündür; çünkü bu dönemi karakterize eden sinemasal eğilim toplumcu bir perspektifle, toplumun çeşitli kesimlerinin sorunlarına eğilmeyi temel amaç edinmiştir (sendika sorunundan grev sorunlarına, yoksulluktan, mülkiyet meselesine kadar), ancak geniş bir perspektifte ele alındığında *Dolandırıcılar Şahı* (Yılmaz, 1960), *Şehirdeki Yabancı* (Refiğ, 1962), *Yılanların Öcü* (Erksan, 1962), *Acı*

¹²¹ Ulusal alegori için bkz. (Jameson, 2008, s. 365-396); eleştirisi için (Ahmad, 1995, s. 112-141).

Hayat (Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Erksan, 1963), *Gurbet Kuşları* (Refiğ, 1964), *Muradın Türküsü* (Yılmaz, 1965), *Hududların Kanunu* (Akad, 1966), *Kozanoğlu* (Yılmaz, 1967), *Kızılırmak-Karakoyun* (Akad, 1967) gibi 1960'lı yıllarda çekilmiş akla ilk gelecek filmlerde Üçüncü Sinema'nın izleri rahatlıkla bulunabilir.¹²² Böylesi bir perspektiften bu değerlendirmeyi yapmak olanaklı görünmektedir; ancak Üçüncü Sinema'nın temel belirleyici özelliğinin “devrim” düşüncesine bağlılık ve anti-emperyalist mücadeleye verilen destek olduğu göz önüne alınırsa bu değerlendirme nin eksiklikleri de görünür hale gelir. Bu açıdan bakıldığında *toplumsal gerçekçilik* içerisindeki pek çok film toplumsal konuları ele almış, bu sorunlar karşısında insanların içine düştükleri çaresizlikleri göstermiş olsa da burada, toplumun toptan dönüştürülmesine dair Üçüncü Sinema'nın benimsediği temel inanç eksik gibidir. Bu eksikliği ise 1970'lerin politik modernizminin giderdiğini söylemek, Üçüncü Sinema ile Türkiye'deki sinema arasında bağ kurmayı kolaylaştırmaktadır. Üçüncü Sinema'yı geniş bir perspektifle ele alıp, onun çerçevesini genişletmek pek çok kuramcının da üzerinde durduğu konulardan biridir. Bu açıdan bakıldığında Türkiye'deki filmleri bu başlık altında sınıflandırmak bir hayli zor görünmektedir; ancak Türkiye'de bu kategori altında alt kategoriler oluşturarak bu zorluk belirli ölçülerde aşılabilir görünmektedir. Bu genişletilmiş kategori içerisinde filmleri şu şekilde sınıflandırabiliriz.

¹²² Kuyucak Esen, Ali Özgentürk (*Ferhat*, 1974; *Yasak*, 1975; *Hazal*, 1979; *At*, 1981; *Su Da Yanar*, 1987), Erden Kıral (*Kumcu [Ali Yaşar]*, 1968; *Unutulmuşlar*, *Kanal*, 1978; *Bereketli Topraklar Üzerinde*, 1979; *Hakkari'de Bir Mevsim*, 1983; *Av Zamanı*, 1988), Yılmaz Güney (*Umut*, 1970; *Arkadaş*, 1974; *Duvar*, 1984), Zeki Ökten (*Sürü*, 1978), Şerif Gören (*Endişe*, 1974; *Yol*, 1981), Yavuz Özkan (*Maden*, 1978; *Demir Yol*, 1979), Muzaffer Hıçdurmaz (*Çark*, 1987), Kazım Öz (*Ax*, 1999, *Fotoğraf*, 2001), Yeşim Ustaoglu (*Güneşe Yolculuk*, 1998), Handan İpekçi (*Büyük Adam Küçük Aşk*, 2001) gibi yönetmen ve filmlerini Türkiye'deki Üçüncü Sinema örnekleri arasında sayar (Kuyucak Esen, 2007). *Av Zamanı*'nın dahil edildiği bu listeye rahatlıkla 12 Eylül filmleri olarak adlandırılan pek çok film ve Zeki Ökten'in *Düşman* filmi de dahil edilebilirdi. Ayrıca Türkiye'de Üçüncü Sinema'ya en yakın film olan Bilge Olgaç'ın *Bir Gün Mutlaka*'sının listeye dahil edilmemiş olması ise büyük bir eksiklik olarak durmaktadır.

Birinci grupta *dolaylı politik* filmler olarak adlandırılacak, toplumsal koşullarla çatışma yaşayan, bireysel kahramanlar etrafında temellenen filmler yer almaktadır. Bu filmlerde doğrudan politik göndermeler yoktur ancak toplumsal koşulların dayattığı töre, gelenek, zaman zaman modernleşmenin ve kentleşmenin getirdiği sorunlar gibi toplumsal koşullar karşısında yaşanan çikışsızlık üzerinde belirgin bir vurgu vardır. Bu filmlerin temel bakış açısı var olan toplumsal/geleneksel koşulların yarattığı zorlukların ifade edilmesi ve yeni koşullara uyum sağlama konusunda yaşanan zorluklardır [(*Fatma Bacı* (Refiğ, 1972), *Gelin* (Akad, 1973), *Düğün* (Akad, 1973), *Zavallılar* (Güney ve Yılmaz, 1974), *Açlık* (Olgaç, 1974), *Bedrana* (Duru, 1974), *Yatık Emine* (Kavur, 1974), *Askerin Dönüşü* (Ökten, 1974), *Köprü* (Gören, 1976), *Derviş Bey* (Gören, 1978), *Yusuf ile Kenan* (Kavur, 1979), *Düşman* (Ökten, 1979) filmleri bu grup içerisinde sayılabilir].

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

Bereketli Topraklar Üzerinde (Kıral, 1979), *Adak* (Yılmaz, 1979) ve 80'lerin başında yapılmış olmasına rağmen *Yol* (Gören, 1981) gibi filmler bu grupta yer alırlar].

Üçüncü grup ise, *doğrudan politik* film olarak adlandırılacak, doğrudan politik referansları olan ve politik olarak bağlı (angaje) filmlerdir. Siyasal farkındalığı olan ve solcu bir perspektifle ele alınan bu filmler, toplumsal bir dönüşüme dair beklentinin yüksek olduğu devrim öncesinin koşullarını resmeder, ütopyik ve gelecekçi bir yan taşırlar. Kahramanlar bireysel bir bakış açısından çok toplumsal bir perspektifle ve misyonla hareket ettiği bu filmlerde kitleler kişilerden daha önemlidir [Diyet (Akad, 1974), *Bir Gün Mutlaka* (Olgaç, 1975), *İzin* (Gürsu, 1975), *Güneşli Bataklık* (Duru, 1975), *Maden* (Özkan, 1978), *Demir Yol* (Özkan, 1979), *Arkadaş* (Güney, 1974) gibi filmler sayılabilir bu grup altında.¹²³

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

¹²³ Bu gruba dahil edilebilecek bir diğer film ise, ileri sürdüğü politik argümanlarla bu filmlerin karşı ucunda yer alan *Gençlik Köprüsü* (Salih Gökmen [Diriklik], 1975) filmidir. 1970'ler sinemasında sol bir perspektifle ortaya çıkmış olan ütopyik karakterli politik modernizmin karşısında yer alır ve toplumsal yapının değişmesi gerektiğine inanan ve bunun için çaba harcayan eğilimin yansıması üzerine kuruludur. Bu açıdan her ne kadar politik bir bakışa sahipse de gelecek tahayyülü ve toplumsal sistem konusunda takındığı “statükocu” tavır nedeniyle bu filmlerden ve Üçüncü Sine- ma'dan ayrı bir yerde durur.

Popüler politik filmler olarak adlandırılabilen beşinci grup ise, genellikle popüler sinema endüstrisinin ürünleri olarak yapılan; ancak ele aldıkları konuyu toplumsal bazı göndermeler eşliğinde işleyen, toplumsal eşitsizlik ve çelişkilerin belirli oranlarda öne çıkarılmalarına rağmen, film anlatısının merkezinde yer almadığı, melodram kalıplarını ya da dönemin popüler türü olan “erkek filmleri”nin¹²⁴ özelliklerini taşıyan ve toplumsal eleştiri için güldürüyü kullanan filmlerden oluşmaktadır. Popüler anlatı stratejileri üzerine temellenen bu filmler bir yandan eşitsizliklerin altını çizirken bir yandan da bu eşitsizlikleri klasik anlatı sinemasının bu stratejileri, ahlaki bir bakış açısı içerisine çekerek yumuşatma ve uzlaştırma girişiminde bulunur. *Yarın Son Gündür* (Güney, 1971), *Dayı* (Gülgen, 1971), *Canım Kardeşim* (Eğilmez, 1973), *Umut Dünyası* (Önal, 1973), *Babalık* (Gülgen, 1974), *Cemil* (Gülgen, 1975), *Deli Yusuf* (Yılmaz, 1975), *Bekçiler Kralı* (Seden, 1975), *Canavar Cafer* (Gürsu, 1975), *İki Arkadaş* (Gören, 1976), *Taksi Şoförü* (Gören, 1976), *Yarın Adam* (Jöntürk, 1976), *Babanın Suçu* (Gülgen, 1976), *Çöpçüler Kralı* (Ökten, 1977), *Cemil Dönüyor* (Gülgen, 1977), *Kan* (Jöntürk, 1977), *Akrep Yuvası* (Gülgen, 1977), *Kibar Feyzo* (Yılmaz, 1978), *Köşeyi Dönen Adam* (Yılmaz, 1978), *Derdim Dünyadan Büyük* (Gören, 1978), *Bizim Aile* (Orbey, 1978), *Mağlup Edilemeyenler* (Yılmaz, 1979), *Gazeteci* (Uçanoğlu, 1979) gibi filmler bu grupta değerlendirilebilir].

b. Toplumsalın Döngüsü: Umut

Altan Yalçın *Umut*'un, Türkiye sinemasında hâkim olmuş iki tür film yapma biçiminin; *Denize İnen Sokak*, *Sevmek Seni*, *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* gibi filmlerin oluşturduğu, Yeşilçam kalıplarını kırmaya çalışırken “gerçeklikten,

¹²⁴ 1970'ler Yeşilçam filmlerinde erkeklik üzerine bir inceleme için bkz. (Arslan, 2005). Türkiye sinemasında 1990'lı yıllardaki erkek filmleriyle ilgili olarak bkz. (Ulusay, 2004).

inandırıcılıktan” uzaklaşan tarzla, gerçekliğe dönmek isterken Yeşilçam’ın isteklerine uygun kalıpları kabul eden, *Yılanların Öcü*, *Hududların Kanunu*, *Ölüm Tarlası* gibi filmlerin oluşturduğu tarzın “dışında” olduğunu belirtir (1970, s. 367). *Umut*’un var olan film yapma tarzlarından farklılığına vurgu yapmasına rağmen —her iki biçime örnek olarak sayılan filmlere bir kez daha büyük bir haksızlık atfetmiş olduğu unutulmadan— bu değerlendirme Türkiye sinemasında dönemin ön yargılarını açıkça ortaya koyar. Özellikle sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda, ortaya konan farklı örnekler gerçekçilik bağlamında değerlendirilmiş, “inandırıcılıktan” uzak bulunmuştur. Sinemanın modernist bir üslupla ele alınması her zaman için bir problem olarak görülmüş ve gerçekçiliği yok etme tehlikesi barındıran, kurtulması gereken bir eğilim olarak algılanmıştır. Bu eğilimi ıslah etmenin yolu ise film metinlerinde eksikliği hissedilen gerçeğin paradoksal biçimde, görünür kılınmasına ilişkin talep olmuştur. Bu gerçeğin çıkarıldığı yere yeniden yerleştirilmesi ise, Yeşilçam kalıplarının dışında bir nitelik taşıdıkları ölçüde kabul edilebilir olan, gerçekçilikten uzaklaşma ve Yeşilçam’ın gerçekçiliğine yakınlaşma derecesine bağlı olarak olumsuz biçimde görülmüştür. Bu paradoksal karşıtlık arasında bir yol bulma çabası Türkiye sinemasının modernizmi söz konusu olduğunda temel konu olmuştur. Bu paradoksal yeni yol 1970’li yıllarda, *Umut*’un çekilmesiyle Türkiye sinemasının “yeni/genç” bir sinemaya evrilme sürecinin ilk noktası olarak ele alınmış ve Türkiye sinemasının geçmişle bağlarının büyük bir oranda koparıldığı yolunda bir işaret olarak belirginleşmiş, paradoksun çözümü olarak kabul görmüştür. Önceki dönemin sinemasından belirgin bir biçimde “kopuş” olarak görülen bu yeni/genç sinemanın temel karakteristiği ise toplumsal olanın sadece sosyolojik boyutuyla yetinmeyip, bu toplumsallığın zorunlu kıldığı politik taleplerin de sinemaya taşınması olmuştur. Bu po-

litik taleplerin sinemaya taşınmasının belki de en önemli yanı, geçmişin kişisel olana ilişkin anlatılarını kamusal bir temsile dönüştürüp, politik olanı yeni bir bütünlük içinde tanımlamayı sinemanın alanına sokmuş olmasıdır. Geçmişin kişisel kalan, bireysel anlamda harcanmamış çabalarının sonucu olarak görülen yoksulluk ve çaresizlik, bu dönemin politik film çabası içerisinde daha temsil edici olan bir bütünün; sınıfın sonuçlarından biri olarak görülmüş, geçmişin bireysel çabaları bu dönemde kolektif bütünün parçalarından biri haline gelmiş, kişisel olan bu bütünün içerisinde politik kimliğe kavuşmuştur. Ulus Baker, Yılmaz Güney sinemasının ayırt edici özelliğinin “vurdulu kırdılı” ilk dönem filmleriyle, *Umut*, *Arkadaş* gibi filmlerle başlayan sonraki dönemi arasında bir ayırmadan çok “sürekliliğin” olduğunu vurgular. Baker, bu sürekliliğin aynı zamanda, “modern politik sinema adı verilebilecek ve Güney’in bir taraftan Latin Amerikan sinemasıyla, öte yandan Rocha gibi etno-poetik belgescilerle paylaştığı bir filmografik tarza” da cevabı olduğunu belirtmektedir (Baker, 2011, s. 145). Burada sürekliliğin temel bileşeni ise “içerdiği romantizm etkisi, Yeşilçam klişelerinden pek de uzak” olmayan filmlerde bile “politik yaşam konusundaki güçlü içeriği hissettirebilmesi”dir (s. 146). Bu süreklilik, sinema politik konulara odaklandığında “kişisel, ailevi, özel meseleler ile kamusal, politik meseleler” arasındaki “ayrım”ı, “aradaki geçişler ne kadar yoğun olursa olsun” korumasına yol açmaktadır; çünkü, burada hep bir “sınır ya da eşik” söz konusudur (s. 146). Bu ayrım —politik olanla kişisel olan— zaman zaman “bilinçlenme” pratiği ile özel alandan politik alana geçer; zaman zaman da bireylerin kolektif bir biçimde siyasal alanı oluşturmasıyla bu iki alan arasındaki ayrımı silikleştirir. Bireyselle kolektif, kişiselle politik arasındaki ayrımın silindiği bu biçim, hem 1970’lerin gündelik hayatında hem de sinemasının bu hayatı temsil etme biçiminde kendini göstermiştir.

Ulus Baker, Deleuze ve Guattari'den yola çıkarak “azınlık sineması”¹²⁵ olarak adlandırdığı bu sinemanın, “imajların kaynağı”ndan çok “etkilerinde” işlediğini (Baker, s. 149) belirterek, bu değişimin “başka bir politika ve başka bir iktidar mefhumu” üretimine bağlanması gerektiğini ifade eder (s. 149). Bu biçimde iktidar, artık “boyun eğenlerin oluşturduğu dayanaklarda aranabilir”: “Küçük adamlar”, kendi gündelik hayatlarını düzenleme yeteneğine sahip değilken, “dünyayı değiştirmeye” kalkanlar, karizmanın öne çıkardığı kişiliklerin rutinleşmesi, feodalitenin modern hayat içerisine dahil olduğunda büründüğü gülünç durum (s. 149). Baker’e göre politik herhangi bir eserin “iktidara” ilişkin zorunlu olarak bir “tasavvura sahip olması” gerektiği oranda, “iktidarın bu yeni imajı modern politik sinemada esastır; özellikle de Yılmaz Güney sinemasında” (s. 149-150). “Hiçbir politik çözümleme, hiçbir slogan barındırmayan” *Yol* ya da *Sürü* filmlerinin¹²⁶ “sloganlarla ve burjuva yaşam biçimine yöneltilen tehditkâr saldırılarla bezenmiş” *Arkadaş*’tan “daha az politik olmadıklarını” belirtir (Baker, s. 151). Baker’e göre bu filmlerin esas olarak ürettikleri, “politik olanla kişisel olan arasındaki her türden ayrımı askıya alan genelleşmiş bir durum, bir zıvanadan çıkma ve Deleuze’ün deyişiyle bir ‘trans’ halidir” (Baker, 2011, s. 151). Baker slogan barındırmamasına rağmen bu filmlerin “ajitasyon etkisini” neye borçlu olduklarını keşfetmek gerektiğini belirtir; bu keşfin ise ancak, “filmin bütününe içkin olan bir anlamlandırma düzlemi üzerinden” kavranarak mümkün olabileceğini vurgular (s. 151). Bu anlamlandırma düzleminin ilk görünür olduğu

¹²⁵ Bkz. (Deleuze & Guattari, 2000, s. 25-42).

¹²⁶ Baker, “*Yol* ve *Sürü* gibi filmlerin aslında Şerif Gören’e ait oldukları”nı söyler ve bu filmlerden *Sürü*’nün yönetmeninin Zeki Ökten olduğunu gözden geçirir. Bu filmler üzerine yürütülen “kimin oldukları” tartışmalarını hatırlatarak, “bu filmler çok esaslı bir anlamda Yılmaz Güney’in hep yapmış olduğu bir sinemanın devamıdır ve çok belirgin bir ortak üslubu taşırlar” der. Baker, Şerif Gören’i (iki filmin de yönetmeni olduğunu var sayarak), bu filmlere “geniş plan imajlarındaki damıtılmış renkleri”, “gündelik yaşam akışlarındaki yayılmış ritimleri” ve “doğal kadrajların dinamizmini kazandırmış kişi olarak” görmektedir (Baker, 2011, s. 150-151).

film ise *Umut*'tur. *Umut*'un politik olanla kişisel olan arasındaki her türden ayrımı askıya alan, bu ikisini bir bütünün parçası olarak ele alan yaklaşımı, Türkiye'de sinemaya modern karakterini veren bir dayanak noktası olarak da ele alınabilir.

Yılmaz Güney'in kendisinin de Türkiye sinemasında bir "dönüm noktası" olarak nitelediği filmi *Umut*, Türkiye sinemasında belki de modernizmin politik karakterini ortaya çıkararak, gündelik hayatı ve onun politik olanla ilişkisini, bu politik olanın gündelik olan içerisine nasıl sindiğini ve onu fark edilmeden nasıl dönüştürdüğünü anlatmaya çalışan ilk filmlerden biridir. *Umut*'un modernizmi her şeyden önce, bulunamayan definenin boş pırlıtısı etrafında dönüp duran Cabbar'ın (Yılmaz Güney) kendi dünyasını "dönüştürme" tahayyülünün de sona erdiğini ifade eden sonuyla belirginleşir. Yılmaz Güney'in yazdığı *Umut*'un öyküsünün son cümlesi bunu bütün açıklığıyla ortaya koyar: "Cabbar dünyanın bu ortalık yerinde belki hâlâ dönüp durmaktadır" (Güney, 1977, s. 70). Umut Tümay Arslan, "kahramanların maddi bir evren içinde, daha fazla yabancılaşmaya fırlatılması"nın perdeye gelmiş hali olarak nitelediği filmin bizi "mazlumluğun halesine çekip alarak *gerçeklik hükmüyle*¹²⁷ baş başa bıraktığı, organik cemaat perdesini ağır ağır kaldırarak kahramanını yalnızlık ve yoklukla karşı karşıya getirdiği için", "geleceğin hayaletini, maddi bir umudun bakışını" ürettiğini belirtir (Arslan, 2010, s. 346). *Umut*'un modernizmle buluştuğu bu nokta, biçimsel olarak bulamadığı definenin etrafındaki dönüşüyle —bu dönüş ebedi bir dönüşür, Cabbar'ın yokluğunu ve yoksunluğunu simgelemekten öte, Cabbar'ın görünür kıldığı toplumsallığın da içine düştüğü döngüyü ifade eder— birleştiğinde *gerçeklik hükmüne* mahkum oluşumuzu imgesel hale getirir. Gerçekle imgeselin bir araya geldiği ve bütünü ifade etmenin bir temsiline dönüştüğü bu tamlık du-

¹²⁷ Vurgu bana ait.

rumu, modernizmin aynı zamanda bir yanılsamadan da mürekkep olduğunu ortaya koymaktadır. Cabbar'ın "daha iyi bir yaşam" hayaline rasyonel bir çözüm olarak gördüğü define arama, sonunda Cabbar'ın içinde sonsuza dek dönüp duracağı, gelecek hayalinin sonsuza dek mutlaklaşmasına yol açacak belirsiz bir yörüngeyi, ait olduğu sınıfla birlikte onun yalnızlık ve yokluğunun ifadesi haline getirir. Modernist anlatının döngüselligi burada, anlatının başladığı noktaya geri dönmesi anlamında değil de, kahramanın içinde bulunduğu durumu değiştirme çabasının sonucunda, başarısız olarak *gerçeklik hükmüne* geri dönmesi anlamına gelir. Üçüncü Sinema'nın katı ve acımasız gerçekçiliğiyle karşılaştırıldığında, geleceğe ilişkin devrimci iyimserliğin bir ifadesi olarak Cabbar'ın tabii olduğu *gerçeklik hükmü*, Üçüncü Sinema'daki ütopyan niteliği tersine çevirir. Kitlelerin/halkın öne çıktığı bir sinemasal tarzdan farklı olarak burada farklılığı yaratan belki de; bireyin ön planda olmasına rağmen, onun kişisel hayalinin toplumsal bir düşün yıkılması olarak görünür kılınmasıdır. *Umut*'un gerçekle ve gerçekçilikle olan bu ilişkisi, Türkiye sinemasında onu benzerlerinden ayıran en önemli farklılıktır. Özellikle *toplumsal gerçekçilik* akımı içerisinde değerlendirilen filmlerden farklı bir biçimde, temsil ettiği yoksulluğu ve yoksunluğu bütün çıplaklığıyla perdeye taşırken, aynı zamanda bu yoksulluğun gerçekle olan bağlarının kırılmasını da ortaya koyar. *Umut*'u Türkiye sineması içerisinde diğer filmlerden daha radikal anlamda biçimsel ve içerik yetkinliğine ulaştıran nokta; bir yandan gerçeği katıksız bir biçimde filmsel dünyasına dahil edip içeriği haline getirirken, diğer yandan biçimsel yapısını bu içeriğin yok edilmesi üzerine kurmasıdır. *Umut* bunu Yeşilçamın tam tersi bir yolla gerçekleştirir: Yoksulluğu melodramatik özden yoksun olarak aşırılaştırarak. Belki de Erden Kıral'ın "kalıplaşmış, dar geometrisi içinde tutuklanan sinemamızdaki anlatımı parçalayıp

dışarıya fırlatıyor” derken kastettiği tam olarak da budur (Kıral, 1974, s. 11). Güney’in öyküsündeki alt edilemeyecek tek gerçek, *Umut*’un öyküsünün ilk cümlesinde çok yalın ve çarpıcı bir biçimde ifade edilmiştir: “Yoksul bir arabacıdır Cabbar.” Filmin modern üslubunun üstesinden gelmeye çalıştığı, ancak daha baştan zaten aşılması bir çaba olarak gördüğü, ama yine de denemekten vazgeçmediği bu *gerçeklik hükmü*, filmin sonunda Cabbar’ın hâlâ dünyanın ortalık yerinde dönüp durmasıyla her zaman içinde kalınacak bir hayat tasavvuru bırakır izleyiciye. *Umut* bu tasavvuruyla da “eskinin sürekli geri dönüşü”nü (Baker, 2011, s. 157) kesintiye uğratmış, izleyicisini bir özdeşleşme içerisinde perdedeki Cabbar’la bütünleşmesine olanak tanımamıştır; Cabbar filmin sonunda tıpkı başında olduğu gibi, hâlâ “yoksul bir arabacıdır” ancak artık bir ata da sahip olmayan bir arabacı. *Umut*’un gücü belki de Ulus Baker’in Yılmaz Güney sineması için söylediği şu özellikle birlikte düşünüldüğünde çok daha anlaşılır olacaktır: Olay örgülerinin toplamı, anlaşılabilir, hakkında bilinçleneceğiniz politik ve sosyal bütünlükten çok, asla anlaşılmasın olanı, katlanılmaz bir gerçekliği, üstelik bu gerçekliği yaşamın en ‘özel’ meselelerinden türeterek ifade etmektedir (Baker, 2011, s. 155). Cabbar’ın bütün umudunu bağladığı, katlanılmaz bir gerçeği katlanılır kılan, kendisiyle zengin diğerleri arasındaki uçurumu yok etme vaadinin (Kennedy, 2009, s. 103) bir uzantısı olan piyango biletinin her seferinde yarattığı boşluk duygusu, filmin sonunda içinden ha bire yılanların ve suyun çıktığı bir kuyuya dönüşmüş, filmin modernist yanının bu boşluk üzerine kurulmasına olanak tanımıştır. Filmin açık uçlu anlatımı bir ölçüde, belirsizlik stratejisi yerine, bu belirsizliği ortadan kaldırarak, belirgin ve görünür olanı katı bir biçimde yeniden var kılarak, modern anlatıya ilişkin genel kanının aksine görünür ve belirli olanı, kayıp gidecek, uçucu bir öge olmaktan çıkararak modern anlatıyı temsil eden,

yeni bir biçim haline getirmiştir. *Umut*'un başlangıçtaki vaadi ile filmin sonunda bu vaadi gerçekleştirme biçimi hemen hemen aynı şeydir: Cabbar yoksul bir arabacıdır filmin sonunda da, sadece atını kaybetmiştir, peki ya umudunu? Filmin Marksist kavramlarla okunması bu soruya elbette ki bir yanıt verir. Cabbar'ı “marjinal kitlelerin kurgusal bir temsilcisi” olarak ele almak, endüstriyel devrimin getirdiği bir sonuç olarak yeni palazlanmaya başlayan kapitalist bir sınıf karşısında bir kurban, kendi yaşamını rekabet koşulları içerisinde iyileştirme becerisine sahip olmayan bir zavallı durumunda görmek (Giles ve Şahin, 1982) bu okumanın öğeleri olarak ortaya çıkar, üstelik arkadaşlarının yaptığı gösteriye katılmamasıyla¹²⁸ da bir “siyasal bilinç geliştirmedeği” düşünülen Cabbar'ın yalnızlıktan başka bir seçeneği kalmamış gibidir; ancak bu yalnızlık Güney'in politik sinemasının bir zayıflığı olmaktan çok onun politik sinema konusunda hâkim yargıların dışına çıktığı nokta olarak kavranabilir. Wayne'in Üçüncü Sinema için incelenmesi gereken kilit ilgi alanlarından¹²⁹ biri olarak gördüğü “baskılanan ve sömürülen insanların bu durumun farkına vardıkları ve bununla ilgili bir şeyler yapmaya karar verdikleri” süreç olarak ele aldığı “politikleşme”nin (2011, s. 26) de tam karşısında yer alır bu özelliğiyle.¹³⁰ İzleyicide “politik bilinci uyandırmaya” çalışan devrimci sinemanın bu ilkesini daha sonraki filmlerinde çokça kullanacak olmasına rağmen *Umut*'ta görmek güçtür. *Umut*'u güçlü kılan yan

¹²⁸ “Sen yürüyüşe katılmıyor musun Cabbar” diye soran yaşlı faytoncuya; Cabbar, “benim atım yok Emmi, arabamı, atımı sattılar, ben de bu bayrakla katılıyorum” diye yanıt verir. “Bayram'ın da atı ölmüş, o da gelemiyormuş, sağlık olsun Cabbar” diyen yaşlı faytoncuya, “hepimiz için hayırlı olur inşallah” diyerek; kendisini, atını ve arabasını temsilen getirdiği Türk bayrağını yaşlı faytoncu arkadaşının arabasına takıp, göstericilerin arkasından bakar. Cabbar ve miting konusunda bkz. (Coş vd., 1974, s. 12-13).

¹²⁹ Wayne Üçüncü Sinema'nın kilit ilgi alanları olarak şunları sayar: *Tarihsellik, Politikleşme, Eleştirel Bağlanma, Kültürel Özgüllük* (2011, 25-36).

¹³⁰ Güney *Umut* filmindeki tavrı ve devrimci sinema için şunları söylemektedir. “Bu film eğer bir çıkış getirmiş olsaydı film olmaktan çıkardı. Yol gösteren bir duruma gelirdi. Ayrıca devrimci sinemayı da böyle almıyorum. Devrimci sinema yol gösteren değil, onlara düşünmeye sevk eden filmlerdir” (Coş, vd., 1974, s. 19).

da bu “bilinçlenme anları”na yer vermeden bilinci duyumsatıyor olmasıdır. Her ne kadar bu yalnızlık Marksist perspektif içerisinde “tek başına kurtuluş”un olmadığı biçiminde okunabilirse ve kolektif bir mücadeleye gönderme yapıyorsa da, Güney’in *Umut*’u ve *Umut*’un Cabbar’ı kolektif olanın bireyselle bir bütünlük içinde kavranması gerektiğinin altını çizer. Güney için Cabbar’ın trajedisi bir “yenilgi” değildir, değişimin ve dönüşümün potansiyelinin nerede yattığını gösteren bir üst anlatıdır.

c. Bireyin Döngüsü: Arkadaş

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

farklılıklar taşımakla birlikte belirleyici olmuştur.¹³¹ Güney, filminde “özdeşleşmeye karşı bir tavır” aldığını, filmin insanları “bakıp görmeye ve gördükleri üzerinde düşünmeye çağır”dığını ifade eder (Kutlar, 1974, s. 7). Güney’in buradaki tavrı Üçüncü Sinema’nın “izleyicinin bilişsel ve entelektüel güçlerini harekete geçirmek” (Wayne, s. 29) biçimindeki tavrıyla paralellik taşır. Film, *Bir Gün Mutlaka, Demir Yol, Maden* gibi politik mücadelenin hali hazırda yürütüldüğü *an*’a odaklanmaktansa, bu *an*’ı geride bırakmış, bu değişimin sonrasında hayatın yeni bir mecraya aktığı karakterlerin karşılaşma *an*’ları üzerine temellenmiş olmasının sonucu olarak, devrimci politikalar ve stratejiler yerine, bu gelişimin gündelik hayat içerisinde aldığı biçimi öne çıkarır. Filmin gerçekleşmeyen bir devrim ve dönüşüm mücadelesinin aldığı yeni biçim üzerine kurulu yapısı, bu yenilginin hangi düzeyde gerçekleştiğinin sorgulanmasını bireysel düzlemde sorgulama çabasıdır; ancak burada politik olan gündelik olan içerisinde erimiş, ikisi arasında bir ayrım kalmamış gibidir, hayatı biçimlendiren, ancak politik stratejiler anlamında görünür olmayan bu gündelik-politik bakış filmin anlaşılmasındaki önemli noktalardan biridir. Güney’in politik alandan çekip çıkararak gündelik hayat içerisine yerleştirdiği dönemin slogancı dili, bireyle toplumsal bağlam arasındaki sınırı belirginleştiren bir işleve sahiptir. Klasik politik sinemanın bu dilinin iki alan arasındaki geçişle şiddetten de arındırılmış olması, “devrimci şiddetin” sadece sembolik anlamda, “çocukça” bir tavır olarak resmedilmesi de [Halil’in (Civan Canova) zenginlerin arabalarının tekerleklerini patlatması, camları kırması ancak nedenini bilmemesi] bu anlamda önemlidir. Filmin bu bütünlüğü par-

¹³¹ Güney bu konuda şunları söylemektedir: “Sanatı ve sanatçıyı mücadele içinde taşıdıkları görevler açısından değerlendirmek zorundayız”, “her sanat eseri sınıfsal bir damga taşır”, bizim için sanat dünyayı değiştirme mücadelesinin, sınıf mücadelesinin en önemli unsurlarından biridir”, “Yılmaz Güney sineması da tarafsız değildir” (Güney, 1974, s. 3-4). Ayrıca Güney’in sanat konusundaki düşünceleri için bkz. (Ergün, 1976, s. 83-112).

çalamaya çalıştığı anlardan biri de kentten köye uzanan ikili yapısıdır. Wayne'in Fanon'dan alıntılanarak ifade ettiği “karşılıklı dışlayıcı iki bölge” belirlemesine denk düşen bir biçimde filmde; kentte, geçmişini ve bu geçmişin “erdemlerini” hatırlamak konusunda başarısız olan Cemil'i Âzem'in “kendi özüne dönmesi için” köye götürmesiyle, bireysel olanla politik olan arasındaki birliktelik, köyle kent arasında farklılaştırılır. Cemil'in köyüne gittiğinde yaşadıkları ve bunun sonrasında köyün — aynı zamanda kendi geçmişinin— *gerçeklik hükmü*yle karşılaştığı an (“İçimde bir şeylerin yıkıldığını hissediyorum” der Cemil), Cemil'in yeniden “politikleşme”si konusunda bir vaat ortaya koyar. Ancak Cemil'in köydeki bu *gerçeklik hükmü* onun nihai gerçeği değildir. Bu geçmişine ait *gerçeklik hükmü*, bugününe ait *gerçeklik hükmü*yle karşılaştığında tuzla buz olur. Köye dönmekten bahseden Cemil'in bu isteğini “şehirli romantizmi” olarak gören ve “herkes şehre akmak isterken, sen ne yapacaksın köyde” diye karşı çıkan Âzem, “geriye dönüş yok, hep ileriye” diyerek artık gelişmenin geldiği noktadan sürdürülmesi gerektiğini belirtir. Onun için Cemil kendisini köyde kaybetmemiştir, bu yüzden de köyde değil kaybettiği yerde şehirde, yeni hayatının (Cemil'in medeni olarak gördüğü, ancak Âzem'in yozlaşmış dejenere olarak değerlendirdiği) içinde bulacaktır. Cemil kendisini bulmak için geldiği evinde var olan hayatının *gerçeklik hükmü*yle yüz yüze geldiğinde bununla başa çıkması söylediği kadar kolay olmaz. Cemil için çözüm “belki kendim için kullanırım” dediği silahın sesiyle ortaya çıkar. Filmin açık uçlu bıraktığı final sahnesi film üzerine yorumlarımızı, daha geniş bir bağlama çekerek Cemil'in sonunun ne olduğundan filmin ileri sürdüğü argümanların gerçekliğine yönlendirir.

Kentle köy arasında kurulan bu ilişkiye rağmen, Türkiye sinemasında kente

ilişkin olumsuz bakış belirli oranlarda burada da görülmektedir.¹³² Buradaki olumsuzluk politik bir stratejinin de parçasıdır. Devrimi önceleyen koşulların temel düşüncesi olarak, bireyin kendini ve yaşamını dönüştürme konusundaki inancı, Cemil “kaybetmiş”tir, doğal olarak bu kayıp onun eskiden sahip olduğu devrimci kapasitesini de yok etmiştir (bu kapasite kaybını en açık ifade eden şey ise, Cemil’in bir zamanlar beş yüz metreden yanındaki kıza bakıldığında bozulan biriyken, şimdi baldızı güzel olanların baldızını, karısı güzel olanların karısını öpmeye davet eden birine dönüşmüş olmasıdır). Film politik argümanlarını gündelik hayatın söylemi içerisine yerleştirerek kaybın telafisine çalışmaktadır. Burada Âzem’in amacı eski arkadaşını yeniden devrimin bir neferi haline getirmekten çok, bu düşüncüyü kaybetmiş olmasının sonucunda yok olan “ahlakı”, “erdemleri” yeniden kazanmasını sağlamaktır: “Medeniyet” olarak gördüğü şey, “dejenere olmak, yozlaşmaktır” Âzem’e göre. Sınıfsal ayrımların keskin bir biçimde vurgulandığı ancak bu ayrımları radikal politik bir müdahale ile değiştirme çabası yerine, politik mücadeleyi başka bir düzleme çekerek, gündelik hayatın davranış biçimlerine içkin, daha geniş bir bağlam içerisine yerleştirmeye çalışır. Film aslında sadece politik alanda sürdürülen bir dönüşüm çabasının eksiklerini vurgulayıp, bu eksikleri başka bir alanın politik olandan ko-

¹³² Bu olumsuzluk daha filmin başında Cemil’le buluşmayı bekleyen Âzem, eskiden sık oturdukları yerin sahibi Remzi’yle konuşurken Remzi tarafından da dile getirilir: “İstanbul artık eski İstanbul değil, her şey bozuldu. Kokoreçler, biralar, karidesler her şey bozuldu. Sen bilirsin Âzem niye bozuldu her şey.” Kentle köy arasındaki farklılıkların belirginleşmesi köy sekansında ise kente özenmeyi de içinde barındıran bir memnuniyetle birlikte ifade edilir. Köy, iki hayat tarzı arasındaki farkların bize gösterildiği bir galeriye dönüşür: Çocukların gelen arabanın peşinden koşmasıyla başlayan galeri, el öpme ile kurban kesilmesine, kanın Cemil ve Âzem’in alınına sürülmesine, oradan da yemek yerken çocukların ve kadınların yememesine, “sonra yerler” denmesine ve motorla su çıkarılmasına, elektrik elde edilmesine kadar uzanır. Bütün bunların hepsi kentle köy arasında kurulan karşıtlıkların görsel olarak ifadesine dönüşür. Bu sahnelere bir de turistlerin köydekilerin fotoğraflarını çektiği sahneler eklenir. Ne yapıyorlar diye şaşırان Cemil’e, Âzem, “sefaletimizin fotoğrafını çekiyorlar” diyerek yanıt verir ve buna izin veremeyen Cemil’e engel olarak, “sefaletimize mani olacağız” der. Aslında köyle ilgili bu görüntüleri Cemil’in arkadaşlarıyla birlikte köy, köylüler ve işçiler üzerine konuştukları sahnelerle birlikte düşünmek gerekmektedir.

parılmış olmasında gördüğü için, bu eksikliği telafi etme konusunda modern hayatın içinde devrimci bir düşüncenin potansiyellerini bulup, değişimi yeni bir boyuta taşıma kapasitesine vurgu yapan bir dizi kültürel olanak ve stratejiyi görünür kılmaya çalışır. Filmde politik mücadele anlamında görünür olan tek şey Âzem’in zaman zaman çevredeki yoksul insanlarla, çalışanlarla, işçilerle konuşmasıdır, ki bu konuşmaların izleyici tarafından duyulması da engellenmiştir. Film, Üçüncü Sinema perspektifinden izleyicilerin duygusal ve entelektüel kapasiteleri arasında bir senteze ulaşmaya çalışırken, bu sentez çabasını aynı zamanda filmsel anlatının politik olanı temsil etme biçiminde ve bu biçimin kapsadığı politik içerikte de gerçekleştirmeye çalışır.

Filmin politik argümanlarla belirtmediği ancak hissettirdiği toplumsal huzursuzluk, politik tıkanıklığın da göstergelerinden biri olarak insani ilişkilerin gerilimleriyle ortaya çıkar. Brecht’in *gestus*¹³³ kavramıyla ifade ettiği toplumsal olarak var olan bir anlamı ileten hareketleri içeren, ötekine karşı takınılan tavır ve davranışları gösteren, bu nedenle de toplumsal bir yargıyı dile getiren hareketler filmin anlatımını, politik argümanlardan daha güçlü bir hale getirmektedir. Filmin politik bildirisi çoğunlukla *gestus* olarak adlandırılan bu tepkiler aracılığıyla verilir. Âzem’in politikaya ya da toplumsal bir soruna ilişkin fikirlerini açıklaması gerektiğinde bu durum çoğunlukla araya giren başka şeylerle kesilir ve burada söylenecekler daha çok *gestus* aracılığıyla ifade edilir. Âzem’in karşılaştığı durumlar karşısında söz yerine olumlu ya da olumsuz gösterdiği bu tepkiler, sıradan fiziksel tepkiler olmanın ötesinde toplumsal olarak da koşullanmıştır. “*Gestus* abartılmış bir ideolojik tavrıdır” diyen Wright, bu yolla *gestusun* “üretim ilişkilerinin, ‘doğal’ olduğuna inandığımız

¹³³ Bkz. (Brecht, 2011, s. 154-157; Wright, 1998).

toplumsal ilişkilerimizi” nasıl “belirlediğini” gösteren bir tavıra dönüştüğünü belirtir (1998, s. 39). İnsanların birbirleriyle olan ilişkilerini gösteren *gestus*, “toplumsal sınıf tarafından sınırlandırılan iç güdü olarak ortaya çıkar” (s. 75), “kişisel ve politik baskının derecesini açığa çıkarır” (s. 56). Âzem’in bu tepkileri daha filmin başında, doldurulan biraları, pişen kokoreçleri, karidesleri, bunlara eşlik eden kokoreççinin sesini, masaları toplayan garsonu, çiğ köfte satıcısını, sigara için tombala çekenleri, akordeon çalan yaşlı kadını seyrederken aç karşı aç aracılığıyla kurulan farklılık ve ötekiliğin olumlanmasına yol açan, Âzem’in gülümsemesiyle hayatın olağan akışına rıza gösteren bir karakter kazanır. Âzem’in aç karşı aç aracılığıyla kendisi ve seyrettiği (Âzem’in gözünden görürüz bütün bu olup bitenleri aslında) dünya arasında kurduğu özdeşlik (çalışan insanları görürüz hep) *gestus* aracılığıyla etkili kılınır. Bu sahnedeki benimseyici ve iyimser tavrının tam tersi ise Cemil’in Âzem’i eğlenmek için Sulukule’ye götürdüğü sahnelerde yer alır. Cemil’le Âzem arasındaki farklılığı belirginleştiren bu sahnelerde Âzem olumsuzluk bildiren hiçbir şey söylemez, ancak dans edip, şarkı söyleyen çıplak kadınlara bakarken sıkılgan, utangaç, mahcup, düşünceli, şaşkın ve mutsuz Âzem’in rahatsızlığı her halinden bellidir; elleriyle gözlerini kapatır, alnını ovar, kişisel bir utanç duygusundan çok varlığıyla ve bulunduğu uzamın varlığıyla ilgili bir utançtır bu. Buradaki toplumsallık konusunda yargıya varmamıza yarayan, Âzem’in tepkilerine karşılık aç karşı açının gücünden yararlanan bir çapraz kurgudur. Âzem’le çıplak dansçılar arasında ve Cemil’in dansçılarla oynaması arasında gidip gelen bu kurgu, burada kurulan toplumsal ilişkinin niteliğini belli eder. Anlatımın *gestus* aracılığıyla etkili kılındığı, bir olumsuzlama biçiminde ortaya çıktığı bir diğer yer ise turistlerin köyde fotoğraf çektikleri sahnelerdir. Âzem, öfkeli, düşünceli, çaresiz ve kabullenmiş görünür; ancak burada *gestusun* yarattığı

etkiyi sözle de desteklemek gereği duyulur, “bir gün gelecek sefaletimizin resmini çekemeyecekler” der. Bunlara karşılık onaylamanın ortaya çıktığı ve filmin “yarın” inancına destekleyen bir etki yaratmak için kullanılan *gestus*, köydeki sahnelerde yer alır. Muhittin (Nizam Ergüden) Âzem’in yardımıyla bahçesinde yarattığı değişimi anlatırken, aslında filmin ekonomik ve toplumsal “ilerlemeye” ilişkin bildirisini de ifşa eder, Âzem’in tavırları bu değişimin olması gerektiğini onaylar niteliktedir.

Filmin modernizminin ortaya çıktığı yer belki de filmin ilerlemeye / geleceğe, “yarın”a olan inancıdır. Ancak buradaki “yarın”a olan inanç melodramatik aşırılıktan yararlanan klasik Yeşilçam anlatısının “yarın”a yaptığı vurgudan bir farklılık taşımaktadır. Yeşilçam anlatısının melodramatik aksanı yoğun “iyimser”, siyasal perspektifi belirsiz vurgusu yerine burada politik vurgusu ve yönü belirli bir gelecek tasavvuru vardır. Âzem’in “geleceğe” olan inancı ve umudu filmin daha başında Cemil’le karşılaştıklarında birlikte bira içerken ortaya konur. Âzem’in gelecek beklentisi filmin de gelişimini koşullayan şeydir. Âzem, “eski günlerimiz için” diyen Cemil’e “hayır, yarınlarımız için, yarının güzel günleri için” diyerek yanıt verir. Cemil, “ne güzel şey insanın yarını olması, benim için yarın hep karanlıktır Âzem, ama senin için hep bugünden güzeldir. Senin yarının için” diyerek Âzem’le kendisi arasındaki farklılığı da belirginleştirir. Bu geleceğe ilişkin bakış filmin finalinde de varlığını korur; Cemil’le silah konusunda yaptıkları konuşmanın; diegetik ancak eşlemeli olmayan dış ses olarak görüntülere eşlik ettiği sahnede, silah sesini duyan Âzem, dönüp arkasına baktıktan sonra elinde valiziyle gülümseyerek, kendisine yaklaşmakta olan Halil’e doğru yönelir. Filmin politik anlamda “bilinçlenen” tek karakteri olan Halil, Âzem’in istediği gibi uzun saçlarını kestirmiştir. Burada “politikleşme” süreci “bireysel” bir düzeyde ele alınmış (Wayne, 2009, s. 27), politik ey-

lem iması olmaksızın günlük hayata ilişkin sıradan bir eylem aracılığıyla temsil edilmiştir.

Görevini yaparken ciddi, pırasa bıyıklı, kızlardan utandığı için denize girmeyen, üstelik yüzme de bilmeyen, bir bardak suda boğulacağını söyleyen, ama inandığı bir davası da olan, bazı insanların arkadaşı Âzem, filmin finalinde Necibe'nin (Azra Balkan) kendisine attığı tokadı, yumruklarını sıkarak ve gülümseyerek karşılar. Semra'nın (Semra Özdamar) kendisine söylediğı gibi gerçekçi olamayan, eski alışkanlıklarından da kurtulamayan, ama arkadaşını bataklıktan kurtarmak isteyen ve olaya sınıf açısından bakamayan şapkallı Âzem, *gerçeklik hükmüyle* karşılaştığında, sadece “bu tokadın hesabını bir gün mutlaka soracağız, mutlaka...” diyebilen Âzem, geleceğe hapsettiğı bir toplumsal *biz*'in içinde kaybolur. *Âzem*'in geleceğe hapsettiğı bu toplumsal *biz*'in yolu Güney'in “siyaset olarak yanlış” bulduğı *Bir Gün Mutlaka*'ya kadar uzanır. *Umut*'un Cabbar'ının kendi etrafında dönüp durarak kaybolduğı boşlukta Âzem kendisine peşinden gidilecek bir yarın inşa etmiştir; aslında, her ne kadar kendisinin, arabasının ve atının yerine bayrak bırakmış olsa da “katılmadığı” eylem sonrası içinde oluşan, idrak edemediğı boşluğu bir define ile doldurmak isteyen Cabbar da, yediğı tokat sonrası oluşan boşluğu geleceğe havale edip *biz*'le doldurmak isteyen Âzem de bir arada olabilecekleri yeni bir uzama doğru gözden kaybolurlar. Cabbar'la Âzem'i birleştirecek olan bu uzamı betimleyen şey ise, ikisinin de hissettiğı “zulme uğramış olma duygusu”dur (Canetti, 1998, s. 23). Cabbar'ın henüz farkına varmadığı Âzem'in ise farkında olduğı ama önüne geçemediğı bu duyguyla başa çıkabilmek, kuşatılmışlıklarının üstesinden gelebilmek için ihtiyaç duydukları şey ise çok sürmeden ortaya çıkacaktır. Âzem'in Necibe'nin tokadından duyduğı korku ile Cabbar'ın yılanlardan duyduğı korku belki de Canet-

ti'nin “dokunulma korkusu” olarak tarif ettiği ve insanın “yalnızca kitle içinde” kurulabileceğini söylediği şeyin ta kendisidir. Cabbar'ın da Âzem'in de “korkuyu karşıtına dönüştürebilmek için” bir adım daha atmaları ve “kitle”nin (Canetti, s. 16) içinde imgelerine bakabilmeleri gerekmektedir.

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

András Bálint Kovács modern Avrupa sinemasının 1967 sonrası döneminin temel eğilimlerini biçimlendiren birbiriyle ilişkili, ancak tamamen farklı dört önemli noktanın olduğunu belirtir. Bunlardan ilki, sinemanın “gerçeklik anlayışı”nı (yeni bir *gerçeklik hükmü*'nü) yeniden oluşturmak zorunda olduğu; ikincisi, sinemanın doğrudan eylem aracı olarak kullanılabilmesi ve filmlerin toplumsal, politik ya da ideolojik mücadelelerde doğrudan bir etkiye bulunmaları gerektiği; üçüncüsü, sinemasal anlatımın doğrudan *auteure* ait ve kavramsal olan söylemin bir biçimi olduğu; sonuncusu ise, sanatçının kendi içinde yeterli ideolojik ve mitolojik evreni yaratmak zorunda olduğu düşüncesidir. Kovács'a göre, bu dönemdeki *auteurün* özelliği yalnızca bir sanat yapıtının sahibi olması değil, aynı zamanda gerçekliğe dair belirli ve tutarlı bir görüşün yaratıcısı olmasıdır. Bu düşünce içerisinde *auteur* artık filmin merkezi olmaktan çıkmış, filmde canlandırılan gerçekliğin odağı haline gelmiştir (2010, s. 376). Kovács'ın bu belirlemelerinden yola çıkılarak Türkiye'de 1970'li yıllarda bu eğilimlerin belirsiz bir biçimde iç içe geçtiği ve yeni bir sinema anlayışına yönelik özgül bir düşüncenin oluşmakta olduğu söylenebilir. Her şeyden önce 1960'larla başlayan sinemanın yeni bir “gerçekçilik” anlayışı oluşturma çabası (bunun ilk önemli örneği *toplumsal gerçekçiliktir*, ikinci önemli eğilim ise bu gerçekçilik çabasını biçimsel açıdan daha soyut bir düzeye taşıyan, *Denize İnen Sokak*, *Sevmek Seni* gibi filmlerden yola çıkarak adlandırılacak bireysel çabaların sonucu

olarak gelişen *yeni* modernist çabadır), bu dönemde politik bir nitelik kazanmıştır. İkinci olarak da bu politik niteliğin bir devamı olarak sinema “toplumsal, politik ya da ideolojik mücadelede” doğrudan kullanılabilen “bir eylem aracı” olarak görülmüştür. Bu iki bakış açısı ise sinemada daha öncesinin Lütü Ö. Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi klasik *auteur*lerin yanı sıra yeni bir *auteur*ün ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sinemayı politik eylemin bir parçası olarak ele alan ve bu açıdan da kendisine ait yeni kavramsal araçlar oluşturmaya çalışan bir yönetmenler kuşağı gelişmeye başlamıştır.¹³⁴ Birbirlerinden farklı biçimlerde olmakla birlikte, bu yönetmenlerin oluşumuna katkıda buldukları bu kavramsal araçlar aynı zamanda sinemasal anlatımı bu yönetmenlere ait kavramsal söylemin bir biçimi olarak anlaşılmasının önünü de açmış ve sanatçının kurduğu filmsel evren içerisine kendisine ait düşünsel ve ideolojik yapının da taşındığı “kendi içinde yeterli” politik içerimleri aşkar bir filmsel evrenin sinemada öne çıkmasına yol açmıştır. *Auteur* artık sadece tutarlı, belirli temaları yineleyen bir sanat yapıtının oluşturucu ögesi olmaktan uzaklaşmış, “gerçekliği belirli ve tutarlı bir görüşün” parçası olarak “yaratıcı” biri haline gelmiştir. Ancak Türkiye sinemasında bu bakış açısının bu anlamıyla berraklaşması bu yıllardan çok sonraki yıllarda gerçekleşmiş olsa da; bu yıllarda bu düşüncenin ilk örnekleri ortaya çıkmıştır. Bu yönetmenler çabalarıyla hali hazırda var olan deneyim anlamında gerçekliğin ötesine geçmeye çalışmış, yarattıkları kurmaca evrenin “gerçek” olarak algılanmasına katkıda bulunmuşlardır. Bu dönem için söylenebilecek en net şey ise, —her ne kadar Kovács’ın da belirttiği “eleştirel” nitelikleri henüz olgunlaşmamış olsa da— “gerçekliğe ilişkin *auteur*ün politik ve ideolojik eğiliminin net

¹³⁴ Bu yönetmenler arasında Yılmaz Güney, Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kıral, Bilge Olgaç, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan ve politik bağlılığı daha az olan Ömer Kavur gibi isimler sayılabilir.

olarak ortaya konduğu” bir eğilimin filizlenmesidir (Kovács, 2010, s. 377). Burada artık gerçekliğin “temsil edilmekten ya da keşfedilmekten çok ideolojik bir tutuma uygun olarak yeniden oluşturulmaya” (s. 377) çalışıldığı söylenebilir. Bu çabanın en iyi örneklerini *Bir Gün Mutlaka*, *Maden ve Demir Yol*, *Arkadaş* filmlerinde görmek mümkündür. Ancak bu oluşturma işleminin politik bağlılığın yoğun olduğu yönetmen ve filmlerde, bu bağlılıktan belirli oranlarda uzaklaşmalar arasında farklılık gösterdiğini de belirtmek gerekmektedir.¹³⁵ Bu modernist eğilimin yanı sıra bu dönemdeki bir diğer önemli özellik ise; Umut Tümay Arslan’ın belirttiği gibi *Vesikalı Yarırm*, *Gelin* ve *Umut* gibi filmlerin, *Bir Türk’e Gönül Verdim*, *Utancı*, *Fatma Bacı*, *Zehra* gibi filmlerin aksine, “farklılığın dramatik dilini” yaratmalarıdır. Arslan bu “duygusal yörünge”nin, “başka toplumsal rüyalara imkân veren boşluk alanının açılması” olarak görülüp görülmeyeceği sorusu üzerinde düşünmek gerektiğini belirtir (2010, s. 208). Arslan’ın “başka toplumsal rüyalara imkân veren boşluk alanı” olarak tarif ettiği şey, belki de 1970’lerin modernist perspektifinin açığa çıktığı noktadır, burada kilit rol oynayan ise, Arslan’ın *gerçeklik hükmü* olarak ifade ettiği şey-

¹³⁵ Yılmaz Güney’in *Arkadaş* filminin gerçeklikle ilişkisi ile Ömer Kavur gibi yönetmenlerin politik bağlanmadan uzak ilk filmleri *Yatık Emine* (1974) ve *Yusuf ile Kenan*’ın (1979) gerçeklikle ilişkisi arasında belirgin farklılıklar vardır. Ömer Kavur belirgin politik bağlılıklardan uzaklığı ölçüsünde kendi sinemasal evrenini daha kişisel olarak kurarken Güney, bağlılıkları nedeniyle bu kişisel evreni politik argümanlarıyla iç içe geçirerek, gündelik hayatın içinde kurmaktan yanadır. Güney’in tavrı net bir şekilde “işçi sınıfı”ndan yana ve burjuvazi karşıtlığı üzerinde yürürken, Kavur’un tavrı toplumsal eşitsizliklerin ve ön yargıların yarattığı bir evreni tanımlamaktadır. Bu anlamıyla Güney’in politik modernizmi *Arkadaş* filmi örneğinde mücadeleyi belirli bir toplumsal sınıfın, gündelik ilişkileri ekseninde hayat tarzının bütününe yöneltirken, Kavur’un yaklaşımı daha bireysel bir auteur düşüncesine yakındır. Ancak Güney’in 1970 yılında yaptığı *Umut* filminde değişen toplumsal ilişkilerin gerçekliğini ortaya koyma biçimi ise hem politik hem de bireysel bir auteur düşüncesinin yetkin bir örneği olarak ortaya çıkmıştır. Filmsel dünya içerisinde kendine yeten ve gerçekliği kendi içinde yeniden kuran bu tavır daha sonra ise belirli ölçülerde gerçekliğin oluşturulmasında politik referanslara daha fazla bağlılıkla tanımlandığı bir dönüşüm geçirmiştir. Güney’deki, daha yetkin bir politik auteur düşüncesi (*Umut*) ile sonrasındaki bireyselliği olabildiğince azaltılmış ve sol/devrimci ilkeler doğrultusunda oluşturulmuş bir toplumsal düzene doğrudan gönderme yapan tavrı (*Arkadaş*) arasındaki bu belirgin değişimin nedenini ise hem dönemin sinemayı politik bir araç olarak kullanma düşüncesinin yaygınlık kazanmasının bir sonucu olarak hem de onun politik bağlılığında bulmak mümkündür. Güney filmlerinin alımlanmasında ikili bir bakış açısı benimsenmesi (“halkın tuttuğu filmler” ile “aydınların tuttuğu filmler” arasında) de bu çerçevede düşünülebilir. Bu konuda bkz. (Kayalı, 2006, s. 162-180).

dir. 1970'lerin, politika, kitleler ve birey ekseninde biçimlenen modernist eğilimli sinemasının “yeni dili”, bu eksenlerin farklı gerçeklikler olarak kurgulandığı bir düzlemde, iç içe geçtikleri ve birlikte anlam kazandıkları yeni bir gerçeklik düzlemine geçişle tanımlanabilir. Bu yeni dilin yaratılmasının bir başka boyutu ise, politik bağlanımı sanatsal üretimin belirleyici bir ögesi olarak gören ve “başka toplumsal rüya”ları doğrudan politik referanslarla ortaya koymaya çalışan ve bu dilin araçsal bir yanını da öne çıkaran yaklaşım olmuştur. Bu yeni dilin yaratılması süreci beraberinde 1960'ların Yeşilçam eleştirisinde örtük olarak var olan, 70'lerde ise aşikar hale gelen *Yeşilçam olmayan / Yeşilçam dışı* bir sinema anlayışının sinemacılar tarafından belirli oranlarda hayata geçirilmesine olanak tanımıştır.

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

aldığı bu sinema tarzında, öngörülebilirliği sürdürmüş ancak bunu filmsel alana yeni bir *özneyi* sokarak gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu yeni özne öncesinin bireysel öznesini kapsayan ancak onu aşan ve sarmalayan yeni bir biçim olarak sinemada yer edinmiş, öncesinin tanınabilir modellerinin aksine az bilinen yeni bir modeli sinemanın alanına sokmuştur. Ellerindeki aracın olanaklarını yeni bir film yapma biçimi için kullanıma sokmayı amaçlayan ve güncel politik olaylardan beslenen bu yeni film yapma tarzının temsilcileri bu olaylar etrafında geliştirdiği tema ve anlatı yapıları ile kendi sinemasal üsluplarını belirginleştirmeye çalışmışlardır. Bu tarz kitlelerin sinema perdesinde yerini aldığı, kameranın bir şekilde halihazırda işleyen gerçek hayatla ilişki kurduğu, profesyonel oyuncuların yanında profesyonel olmayan oyuncuların da kullanıldığı, politik ve ekonomik olarak belirlenmiş koşullar altındaki ezilen sınıfların mücadelesiyle ilgilenerek bu sinema tarzını dönemin hakim sinema tarzından ayırıştırarak, yeni bir sinema üslubunu doğurmuştur; dönemin hakim sinemasal tarzını ve onun ulusal bir sinema olarak kendini var etme çabasını düşündüğümüzde, bu yeni tarzın ulusallık karşıtı bir sinemasal yol izlediğini de söyleyebiliriz.

Bu üslup bir yandan geleneksel sinemaya yönelirken diğer yandan da “yabancı” sinemaların anlatı kalıplarına da yönelik olarak kendisini konumlandırmaya çalışmıştır. Hakim sinemanın her türlü tema ve tezlerine, ele aldıkları konuyu filmleştirme biçimlerine karşıt bir biçimde kendisini konumlandırmaya uğraşan bu sinema, bu hakim geleneğin pek çok ögesinin yerine yenilerini koyma çabasında olmuştur. Hakim sinemanın kahraman temelli ve amaç yönelimli sinemasının karşısına; yaşam koşulları için toplumsal bir değişimin peşinde koşan kitlelerin konması bile bu yeni sinema tarzının değişimi hangi boyutlarda kavradığını göstermektedir. Her şey-

den önce bu sinema her türlü toplumsal eşitsizliği mutluluğun önünde bir engel olarak görmeyen hâkim sinema anlatısı yerine (en aşikar haliyle Arzu Film komedilerinde), bu eşitsizliklerin mutluluğun önünde bir engele dönüştüğü yeni bir anlatı kurgulamaya başlamıştır. Sinema karakterlerini ıslah eden bir anlatı olmaktan uzaklaşıp, filmin kahramanlarının ahlak anlayışının (*İzin, Arkadaş, Bir Gün Mutlaka, Güneşli Bataklık*), önyargılarının (*Bir Gün Mutlaka, Arkadaş*), geleneksel değer yargılarının (*Yol, Kara Çarşafli Gelin, Adak, Endişe*) sorgulandığı, eşitsizliklerin altının belirgin bir biçimde çizildiği (*Demiryol, Maden, Bir Gün Mutlaka, Güneşli Bataklık*) ve çözümün çoğunlukla hakim sinemanın anlatı kalıplarının beklentilerinin dışında bir biçimde çözülmeye çalışıldığı bir sinema tarzına yol açmış; karakterlerin kitleler içerisinde yönlendirici etkileri olsa bile, haklarını savundukları ve iyi yaşam koşullarına sahip olmaları gerektiğine inandıkları bu kitleler yararına, *iyi, adil ve eşit bir dünya* (*Bir Gün Mutlaka*'da ifade edildiği biçimiyle “halkın demokratik iktidarı”) için kendi hayatlarından feragat ettikleri anlatı modellerinin sinemada görünür hale gelmesine ön ayak olmuştur. Bu *tersine çevirme* çabasının, her ne kadar sinemanın büyük bir alanını kapsamasa da, daha sonraki film yapma biçimlerini etkilediği aşikardır. Fakat bu üslup sinema alanında yabancı olarak kalmış, kendisine yerleşik sinema alanı içerisinde geniş bir alan açamamıştır. Filmin toplumsal deneyimin bir tanığı ve aktörü olarak konumlandırılması, güncel toplumsal belleğin görsel olarak kodlanmasını gerektirmiş, bu yeni sinema da bu toplumsal bellek üzerine bir anlatı inşa etme yolunu seçmiştir; ancak bu inşa imgelerin gücünden çok kitlesel gösterilerin, eylemlerin kolektif yönüne vurguyu öne çıkarmıştır. Karakterlerin içinde yaşadıkları toplumsal koşullar, buna bağlı olarak toplumsal konumları ve sınıfsal ilişkileri verili kabul edilmiş bunların hangi ilişkiler sonucunda ortaya çıktıklarından çok bu durumun

nasıl değiştirilebileceği üzerine eğilmiştir bu politik sinema biçimi. Bu anlamıyla bu sinema, kendisini değişim talep eden ve dayatan bir sinemasal tarz olarak görünür kılmiştır.

Bu sinemanın güncel politik dili kendi bünyesine doğrudan almasıyla ilişkili olarak gelişen bu görünür olma çabası, gerçeğin ifşa edilmesinde kitlelerin eylem içerisinde gösterilmesine bağlı olarak geliştirmeye çalıştığı dil, anlatı uzamının yeni bir alan kazanmasına ve izleyicinin de bu uzam içerisinde aktif katılımını beklemiştir. Bu aktif katılımın filmin anlamının oluşturulması sürecinin tamamlayıcı bir öge olarak ele alınmaktan çok filmin yerine getirmesi beklenen harekete geçirme işleviy-le ilgili olması, bu sinema tarzında *görsel* ve *anlatısal alanın* belirli oranlarda birbirinden *bağımsız* bir yapı göstermesine yol açmıştır. Hakim olarak kitlelerin temsil edildiği *görsel alanın* karşısında çoğunlukla politik argümanların ifade edildiği *anlatısal alan* konmuş, bu ikisi arasında —bu sinemanın temel belirleyicisi olarak görülebilecek— bir *boşluk* doğmasına yol açmıştır. Politik sinemayı politik sinema yapanın bu iki alan arasındaki *boşluğu doldurma kabiliyeti* olduğu göz önüne alındığında, rahatlıkla bu sinemanın çok da başarılı olmadığı söylenebilir. Bu boşluk hali bu sinema yapma tarzında *Bir Gün Mutlaka*, *Demir Yol*, *Maden* gibi filmlerde belirli ölçülerde —*Bir Gün Mutlaka*'da daha fazla olmak kaydıyla— belgesel bir üslubun film anlatısı içerisine alınmasıyla aşılmaya çalışılmıştır. Hem *Bir Gün Mutlaka*'daki gerçek kitlesel eylem, grev, cenaze görüntüleri hem de *Maden* ve *Demir Yol*'daki kurmaca kitlesel eylemler belgesel geleneğinin pek çok özelliğini içerir. Bu filmlerin üzerinde durulması gereken özelliklerinden bir diğeri de önceden kararlaştırılmış bir argümanı içeriyor olmalarıdır, düşünce bu filmlerde filmin içindeki konudan doğmaz, zaten önceden, tanımlanmış bir biçimde vardır. Film bu düşünceyi

daha büyük bir kitleye ulaştırmak için görselleştirme peşindedir. Yarattığı imgeleri aracı yokmuş gibi sunan bu tarz, yaşanan dünya ile sunulan dünya arasında bir aykırılık olmadığı iddiasındadır; sadece gizlenin (hakim sinemanın yok saydığı, üstünü örttüğü) bu gerçeği ortaya çıkarma amacındadır. Bu tarz sinema bu nedenle hem biçimsel olarak hem de içerik olarak belirli ölçülerde didaktik olmaktan kurtulamamış, tezlerini net ve anlaşılır bir bildiri olarak film metni içerisine yerleştirmiştir ve bu anlamıyla da film hâkim sinemasının sığınağı olan “tarafsız olma” iddiasından uzaklaşmıştır. *Bir Gün Mutlaka*’daki uzun uzun okunan bildiriler, gazete satarken söylenenler, dolmuşta halkı bilinçlendirmek için “artık değer” üzerine yapılan konuşmalar, filmin içerisinde gösterilen, Türkiye’deki eşitsizliklerin ve sömürünün altını çizen belgesel; *Maden*’de grev kararı için yapılan toplantılarda dile getirilenler, *Demir Yol*’da sendikalaşmanın kontrol edilmesi ve denetim altına alınması konusunda yabancılarla yapılan konuşmalar, “dış destekli” darbe vurgusu, “halkın objektif gereksinimini dile getirmek” için Migro[s] kamyonunun gecekondu mahallesine götürülüp yiyeceklerin halka dağıtılması gibi sahne ve sekanslarda bu en açık biçimiyle ifade edilir

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

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

Bu özellikleri itibariyle bu sinema tarzının özellikle *Bir Gün Mutlaka* örneğinden yola çıkarak, “deneme filmi”ne¹³⁶ yakın durduğunu söyleyebiliriz. Kovács’a göre bu film türünün en büyük özelliği bir “argümanlar sistemi” oluşturmaktır (Kovács, 2010, s. 126). Bu argümanlar sistemi oluşturma bu türün yetkin örneklerinde hem biçimsel yenilikler hem de içerik anlamında görülürken, Türkiye söz konusu olduğunda bu argüman oluşturma sadece içerik düzeyinde gerçekleşmiş, biçimsel olarak sadece belgesel filmin bazı olanaklarından yararlanmak bu tarzın kullandığı biçimsel yenilik olmuştur. Türkiye sinemasının biçim söz konusu olduğunda takındığı muhafazakâr tavır burada da devreye girmiş bu türü biçimsel farklılıklarından arındırıp içeriği ile öne çıkarmıştır.

¹³⁶ Kovács’ın ticari sanat filmi pratiği içindeki en “kişisel tür” olarak nitelendiği deneme filmi kökenleri Astruc’un kamera-kalem kuramına kadar giden ancak bazı açılardan belirsizlikler taşıyan, “modernist bir buluştur” (Kovács, 2010, s. 123). Ancak pek çok kuramcı deneme filmi kurmaca ve kurmaca olmayan sinema arasındaki sınırı aşındıran “melez bir form” olarak tarif etme eğiliminde olmuştur (Rascaroli, 2008, s. 24). Giannetti’nin bakışına göre, bu melezlik vurgusu bu tür filmlerin bir yandan ne kurmaca ne de gerçek olmalarıyla ilişkiliyken bir yandan da bu türün yazarın/yönetmenin kişisel tutku ve aklını içermesiyle ilişkilidir (Giannetti, 1975, s. 26). Arthur’a göre ise bu arada olma hali, deneme filmin belgesel, avangart ve sanat filminin etkilerini taşıyan bir zeminde bulunmasıyla ilişkilidir (Arthur, 2003, s. 62). Nora Alter, deneme filminin geleneksel sınırları ihlal eden, yapısal olarak da kavramsal olarak da savunmacı olan kendine gönderme yapan ve kendini yansıtan bir doğaya sahip (1996, s. 171) olmasıyla açıklarken; Phillip Lopate, deneme filminin “kişisel bir ifade” taşımasına, bir problem üzerine eleştirel düşünme biçimi olmasına ya da bir problemin kurulmasına yol açtığına dikkat çeker (1998, s. 282-284). Noel Burch’a göre ise deneme filmi belgeselle ilişkili güncel bir türdür ve onu belgeselden ayıran nitelik, “pasif bir konu” yerine “aktif bir tema”nın varlığıdır (Burch, s. 1973, s.158-159). Bütün bu bakış açılarında ortak noktanın, bu türün kişisel bir yan taşıdığı, bu kişiselliğin filmin hem biçimi hem de içeriği üzerinde bir etkiye sahip olduğu ve bu etkinin yönetmenin bakışının doğrudan bir uzantısı gibi görülmesi gerektiği düşüncesi olduğu rahatlıkla görülebilir. Bu da deneme filmi, yapıtını “kişisel bir deneme yazma modelinde gerçekleştiren auteur fikriyle yakından ilişkilidir” (Kovács, 2010, s. 124). Kovács, deneme filminin, modern filmin politik evresinde politik bir eylem olarak kullanılmasının onu bu döneme özgü bir tür haline getirdiğini belirtir. Sinema gerçek biçiminin etkili olduğu Godard gibi yönetmenlerin deneme tarzı ile Jean-Marie Straub gibi yönetmenlerin tarzı arasındaki farklılığın da ortaya koyduğu gibi, bu türü homojen bir eğilim olarak da düşünmemek gerekmektedir. Deneme filmi, İkinci Sinema içerisinde Godard’dan Üçüncü Sinema içerisinde Tomás Gutiérrez Alea’ya kadar uzanan pek çok örneği içinde barındırır. Ayrıca bkz. (Corrigan, 2010, s. 218-237; 2011).

III. ANLATININ RADİKALLEŞMESİ: Diegetik Anlatıdan Reflexive Anlatıya

A. Kendini Yansıtma Olarak Anlatının Yeni Olanakları

I. 80'lerde Kendine Gönderme Olarak Modernizm

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

olmuştur. Yeni bir izleyicinin var sayıldığı, anlatı kalıplarının klasik sinemanın yarattığı yanılsamayı sürdürmekten ziyade bu kalıpların kırıldığı bir biçimsel üslup ortaya çıkmış; ancak bu üslup geleneksel anlatının anlatım biçimini ters yüz etmek, onun problemleri göstermek yerine hakim olarak anlatının geçişliliği üzerinden hikâyesini anlatmayı sürdürmüştür. Buna rağmen bu dönemde biçimin problemleri göstermeye çalışan ve yeni bir biçimsel üslupla gerçekliği inşa etme çabasında olan filmler de ortaya çıkmıştır.

1970'lerin başında sinemada önce *Umut*'ta ortaya çıkan toplumsal talepkâr olmayan belirsiz çözümlemesi, sonra *Arkadaş*'ta görünür hale gelen bireyin talepkâr ancak eylemsiz yönelimi ve 1970'lerin ortasında *Bir Gün Mutlaka*, sonlarında ise *Maden ve Demir Yol*'la kitlelerin talepkâr ve eylem yönelimli anlatılarının sinemaya yansımaları geçmişten gelen anlatı geleneklerinin de belirli oranlarda aşınmaya başladığını ortaya koymuştur. Anlatı geleneğindeki bu değişim, toplumsal hayatın bu bileşenlerinin bilinçlendiği ve bu bilinçle değişim talep etmelerinin sonucu olarak da ele alınabilir. Toplumda, bireyde ve kitlelerde ortaya çıkan hayata müdahale etme hali toplumsal ve siyasal hayattaki değişimin sonucu olarak ortaya çıkmış ve sinemada bu değişime 70'lerde sinemaya ilişkin araçsalcı yaklaşımın bir sonucu olarak katkıda bulunmuş, bu değişim 70'lerde sıkça dile getirilen “yeni bir dünya” tasavvurunun da itici gücü olmuştur. Bu itici güç Türkiye'nin toplumsal yapısının her alanını etkileyecek bir etkiye eriştiği oranda da karşısında var olan kültürel ve siyasal yapıyı korumaya çalışan güçleri bulmuştur. Günlük hayatın içerisinde talepleriyle toplumun, bireyin ve kitlelerin yarattığı korkunun sinemaya bu yansıması çok geçmeden beraberinde siyasal bir blokajın ortaya çıkmasına yol açan nedenlerden biri olmuş, verili kültürel ve siyasal değerlerin değişiminden duyulan endişe, bu taleplerin kont-

rol altına alınması sonucunu doğurmuştur. Bu kontrol ise 12 Eylül 1980’de bir askeri darbe ile sağlanmış, toplumsal alanda yükselmiş olan siyasal ve kültürel muhalefet bastırılmıştır. Bu müdahale geçmişin ulusal kalkınma etrafında şekillenen ekonomik anlayışını neoliberal politikalarla yana değişimini getirmiş, küresel kapitalizmle eklemlenme süreci hız kazanmıştır. Bu süreçte sınıflar arası eşitsizlikler derinleşmiş, bu da hem yoksulluğun hem de zenginliğin yeni bir biçim almasına yol açmıştır. Bu dönemde bunlarla birlikte toplumsal alanda daha önce dile getirilemeyen pek çok yeni talep ortaya çıkmış ve bunlar etrafında belirli baskı grupları da oluşmuştur. Feminist ve eşcinsel hareketler bu dönemde görünür olmaya başlamış, bunlar etrafında yeni kimlik talepleri artmıştır. “Birey olmak” dönemin temel ilkelerinden biri haline gelmiştir. Bütün bu gelişmeler pek çok alanı olduğu gibi sinema alanını da etkilemiş, sinemayı da değiştirmiştir. 1960’ların birey temelli modernist sinemasının eksikliklerini tamamlayan 1970’lerin politik modernist eğilimli sineması bu tarihten sonra belirli bir geriye çekilmeye maruz kalmış ve bu dönemde çıkış olarak anlatının kendi üzerine düşünmesi ve anlatının kırılmalara uğradığı bir yeni sinema tarzının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Kimlik anlamındaki bu çoğulluk ve yeni talepler geçmişin tekil kimliklerinin de sorgulanmasına yol açmış, bu sorgulama sinemada da geleneksel anlatı kalıplarının yerine yeni anlatı kalıplarına ihtiyaç duyulması sonucunda anlatının parçalanmasına neden olmuş, bu da anlatının geçişliliğini sorunlu hale getirmiş ve bunun değişimini de zorlayan bir rol oynamıştır. Bir yandan 1980’lerin modernizminin hakim eğilimi sayılacak kadar etkin olan *kadın filmleri* olarak adlandırılan, anlatıyla belirli oranlarda oynayan, yeni anlatım kalıpları deneyerek anlatıya ilk defa bu kadar belirgin bir rol atfedilen filmler ortaya çıkmışken diğer yandan da eski anlatı gelenek-

lerini ve bu geleneğin ideolojik varsayımlarını yeniden üreterek anlatının muhafazakâr yönünü sürdüren *arabesk filmler* varlıklarını sürdürmüştür. Yeni bir tür olarak *kadın filmlerinin* ortaya çıkması ve eski muhafazakâr gelenekten gelen arabesk filmlerin sürmesinin nedenleri iki karşıtlığın ifadesi olarak ele alınabilir. *Kadın filmleri* ve bu filmlerin kurmaya çalıştığı anlatı geleneği 70'lerde ortaya çıkan politik eğilimli geleneğin politik içeriğinden belirli oranlarda arındırılarak, muhalefet etme çabasını anlatı üzerinden sürdürmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmışken, arabesk filmler bu filmleri ve bu anlatı geleneğini kontrol altında tutmanın bir aracı olarak kültürel alanda iş görmüştür. *Kadın filmleri* yeni anlatı biçimleriyle belirgin politik argümanlardan yoksun olarak (dahası sadece kadın meselesine ilişkin argümanlar etrafında ördükleri anlatılarıyla) kurdukları öyküler anlatırken, politik olanın her yerde olduğu ve kişisel olanın politik olduğu düşüncesinden hareketle 70'lerden farklı olarak politik olanı kişisel ve günlük hayat içerisinde kurma çabasında olmuşlardır. Arabesk filmler ise hakim sinemanın muhafazakâr değerlerini yine günlük hayatın içerisinde kurdukları anlatılar etrafında geliştirmiş ve 1980 darbesiyle ortaya çıkan "politikadan arındırma" sürecini destekleyici bir işlev görmüşlerdir. Her iki film türü de doğrudan politik argümanlar ileri sürmekten ve politik bağlılıklardan yoksun olarak hareket etmişlerdir. Her ne kadar 1981'de Şerif Gören'in Yılmaz Güney'in senaryosundan çektiği *Yol* gibi ayrıksı bir film yapılmış olsa da bu dönemde 1970'lerin politik sinemasının izleri ancak 80'lerin ortalarından sonra ortaya çıkmıştır. Yaygın tanımlamayla *12 Eylül filmleri* olarak adlandırılan bu filmler, 1980 darbesinin neden olduğu vahşetin izlerini 1970'ler boyunca politik bir mücadele içerisinde olan ve darbe sonrası değişen hayatlar üzerinden anlatma eğiliminde olmuştur. Politik bir yan taşımalarına rağmen bu filmler 70'lerin politik eğilimini, bireysel öyküleri içeri-

sinde eritme ve belirli oranlarda bu geçmiş eğilimin radikal yanlarını dışarıda bırakan bir üslup benimsemiştir. Toplumsal taleplerin, bireysel başkaldırının ve kitlesel karşı çıkışların görünmez kılındığı bu filmlerde geçmiş nostaljik bir acı hikâyesine dönüştürülmüştür. 1980 darbesinin derin izlerinden mustarip bu yeni sinema yapma biçimi farklılığını ve modernist yanını ise anlatı kalıplarında benimsediği biçimlerle ortaya koymuştur. 12 Eylül filmlerinin yanı sıra bu dönemde varlığını sürdüren bir diğer grup film ise belirgin bir siyasal eleştiriyi öne çıkarmadan, *güncel ya da toplumsal sorunlara yönelen filmler* olarak ifade edilebilecek filmler olmuştur¹ (*Talihli Amele*, Atıf Yılmaz, 1980; *Faize Hücum*, Zeki Ökten, 1982; *Çıplak Vatandaş*, Başar Sabuncu, 1985; *Mine*, Atıf Yılmaz, 1982; *Kurbağalar*, Şerif Gören, 1985; *Yoksul*, Ökten, 1986). Bu filmler güncel sorunların sinemaya eleştirel bir biçimde yansımaları anlamında sinemayı yeni bir yön vermiş, ancak biçimsel olarak sinemanın modernist karakterini öne çıkaracak anlatım olanaklarından uzak durmuşlardır. Bu filmlerden farklı olarak belki de Başar Sabuncu'nun yönettiği *Zengin Mutfağı* (1988) filminden ayrıca bahsetmek gerekmektedir. 1970'li yılların siyasal atmosferini anlattığı öykünün gerisinde tutarak, çerçeve dışını anlamın yaratılmasında etkin bir biçimde kullanarak metaforik bir anlatım benimsemiş olan film görüntü ile ses arasındaki ilişkiyi devamsızlık ekseninde kurarak, her iki alanı birbirinden ayrı alanlar olarak düzenlemiş ve anlamın bu ikisinin farklılığından ve karşıtlığından doğmasına yol açan bir anlatım benimsemiştir. Bu anlamıyla belki de dönemin en modernist anlatısına sahip film olarak görülebilir.

¹ Bu dönemin kadın filmleri, göç konusunun filmlere yansımaları, siyasal ve toplumsal eleştiri bağlamında bir değerlendirilmesi için bkz. (Esen, 2000).

1980'lerde ortaya çıkan kadın filmleri devamlılık ve devamsızlık temelinde inşa edilmiş anlatılar olarak, geçişli yapının bozulması sonucunu doğurmuştur. *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985), *Aaahhh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986), *Asiye Nasıl Kurtulur* (Atıf Yılmaz, 1986), *Teyzem* (Halit Refiğ, 1986), *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987) gibi kadın filmlerinde ve *Gökyüzü* (Sinan Çetin, 1986), *Su Da Yanar* (Ali Özgentürk, 1986), *Üçüncü Göz* (Orhan Oğuz, 1988), *Dolunay* (Şahin Kaygun, 1987), *Anayurt Oteli* (Ömer Kavur, 1986), *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1987), *A ay* (Reha Erdem 1988), *Beyoğlu'nun Arka Yakası* (Şerif Gören, 1987), *Melodram* (İrfan Tözüm, 1988), *Filim Bitti* (Yavuz Özkan, 1989), *Umut Yarına Kaldı* (Yavuz Özkan, 1988), *Biri ve Diğerleri* (Tunç Başaran, 1988), *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1988), *Yılanı Öldürseler* (Türkan Şoray, 1981), *Yer Demir Gök Bakır* (Zülfü Livaneli, 1987) gibi filmlerde anlatı klasik anlatının geçişli yapısını, psikolojik öğelerin anlatıda baskın hale gelmesiyle, gerçeküstü öğelerin, rüya, hayal, geçmişe ilişkin anımsamaların araya girmesiyle, anlatıcının anlatı akışına müdahale etmesiyle ya da filmin “gerçek” anlatısının filmin içindeki anlatıyla iç içe geçmesiyle ve anlatının farklı bakış açılarından aktarılmasıyla zayıflamıştır. Bu zayıflamaya katkısı olan bir diğer öğe ise *Teyzem*, *Dolunay*, *A ay* gibi filmlerde olduğu gibi ödipal süreçlerin de filmin anlatımında önemli bir yer tutmaya başlamasıdır. Ödipal süreçlerin öne çıkması filmlerin anlatımında belirli oranlarda metaforların yer almasına ve simgesel anlatımın güçlenmesine yol açmıştır. Bu zayıflama sadece zaman ve mekân atlamalarıyla değil aynı zamanda birbiriyle ilişkili ya da ilişkisiz zihinsel ve zaman boyutlarının temsiliyle de mümkün hale gelmiştir. Bu anlamıyla bu filmlerin (*A ay* gibi) bazılarında devamlılık “anlatının devamlılığı ve işit-görsel yapının devamlılığı” (Kovács, 2010, s. 132) olarak belirgin iki boyutlu bir yapı kazanmış, bu iki alan

arasındaki ilişkide farklılıklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Anlatının geçişli yapısının zayıfladığı ve daha çok birey ve psikolojisi üzerinden hareket eden, iletişimsizlik, sevgisizlik, çıkışsızlık, siyasal baskı, çözümsüzlük, kadın erkek ilişkileri, yabancılaşma gibi konuları öne çıkararak, geleneksel anlatısal kodları ve biçimleri de ihlal eden bu filmler 1980’lerde sinemanın modernizminin izlediği 3 yoldan birincisini oluştururken; ikinci yolu ise, *Herhangi Bir Kadın*, *Çiçek Abbas*, *Faize Hücum*, *Hakkari’de Bir Mevsim*, *Mine*, *Güneşin Tutulduğu Gün*, *Derman*, *Bekçi*, *Bir Yudum Sevgi*, *Firar*, *Kaşık Düşmanı*, *Namuslu*, *Ölmez Ağacı*, *Çıplak Vatandaş*, *Kan*, *Kurbağalar*, *Kurşun Ata Ata Biter*, *Yılanların Öcü*, *Züğürt Ağa*, *Beyaz Bisiklet*, *Dilan*, *Fatma Gülin Suçu Ne*, *Kırk Metrekare Almanya*, *Muhsin Bey*, *Prences*, *Sen Türkülerine Söyle*, *Ses*, *Uzun Bir Gece*, *Bez Bebek*, *Bir Avuç Cennet*, *Kırık Bir Bebek*, *Çark*, *Her Şeye Rağmen*, *İpekçe*, *Kara Sevdalı Bulut*, *Katırcılar*, *Zincir*, *Bir Irmağa Yolculuk*, *Düttürü Dünya*, *Kimlik*, *Sahte Cennete Veda*, *Sis*, *Bütün Kapılar Kapalıydı*, *Fazilet*, *Uçurtmayı Vurmasınlar* gibi toplumsal sorunlara duyarlı bir çizgi izleyen, geleneksel anlatısal kodlardan ve anlatım biçimlerinden uzaklaşmadan, ancak önceki dönem anlatılarının dünyasına dahil ettiği içeriği farklılaştırmaya çalışan filmler oluşturmuştur. Bu filmler kadınların günlük hayatta karşılaştığı sorunlardan, günlük hayattaki ekonomik zorluklara, toplumsal baskıların yarattığı çıkışsızlık durumundan, siyasal konulara kadar pek çok konuya ele almışlar, Abisel’in popüler yerli filmlerin teması olarak belirttiği, melodramın temel anlatısal kodlarından biri olan “kaderin kaçınılmazlığı” (Abisel, 2005, s. 193) temasını belirli oranlarda tersine çevirmişlerdir. Kader artık kaçınılmaz olarak boyun eğilmesi gereken bir imge olarak değil, karşısında durulabilecek ve karşı çıkılabilecek gerçek hayat olarak temsil edilir. Son çizgiyi ise daha çok iki karakterin kişisel ilişkilerinden yola çıkarak, ilişkideki sorun-

lar, bunların yarattığı hayal kırıklıkları ve hesaplaşmalar üzerine odaklanan, geçmişle ve kendileriyle yüzleşme üzerinde duran, belli oranlarda toplumsal çevresinden uzaklaşmış karakterlerin, gündelik hayatlarının baskıcılığı karşısında içine düştükleri yabancılaşmayı öne çıkaran *Büyük Yalnızlık*, *İkili Oyunlar*, *Küçük Balıklar Üzerine Bir Masal*, *Ölü Bir Deniz*, *Ada* gibi filmler oluşturur.

Modern sinemada “devamlılık” ve “devamsızlık” temelinde işleyen başlıca iki eğilim olduğunu söyleyen Kovács, “radikal olarak devamlılığa dayalı” olan stillerle “radikal olarak parçalı” stiller arasında ayrım yapar (2010, s. 129). Kovács modern sinemada radikal devamlılığın iki temel orijinal biçimi olan, Antonioni ve Resnais’nin biçemlerinin her ikisinin de bilinçli olarak ortaya koyduğu “devamlılığın film için bir zaman boyutu yarattığı biçim”in özel modern türlerle ilişkili olduğunu belirtir (s. 135). Kovács’ın Antonioni’den kaynaklanan *Yeni-Gerçekçilik sonrası eğiliminin* temel karakteristiği olan “çevresinden kopmuş karakterlerin devamlı” hareketleri tarafından temsil edilmesini, *geçişli yapının zayıfladığı devamlı anlatılar* olarak adlandıracağımız eğilim içerisinde yer alan *Anayurt Oteli*, *Gece Yolculuğu*, *Üçüncü Göz*, *Su Da Yanar*, *Bir Avuç Cennet*, *Umut Yarına Kaldı*, *Av Zamanı* gibi yolculuk ve araştırma filmlerinin izlerini taşıyan filmlerde görmek mümkündür. Resnais’nin *yeni roman eğiliminden* kaynaklanan eğilimin izlerini ise, “farklı zaman katmanları[nı] ve bilinç alanları[nı], kısaca zihinsel yolculuk aracılığıyla zihinsel bağlantıların bir akışını sunmanın devamlı yolu tarafından temsil edil[diği]” (s. 135) ve *geçişsiz yapının baskın olduğu devamlı anlatılar* olarak adlandıracağımız *Aahhh Belinda*, *Adı Vasfiye*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Teyzem*, *Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Dolunay* gibi filmleri içeren yaklaşımda görmek mümkündür. Ancak “anlatı zamanının işleyiş tarzı” bu iki eğilim arasında Kovács’ın belirttiği biçimde farklılaşmaktadır.

Geçişli yapının zayıfladığı devamlı anlatılarda zamanın akışı izleyicinin kendini olay örgüsünün sınırlarından kurtarmasına ve kendi zihinsel süreçlerini harekete geçirmesine yol açarken, geçişsiz yapının baskın olduğu devamlı eğilimde anlatı izleyicinin düşüncelerine yeni bir yön vererek yeni bir zihinsel inşa yaratmaktadır (s. 136). Aahhh Belinda, Adı Vasfiye ve Hayallerim, Aşkım ve Sen, Dolunay örneklerinde olduğu gibi zaman zaman “zihinsel bir labirent” haline gelen anlatı izleyicinin farklı çözümler barındıran bir öyküyle karşı karşıya kaldığının farkına vardığı noktaya kadar pek çok farklı alternatif çözüm barındıran, farklı olay örgülerinin iç içe geçtiği ve ima edilen bu farklı çözümlerin “sistemik olarak imha edildiği” bir anlatı kuruluşuna yol açmaktadır (s. 136). Bu filmlerde “anlatı geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki çelişkileri yok etmeden, bunlar arasında geçişi sağlayan devamlı bir yapıyla homojenleştirilir.” Geçişsiz yapının baskın olduğu devamlı eğilimde “anlatının devamlılığı zamansal ve hayali boyut içinde anlatımın özgürce akışı anlamına gelir, oysa tek tek boyutların içeriği bağdaşmaz, başka bir deyişle parçalı kalır” (s. 136). Türkiye’deki sinemanın gelişimi içerisinde Kovács’ın Robert Bresson ve Jean-Luc Godard tarafından başlatıldığını belirttiği radikal devamsızlık eğilimine ise rastlamak pek mümkün görünmemektedir. Bu anlamıyla Türkiye’de modern sinema anlatısını daha çok devamlılık üzerine kuran bir yapı göstermektedir.²

² Radikal devamsızlık eğilimi ise, Robert Bresson ve Jean-Luc Godard tarafından başlatıldı ve bu iki auteur yönetmen de pek çok yönetmen ve film üzerinde etkili oldu. Godard’ın radikal devamsızlık versiyonu daha çok türe dayalı olma ve deneme filmi türüne ilham verme eğilimi taşıırken, Bresson’un devamsızlık stili daha çok içinde çalıştığı türe aldırılmaksızın görsel düzenlemelerinin metonimik karakteri ve üst düzeyde eksilteli anlatı tekniğiyle ilişkilidir. Radikal devamsız anlatının Godard tarafından kullanılan biçimi, bir yandan “kara film anlatılarının yoğunlaştırılmış karakteri”nden, diğer yandan ise “kendisinden deneme filmi türünü yarattığı sinema-gerçek”ten kaynaklanır. Godard’ın biçiminin en radikal yenilikleri ise, kolaj tekniği ile atlamalardır (jump-cut). Godard’ın filmlerinde atlamalar, yönetmenin isteğine göre ve eylemlerin gelişiminin gerçekte olmaları gerektiği gibi değil de yönetmenin izleyicide yaratmak istediği etkiye bağlı olarak ortaya çıktığı hissini kuvvetlendirmek için kullanılırlar. Bu tekniğin önemi anlatımın kurallarının yerine öznel bir yapıyı koymaları ve anlatımı özgürleştirmeleridir. Bu teknik “bir olayı, bir öyküyü ya da gerçekliği küçük parçalara ayırma ve onlara bireysel bir düzen, yapı ve ritim kazandırmak için ye-

Türkiye’deki sanatın gelişimi içerisinde birbirinin içine geçen, hatta birbiriy-
le yan yana akan üç dönemden söz eden Koçak, 1980’lerin sonunda başlayan Üçün-
cü dönemin ayrıştırıcı olgusunun, bu tarihten sonra yaygınlaşmaya başlayan “kav-
ramsal sanat” olduğunu belirtir. Bu kavramsal sanatın modernizmin kendi iç gerilim-
lerinin artık gizlenemeyecek, dengede tutulamayacak kadar belirginleşmesinin ürünü
olduğunu vurgulayan Koçak, kavramsal sanatın bu dönemde, modernizmin kendi
üzerine düşünmesinin, kendi kendisini sorgulamaya girişmesinin sonucu olarak orta-
ya çıktığını vurgular (s. 9). Koçak’ın bu belirlemesi sinema söz konusu olduğunda da
aşağı yukarı aynı tarihlere tekabül eder. Kavramsal sanatın yükselişi sinemada an-
latının kendi üzerine düşünmeye başladığı bir eğilime tekabül eder. Geleneksel anlatı
yapısının, yeni anlatım kalıpları önünde oluşturduğu engel ve sinemaya yeni dahil
olan konuları ifade etmek konusunda yarattığı zorluk bu anlatı yapısını aşmanın ola-
naklarını yaratmak konusunda sinemacıları zorlamıştır. Sinema alanında yer alan ak-
törler bir yandan alana yeni dahil olan konuları eleştirel bir gözle ele almak diğer
yandan da bu konuları bu eleştireliliğe paralel olarak, biçimsel anlamda da eleştirel
bir üslup benimsemek ihtiyacı duymuştur.³ 1970’lerde Yılmaz Güney, Şerif Gören,

niden bir araya getirme yoluyla işler.” Godard’ın biçiminin bir diğer önemli unsuru ise kolaj biçimidir. Bu stil hem anlatı yapısı hem de ses kuşağı ile görüntü kuşağı arasındaki ilişkiyi tanımlar. Godard’da biçimin aşırı parçalı olması genellikle dış-ses yorumlarıyla dengelenir. Bu yorumlar, Godard filmlerinde parçalı görsel ve anlatsal öğeleri birleştiren en önemli unsurlar olmuştur (Kovács, 2010, s. 139-142).

³ Godard’ın parçalı biçiminden başka radikal devamsızlık stilinin bir türü daha vardır: ilk olarak modern müzikte ortaya çıkmış olan ve sinemada Noël Burch tarafından ortaya konmuş olan *dizisel biçim*. Kovács’a göre dizisel biçim “tek tek sekansların görsel stilinden ziyade filmin yapısal düzenlenişleriyle ilgilidir, çünkü bu, imgeleri art arda getirmenin mantığının imgelerin içsel düzenlenişinden daha önemli olduğu radikal bir anlatım biçimidir ve bir araya getirilmiş farklı stilsel unsurlara sahip olabilir.” Bu dizisel biçimin önemi, bu “biçimin görsel yanı[nın] unsurların kendi içlerinde nasıl göründüklerinden çok unsurların birleştirilme tarzında” ortaya çıkmasındadır (s. 143). Dizisel biçimi, herhangi bir anlatı biçiminden ayıran ise, “mantığının bütün anlatı biçimlerinin zaman-mekân devamlılığı sistemine aykırı” olmasıdır, çünkü “dizisel biçim de anlatı gibi imgelerin zamansal düzeniyle ilişkilidir” (s. 143). Ancak dizisel yapı “biçimsel unsurların bazı tiplerini diğer tiplerden tecrit etmeyi ve onlar arasındaki hiyerarşik ilişkileri kaldırmayı içerir” (s. 144). Noël Burch’ün (1973) her ne kadar ilişkili olduğunu söylese de, anlatı sisteminden bağımsız olarak işleyen “parametreler” tanımı ile modern film biçiminin önemli bir eğilimini ortaya koyar. Noël

Zeki Ökten, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan gibi yönetmenlerin filmleriyle yerleşik bir hal alan bu çaba, 1980'lerde ise, bu öznellik çabasının, resimdeki kavramsal sanat eğilimine paralel bir biçimde modernizmin kendi iç çelişkilerinin bireysel düzeyde daha da görünür hale geldiği yıllar olmuştur. Bu dönem sinemasında 1980 darbesi sonrasında da önemli olduğunu belirtmek gerekmektedir. 1980'ler sinemasında öznenliğin hem anlatıya müdahil bir araç, hem de bireysel ve politik olanı temsil etme tarzı olarak ortaya çıkması aynı zamanda modernizmin iç gerilimlerinin artık gizlenemeyecek bir noktaya ulaşmasının da bir sonucudur. 1950'lerin bireysel öyküleri ve anlatıları ortaya koyan edebiyatı için kullanılan "bunalım edebiyatı" deyiminin, bu dönemin kişisel hikâyeler anlatan, anlatının modernist olanaklarından yararlanmaya çalışan sineması için de kullanılmış olması şaşırtıcı değildir. Kişisel hikâyeler üzerine odaklanan ancak bu kişisel öyküleri, politik bir yaralanmanın sonucu olarak ele alan ve "bunalım filmleri / yeni bunalım filmleri" (Özgülç, 1990; 2005, s. 347-350) olarak adlandırılan bu filmler, çoğunlukla karakterlerle toplumsal çevreleri arasındaki ilişkinin mekân kullanımını aracılığıyla azaltıldığı ve yalnızlaştırıldığı, anlatıda boşlukların ve atlamaların çoğaldığı, hikâyelerin açık uçlu olarak anlatılma çabasının da ortaya çıktığı filmlerdir. 1960'ların öznenliği gizleyen politik eleştireliliği, bu filmlerde biraz daha ileriye taşınmış, politik olanın kişisel olanı nasıl etkileyip dönüştürdüğü, yönetmenlerin kişisel vurgularının daha fazla ortaya çıktığı anlatılarda işlenmeye başlanmıştır. Yönetmenler kendi gerçek hayatlarında yaşadıkları sorunları anlatıya dahil etmiş, anlatıyı kendi kişisel hayatları ile

Burch'ün bu tanımı David Bordwell'in "Parametrik" film olarak adlandırdığı, anlatı yapısına bakarak anlamının zor olduğu ve tek bir ulusal okula, döneme ya da film yapma türüyle ilişkili olmayan bir film biçimini tanımlamasına yol açtı (Bordwell, 1985, s. 274-310). Hem Noël Burch'ün hem de David Bordwell'in bu yaklaşımlarında önemli olan "stil ile anlatı arasında yarık oluştur[ması]"dır (Kovács, 2010, s. 145).

ilişki içerisinde kurmuşlardır (*Su da Yanar*'da olduğu gibi karşılaştıkları sansür, *Umut Yarına Kaldı*'da olduğu gibi aldıkları eleştiriler ya da *Su da Yanar*, *Gece Yolculuğu*, *Umut Yarına Kaldı*, *Filim Bitti* gibi filmlerdeki gibi sinemaya ilişkin düşüncelerinin filme dahil edilmesi gibi). Bu da bu dönemin filmlerinde önceki dönemlere oranla yeni bir öznellik biçiminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yeni öznellik biçimi bir yandan anlatıyı kişisel ve öznel bir süreç haline getirirken bir yandan da izleyici konumunda da bir değişiklik olması gerektiğini varsaymış, bu varsayım “gerçekle” (endüstri açısından gişe başarısı ile) sınırlığında ise hayal kırıklığı olarak, bu tür film yapan yönetmenlerin dilinde, kendi sinemalarını hakim sinema anlayışından farklılaştıran bir söyleme dönüşmüştür. Bu farklılığın ortaya çıktığı temel nokta ise, sinemanın modernizmi açısından önem taşıyan bu filmlerdeki önemli bir anlatısal yeniliktir: Belirli oranlarda *kendini yansıtan* (reflexivity) ve *kendine gönderme yapan* (self-reflexivity) filmlerin ortaya çıkışı.

Sinemada *kendini yansıtmaya* temel olarak sinema hakkında yapılmış olan, filmin üretim sürecinin film içerisine dahil edildiği filmler için kullanılmaktadır. Bu kavramla benzerlik taşıyan, *kendine gönderme yapma*, *film hakkında film* (*film about film*), kendinin farkında olan filmler (*self consciousness*), *kameranın farkındalığının* öne çıktığı filmler (*camera consciousness*), *film içinde film* (*film within film*) gibi pek çok başka kavram da bu durumu açıklamak için kullanılmaktadır. Bütün bu kavramları kapsayan kavram ise “metacinema” (*metacinema*) kavramıdır. Kendini yansıtan sinemanın (*reflexive*) —yani filmler ve film yapımı hakkındaki sinema— hem geleceği hem de modernist sinema bağlamında anlaşılması gerektiğini söyleyen Siska'ya göre, *Sunset Bulvarı* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), *Yağmurda Şarkı* (*Singin'in The Rain*, Stanley Donen & Gene Kelly, 1952) gibi, film yapımı hakkında çe-

kilmiş Hollywood filmlerinde ve bunların benzeri pek çok filmde geleneksel hikâye anlatımının kurallarına karşı bir meydan okuma görmek zordur. Bu filmlerde *kendini yansıtma*, anlatı yapısının rolünü geleneksel kurallar içerisinde kalarak kabul eder ve bu yapının anlaşılabilirliğini bozmadan sürdürmesine yardımcı olur; ancak modernist *kendini yansıtma*da bu rol tersine çevrilmiştir ve bu filmlerde *kendini yansıtma* biçimle ilişkili olarak görülür. Kendi üzerine düşünen bilinçli bir yapı olarak *kendini yansıtma* estetik açıdan iki biçimde ortaya çıkar Siska'ya göre. Bunlardan ilki kendi ifade aracı üzerine sanatsal bir yansıma; ikincisi ise, yaratıcı olarak sanatçının *kendini yansıtması*dır. Film olarak, filmin biçimsel özelliklerine dikkat çeken *kendini yansıtma* tekniklerini ikiye ayırmanın mümkün olduğunu söyleyen Siska, film üretimi ve bunun temsilinin süreçlerini gösteren tekniklerle, anlatısal geçişliliğin kuruluşunu gösteren teknikler arasında bir ayırım yapar. Siska, üretimin mekanik yanlarını sergileyen birinci tekniğin geleneksel sinemada da modernist sinemada ortak olduğunu; ancak anlatısal geçişliliğin problemlerini gösteren tekniğin geleneksel sinemadan çok modernist sinemada yaygın olduğunu belirtir (Siska, 1979, s. 285). Modernist sinema bu teknikler yardımıyla “filmin içindeki karakterin ve eylemin ‘gerçekliği’ nin altını oyarak” empati kurmaya ve özdeşleşmeye saldırır (s. 286). Siska'ya göre geleneksel sinema somut ya da “yaşanan” problemler olarak adlandırdığı şey üzerinde yükselirken, modernist anlatı, soyut ve kavramsal “gelişen” problemler üzerine yükselir. Bütün bunlar nedeniyle modernist anlatı *kendini yansıtmanın* sinemanın doğasına yönelmesinden dolayı metasinemadır (s. 287). Mimetik gelenekten kaynaklanan geleneksel anlatı biçimi yaratıcısını ve onun ortaya koyduğu anlatı biçiminin kurmaca karakterini gizleme eğilimini başardığı oranda yetkin bir yapıtı ortaya koymuş olur. Yaratıcının bu eğilimde gizlenmesi ve görünmez kılınması bir yandan bu

anlatı biçiminin ideolojik varsayımlarıyla ilişkiliyken diğer yandan da sanatsal bakış açısının özneyi gizlemesiyle ilişkilidir. Modernist yapıtlarda ise bu gizleme yerini yaratıcının ve öznenin karakterinin açıkça vurgulandığı bir bakış açısına bırakır; bu yapıtlarda sanatçılar bir yandan kendi özne konumlarını açığa vururken diğer yandan da izleyiciyi de yeni bir özne konumu içerisinde kurma çabasıdır. Bu yolla bu yapıtlar geleneksel anlatının “görünmez gözlemci” yanılışmasına dayalı ilişkisini bozarak bir yandan kendisi yapıtı ve içinde faaliyette bulunduğu sanat alanı üzerine düşünürken diğer yandan da izleyicisini bu yönde çaba harcamaya zorlar. Yapıtla seyirci arasındaki bu ilişki, geleneksel anlatının müdahale etmeden gerçeği aktardığı iddiasını yerinden ederek; kuruluşu aşamasında yaratıcısı tarafından müdahale edilen anlatıyı alımlanması sürecinde de izleyicinin müdahalesinden geçtiğini vurgulamayı ve anlamı da bu iki sürecin sonucunda ortaya çıktığını iddia eder. Gerçek artık geleneksel anlatının kurduğu bir yanılışma içerisinde değil, kurmaca olduğu vurgulanan, anlatım kodlarının saydam olduğu yeni bir yapı içerisinde sunulur.

Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature* (1992) adlı geniş çalışmasında bütün sanatların yanılışmacılıkla (illusionism) *kendini yansıtma* arasındaki uzun ömürlü bir gerilimle beslendiklerini belirtir. Bütün sanatsal temsillerin kendilerinin “gerçek” olduğunu varsaydığını dahası basitçe kendi statülerini temsil olarak kabul ettiklerini vurgular. Yanılışmacılık, saf sanatsal üretimden ziyade bir şeyleri taklit eder: karakterleri gerçek kişiler olarak sunar, kelimeleri ya da imgeleri gerçek zamanlı bir dizi içinde sunar ve bunları kanıtlanabilir gerçekler olarak temsil eder. Diğer yandan ise, *kendini yansıtma* kendi gizlediklerine dikkat çeker ve insanları kendi tasarımı ve dokusunu açıklamaya çağırır. Kendini yansıtan çalışmalar, bir büyü olarak sanatı bozar ve dikkati metinsel bir kuruluş olarak kendi yapıtı karakter-

ri üzerine çeker (s. 1). Estetik geleneklerin yarattığı bu yanılsama etkileri genellikle *kendini yansıtmanın* hedef aldığı noktalardır. Sanatsal *kendine gönderme yapma* genellikle sanat yapıtının “kurmaca” yapısını ortaya çıkarmaya çalışır. Sanat yapıtının bu kurmaca karakterinin ortaya konması, filmin içerisinde film üzerine yapılan sözlü yorumlardan tutun da ham filmin yapısına müdahaleye kadar pek çok yolla yapılabilir. *Kendini yansıtma* kurmacanın yarattığı yanılsama etkisini kırmanın bir biçimi olarak ortaya çıktığında, “kurmacanın dokusunda, izleyicinin kurmacanın estetik aygıtıyla doğrudan ilişki kurması yoluyla bir *delik* açar.” Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta kendini yansıtmanın “yalnızca bir teknik ya da teknikle bir oyun” olmadığıdır (Kovács, 237).

Kendini yansıtıcı işlemlerin nihai amacı yönetmen ile izleyici arasında doğrudan bir söyleysel ilişkiyi kurmaktır, ki bu sayede *auteur* yalnızca bir türün estetik kurallarına uygun olarak değil, aynı zamanda söz konusu sanat yapıtının yapılışına uygun olarak da kuralların kendileri *hakkında* da bir şeyler söyleyebilir (Kovács, s. 237).

Kovács, Robert Stam’ın yaptığı bir ayrıma dikkat çekerek “kendini yansıtma” ile “eleştirel kendini yansıtma” arasında bir ayrım yapar: “Kurmaca yanılsamasının yalın bir ortaya konusu olarak kendini yansıtma ile kurmaca yanılsamasını açığa çıkarma yoluyla gerçekliğin ahlaki bir eleştirisi olarak kendini yansıtma arasındaki” ayrım (s. 237). Bu ayrımda önemli olan ise “yanılsamaların sanatsal yaratımının ahlaki geçerliliği ile ilgili eleştirel bir tutumun önemli bir unsuruna sahip” olunmasıdır (s. 237). Geç modern dönemde kendini yansıtma basitçe *kendine gönderme yapma* anlamına gelirken, diğer yandan da içinde gerçekleştiği ortam karşısında temel bir eleştirel yaklaşımdı. Kovács, modern sinemanın gelişimini anlamak için modern ve postmodern kendini yansıtma arasında ayrım yapmaktan ziy-

de, kendini yansıtıcı tekniklerin erken ve geç modern kullanımları arasında bir ayrım yapmanın daha önemli olduğunu belirtir:

İlk ayrımla ilgili olarak, postmodern kendini yansıtıcı stratejiler gerçeklik yansımalarıyla barok oyuna bir geri dönüş olarak düşünülebilir. Postmodern sanatsal düşüncede, sanatın ahlaki üstünlüğü fikri yok olur. Bu nedenle eğer bir postmodern yapıt kurmacanın dokusunu parçalıyorsa, kurmacayı gerçeklikle ilişkilendirmekten ziyade sadece başka bir kurmaca katmanını ortaya çıkarır. Bir sanat yapıtı, ardında yalnızca sınırsız bir geriye doğru giden diğer metinlerin olduğu bir metin olarak yansıtılır. Bu anlayışta modernist bir eleştirel tutuma yer yoktur. [...] Geç modern sinemadaki kendine gönderme yapmaktan farklı olarak, erken modernizmde kendine gönderme yapma her zaman savunmacıdır. Sinemasal aracın sağladığı yeni olasılıklara yönelik çok güçlü bir heyecanı ifade eder (Kovács, s. 238).

Sinemada *kendini yansıtmanın* ilk örnekleri olarak, Buster Keaton'ın *Genç Sherlock* (*Sherlock Jr.*, 1927) ve Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (*Chelovek s kino-apparatom* [*Man with the Movie Camera*], 1929) filmlerini sayan Kovács, her iki filmin de sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkileri incelediğini ve erken modern sinemanın öz-bilinçliliğinin (self-consciousness) önemli örnekleri olduğunu belirtir. Bu her iki filmde de “kendini yansıtma izleyici ile araç (film) arasında aracın ‘kullanıcısı’ olan *auteurü* baypas eden bir araç olarak doğrudan bir ilişki kurmak için kullanıldığı”nı belirten Kovács, “bu sistemde *auteure* yer” olmadığını belirtir. Ona göre her iki filmde de “sinema bir *auteurün* yarattığı bir sanat yapıtından ziyade *anonim bir teknolojik araç* olarak ortaya çıkar” (s. 239). Bunun tersine savaş sonrası modernist kendini yansıtma ise sinemada bireysel bir özne olarak “*auteurün doğuşu*” ile ilişkilidir. Burada “kendini yansıtma *auteurün* araç ve gerçeklik üzerine kişisel düşüncesi olarak ortaya çıkar.” Kovács, “modernist eleştirel kendini yansıtmanın” ilk örneğinin Bergman'ın ilk bağımsız filmi olan *Zindan* (1948) olduğunu söyler ve “bu

film[in] modern kendini yansıtmayı Avrupa sinemasına modernizmden en az on yıl ve eleştirel auteurlük anlayışından yedi yıl önce” getirdiğini belirtir (240).

“Yönetmenin öznel kendine gönderme yapması ile anlatının kendine gönderme yapması”nın erken modern kendini yansıtan biçimlerde bulunmayan iki önemli özellik olduğunu belirten Kovács, yönetmenin *öznel kendine gönderme yapmasını*, “auteurün doğuşu” olarak adlandırdığı şeyin sonucu olarak görürken, anlatının *kendine gönderme yapmasını* ise 1940’larda etkili olmaya başlayan *yeni romanın (le nouveau roman)* bir etkisi olarak ele alır (Kovács, s. 244). Yeni roman, kendisi de sinemanın bir ürünü olarak, modern sinemanın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Yeni romanın ortaya çıkışı 1950’lerde edebiyattaki bazı temel anlatı ilkelere etkilemiş ve bunlar da modern sinema tarafından benimsenmiştir. Yeni roman ve sinema arasındaki ilişkinin en belirgin ifadesi, bu akımın iki önemli yazarının Alain Robbe-Grillet ve Marguerite Duras’ın aynı zamanda modern sinema içerisindeki önemli *auteurler* olmasının dışında, yeni romanın sinema üzerine etkileri görülmeden önce sinemanın yeni romanın anlatısını etkilemiş olmasıdır (s. 244). Yeni roman, genellikle “insan ile çevre arasındaki ilişkiyi doğrudan görsel temasa bilinçli bir indirgemenin ürünüdür” (s. 246). Yeni romanın izole edilmiş mekân parçaları, mekânlaştırılmış ve döngüsel zamanı, psikolojik tanımlamayı kullanmaması gibi özellikler, Robbe-Grillet’nin eserleriyle ortaklık taşıyan ve Robbe-Grillet’nin “doğrudan optik uygunluğu olmayan bir şeyi temsil etmeyi reddetmesinin sonucu” ortaya çıkan özelliklerdir. Robbe-Grillet’nin evreninde ortaya çıkan her şeyin optik bir varlığa dayanması, onun sinemasal referansları kullanmasının temel nedenidir (s. 246). Yeni romanın vurguladığı soyutlama ve kendini yansıtmayı; öykü anlatma tarzındaki farklılık, öykü anlatmanın yazının ikincil bir işlevi olması, bu nedenle de

sadece temsilin önemli hale gelmesi ve öykü anlatımından ziyade bu süreçteki zihinsel işlevlerin vurgulanması; öyküde bir kesinlik ve istikrar olmadığı fikri ve model ile temsil arasında açık bir ilişkinin bulunmadığı düşüncesi neticesinde modelden çok temsil tarzının öne çıkarılması, modern romanın kendini yansıtıcı olmasının tek referansının içinde yazıldığı olay örgüsü yapısı olduğu düşüncesi; kendi geleneksel, toplumsal ve kültürel belirleyenlerinden kopuk karakterler fikri ve romanın sürekli bir şimdiki zamanda geçtiği düşüncesi yeni romanın anlatı geleneği içerisindeki farklılıklarının en belirgin özellikleridir. Sinemadan etkilenen ve sinemayı da etkileyen yeni roman geleneği sinemanın modernist bir yapı kazanmasında önemli uğraklardan biri olarak durmaktadır. Türkiye sineması söz konusu olduğunda bu anlamıyla bir karşılık bulunmasa da bu düşüncelerin sinemadaki anlatımı etkilediği —bu eğilimden etkilenen filmler aracılığıyla— rahatlıkla söylenebilir.

1980’li yıllarda sinema söz konusu olduğunda, alana bir sınır çizmek ve onu belirli bir perspektif etrafında değerlendirmek pek çok zorluğu da beraberinde getirmektedir. Her şeyden önce bu dönem Yeşilçam sinemasının temel kurallarının zayıfladığı hatta zaman zaman ortadan kalkmaya yüz tuttuğu yıllar olmuştur. Bu korku ve endişenin getirdiği yeni tutuculuk biçimi sinemada bir yandan eskinin geleneklerini sürdürmeye yönelik bir eğilim yaratmışsa da, bunun karşısında bu geleneklerin uyuşmalarını göz ardı eden başka bir eğilim daha yaratmıştır. 1980’li yıllarda *kendine gönderme yapan, kendini yansıtan* filmlerin sayısının fazlalığı da bu dönemin bu bakışının bir özelliği olarak ele alınabilir. Dönemin anlatı üzerine düşünen, onun olanaklarının sınırlarını araştıran, film denen sanat eserinin hangi yaratım süreçlerinden geçilerek oluşturulduğunu ve bu süreçlerde hangi sorunlarla karşılaşıldığını, eserin eleştirilmesine hangi tepkilerin verildiğini kendi filmset metni

içerisinde tekrar değerlendiren bu yeni bakış, sinemanın estetik alanı kadar, ekonomik yapıyla ilişkili olarak da farklılıkların kurumsallaşmasına yardım etmiştir. Nejat Ulusay 1980 sonrası dönemin Türkiye’de “ulusal sinema” kavramına yeni bir yaklaşım getirdiğini ve film yapımının seyrine ilişkin yeni bir “sözlük” de oluşturduğunu belirtir. Bu sözlükte artık “kaliteli film”, “festivaller”, “auteurler” gibi kavramlar yer almaktadır (2008, s. 135. Bunların yanı sıra “sanat filmi”, “festival filmi”, “yönetmen filmi” gibi kavramlar artık sinemada üretilen yapımları nitelemek için kullanılan çift anlamlı kavramlar olmuştur. Bu dönemde yerli sinemayı “sanat sineması”nın kavramlarıyla da tartışmanın olanaklı hale geldiğini belirten Ulusay, Türk sinemasında *auteur* düşüncesinin kurumsallaşmasının koşullarının da oluştuğunu belirtir (s. 135). Ulusay’a göre bu dönemi karakterize eden dört önemli gelişmeden bahsetmek gerekmektedir. Bu gelişmelerden ilki, video pazarındaki patlamanın, televizyon kanallarında gösterilen klasik filmler ve sinema konulu programların ve büyük kentlerde düzenlenen film festivallerinin yerli sinemanın izleyici tercihleri üzerinde etkili olmasıdır. İkincisi, yapım sektöründeki değişimin bir sonucu olarak, yapımcı ve yönetmenlerin kişisel ifadeye öncelik veren daha yaratıcı projelere yönelmesidir. Üçüncüsü, sansürün yumuşamasının sinemacılar için daha liberal bir ortam oluşturmuş olması ve özellikle cinsellikle ilgili konuların “sanat sineması”na özgü biçimde daha önce görülmemiş bir açıklıkla perdede temsil edilmesidir. Dördüncü özellik ise, devlet ve sinema alanı arasındaki ilişkinin değişen karakteridir. Bu zaman diliminde, yerli sinemayla ilişkisini her zaman denetlenecek bir alan olarak tanımlayıp, sansür aracılığıyla kontrol altında tutmaya çalışan devlet, filmlere destek sağlama yönünde bu tavrını değiştirmiştir (2008, s. 135).

1950’ler ve 60’ların ulusal sinema anlayışıyla paralel olarak gelişmesi ve

yerli sinemanın daha çok ulusal sınırlar içerisinde gösterim şansı bulması (gerek gösterim, gerek festival gerekse de ödüller anlamında uluslararası alanda kendisine yer bulamaması), sinemanın modernizmi konusunda bir dayanak olarak görülen bir yapıya yol açmıştır. Sinema bir yandan kendi pazarının ulusal karakterini korumaya çalışırken diğer yandan da sinema dili konusunda kendisini farklılaştırma çabası içerisinde olmuş, bu farklılaştırma çabası popüler anlatı sinemasından çok bu sinemayı belirli oranlarda dışarıda bırakma çabasında olan film yapımı için söz konusu olmuştur. Ancak bu yapımlar pek çok engelle karşılaşmış ve bu hattın genişlemesi pek mümkün olmamıştır. Bu genişlemenin önündeki engellerden biri belki de sinemanın modernist olma konusunda ulusal sinema refleksiyle hareket ederek kendi sınırlarını daha baştan çizmiş olması ve bu sınırları aşındıracak yeniliklere “yerlilik” kaygısıyla karşı durmuş olmasıdır. Bu sınırların aşınması ise Türkiye’deki sinemanın uluslararası niteliğinin ve ilişkilerinin artmasıyla ancak 1970’lerden başlayarak, fakat asıl olarak 1980’lerde tam anlamıyla gelişmiş, geçmişin ulusal özellikler çerçevesinde yenilik peşinde olan sineması bu dönemde bu kaygısından vazgeçmiş ve sanat sineması yeni bir uluslararası nitelik kazanmıştır.⁴ Bu genel zihniyet değişimini zorlayan ve onunla birlikte gelişen bir diğer olgu ise bu dönem sinema sektöründe görülen daralmanın yol açtığı yapısal değişimdir.⁵ Sinema sektörü film üretimi anlamında bü-

⁴ 1980’lerde uluslararası alanda herhangi bir dalda ödül alan filmler şunlardır: *Bir Günün Hikayesi* (Sinan Çetin, 1980), *At* (Ali Özgentürk, 1982), *Hakkari’de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1982), *Derman* (Şerif Gören, 1983), *Ayna* (Erden Kıral, 1983), *Bekçi* (Ali Özgentürk, 1983), *Kaşık Düşmanı* (Bilge Olgaç, 1984), *Pehlivan* (Atıf Yılmaz, 1984), *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer, 1985), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985), *Anayurt Oteli* (Ömer Kavur, 1986), *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1986), *Bez Bebek* (Engin Ayça, 1987), *Her Şeye Rağmen* (Orhan Oğuz, 1987), *Yer Demir Gök Bakır* (Zülfü Livaneli, 1987), *A ay* (Reha Erdem, 1988), *Sahte Cennete Veda* (Tevfik Başer, 1988), *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988), *Zengin Mutfağı* (Başar Sabuncu, 1988), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1988).

⁵ 1960’lerde 1700 civarında olan film sayısı 1970’te 2000’li rakamlara ulaşmış ancak bu rakam 1980’lerde 1100 civarına inmiştir (bu rakamlar içerisinde önemli bir bölümünün video için çekilmiş filmler olduğu unutulmamalıdır), 1990’larda ise film sayıları ve sinema sektörü tam bir yıkımla karşılaşmış, ancak 450 civarında film çekilebilmiştir. Erdoğan ve Göktürk ise film izleyici

yük bir krize girmiş, bu krizin sektörün yok olmasına yol açacak bir boyuta ulaşmasını ise izleyicinin video için çekilen filmlere karşı olan talebi engel olmuştur. Bu yapısal değişim, paralelinde başka bir eğilimin ortaya çıkmasına yol açmış, dağılan sektörün, zayıflayan büyük yapımcılık anlayışının yerine, yeni yapımcılar ve kendi olanaklarıyla film yapmaya çalışan yönetmenler ortaya çıkmıştır. Bu da bağımsız bir yapımcılık anlayışının yerleşmesine öncülük eden yeni bir film yapım anlayışı doğmuştur. Ömer Kavur, Yavuz Özkan, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Sinan Çetin, Yavuz Turgul, Yusuf Kurçenli, Bilge Olgaç, Muammer Özer, Orhan Oğuz, Reha Erdem gibi yönetmenler bu dönemde bir yandan endüstrinin içerisinde kalarak (hâlâ yapım şirketleriyle çalışılmaktadır) ama öte yandan da belirli oranlarda kendi kaynaklarını yaratarak film yapma olanağına kavuşmuşlar, ya da kendi yapım şirketlerini kurarak küçük bütçeli yapımlara yönelmişlerdir. Bu yönelim beraberinde sinema dilinin yeni biçimlerde adlandırılmasını, sinemanın karakterinin yeni kavramlarla tanımlanmasını getirmiş; “auteur” yeni yönetmenleri tanımlamak için kullanılan bir deyim haline gelmiş, “sanat filmi”, “festival filmi” gibi nitelermeler ise olumsuz/eleştirel bir vurguyla bu filmleri adlandırmakta kullanılmıştır. Filmlerin toplumsal eleştiriden uzak olmaları temel eleştiri konusu haline gelmiş ve bireysel konulara odaklanan soyut bir anlatım benimseyen (özellikle kendini yansıtan filmler) yapımlar bir yandan küçümserken (genel olarak halk tarafından kabul görmemiş, sinema eleştirmenleri tarafından “bunalım filmi” olarak nitelenmiş) bir yandan da sinemaya yeni bir anlatım olanağı getirdikleri için övgüyle karşılanmışlardır. Necla Algan “yeni zamanlar” olarak nitelediği 1980’lerdeki durum için “imkanlar vadeden bakir bir alandı. Sine-

sayılarını şöyle vermişlerdir. 1983’te 35.835.614 olan izleyici sayısı ise 1987’de 11.734.923’e gerilemiş ardından 1988’de 7.736.401 gerilemiş 1991’de ise bu sayı 4.135.655’e düşmüştür (2001, s. 541).

macıyı eskiye bağı tutacak hiçbir güç yoktu. [...] Türk sineması tarihe karışmıştı. Onunla birlikte Yeşilçam ideolojisi, popülizm ve geleneksellik de. Yeşilçam'ın içinden doğan *toplumsal gerçekçi* sinema da geçerliliğini yitirmişti. Sinemacılar kuş gibi özgürdüler artık istediklerini yapabilirlerdi” (Algan, 1996, s. 5) derken bir ölçüde bir gerçeğin altını çizmektedir. Bu gerçek “eskiye bağı”lığın ortadan kalkmasından çok bu bağılılığın yeni bir biçim almasıydı aslında. *Toplumsal gerçekçi* sinema her ne kadar 1960'lardaki biçimiyle olmasa da bu geleneğin mirasını üstlenen filmler aracılığıyla yeni bir biçimle yapılmaktaydı.⁶ Türk sinemasının tarihe karıştığı varsayımını bir yana bırakırsak, Yeşilçam ideolojisi geleneksel anlatı sinemasında bu ideolojiyi hâlâ üretmekte, bunun en büyük dayanağı olan popülizm de hâlâ en geçerli film yapma araçlarından biri olarak görülmekteydi. Ancak bütün bunların ötesinde bir değişimin gerçekleşmekte olduğu da aşıkardı. Bu değişim hem 80'lerde hem de daha sonraki zamanlarda çoğunlukla görmezden gelinmiş, 80'lerin sineması “kafalarına göre takılınan” (Algan, 1996 s. 5) bir sinema olarak değerlendirilmiş, özgül yanları ve geleceğe taşıyacağı potansiyel görmezden gelinmiştir. 80'lerin sineması özellikle bağımsız film yapımcılığı ve minimal sinema anlamında 90'lı yılların hazırlayıcısı olmuştur. Bu döneme ilişkin genel eleştirel eğilim bu dönemin sinemasının toplumsalı reddettiği ve bireyi öne çıkardığı, filmlerin dönemin ideolojisini tartışmadığı (Algan, 1996, s. 5) gibi argümanlar üzerinden yürütülmüştür. 12 Eylül filmlerinin (*Ses, Sen Türkülerini Söyle, Su da Yanar, Av Zamanı, Sis, Bütün Kapılar Kapalıydı* gibi) darbenin yarattığı yeni düzene ilişkin bireysel hikâyeler temelinde

⁶ Bu filmler arasında şu isimleri hatırlamak yeterli bir fikir edinmeye yardımcı olacaktır: *Faize Hücum* (Zeki Ökten, 1982), *Yoksul* (Zeki Ökten, 1986), *Düştürü Dünya* (Zeki Ökten, 1988), *Çark* (Muzaffer Hıçdurmaz, 1987), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985), *Yılanların Öcü* (Şerif Gören, 1984), *Katircılar* (Şerif Gören, 1987), *Hakkari'de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1982), *At* (Ali Özgentürk, 1982), *Bir Irmağa Yolculuk* (Oğuz Yalçın, 1988).

olsa bile dile getirdikleri sorunlar bir yana bırakılsa bile, *Yol*, *Faize Hücum*, *Yoksul*, *Mine*, *Kurbağalar*, *Düttürü Dünya* gibi filmlerdeki eleştirel özellikleri yok saymak dönemin geleneksel anlatı sinemasının eleştiri anlayışının dışında kalmaya çalışan filmlerin özgül yanlarını görmezden gelmek anlamı taşımaktadır. Kadın filmlerinin kadın konusuna getirdikleri yeni bakış ve biçimsel olarak da yeni olan anlatı biçimleri, kurmaca ile gerçeğin iç içe geçmesi, zaman kullanımının kronolojik bir yapıdan farklılaşması, sinemanın filmlerin anlatımında anlatısal bir öge olarak ortaya çıkması ve *kendine gönderme yapan*, kendini yansıtan anlatı biçimlerinin sinemada kullanılması üzerinde durulması gereken özellikler olarak bu dönemde sinemaya daha fazla dahil olmuştur. 1960’larda başlayan Yeşilçam’ın anlatı geleneklerinin dışında film üretme çabası bu dönemin sinemasında —90’lı yıllardaki sinema yazınında da— aynı tepkilerle ve endişelerle karşılanmıştır. Sinema toplumsal bir içerik taşıdığı oranda kabul görmüş, biçimsel olarak yenilik çabaları bu “özün” yokluğu nedeniyle dışlanmış, “bireysel sinema” olarak görülmüştür. Bu bakış açısı doğal olarak sinemanın modernist karakteri konusunda her zaman için endişenin saklı tutulması ve sanat sineması olgusunun olumsuz bir eleştiri unsuru olarak kullanılması sonucunu doğurmuştur. Bu dönemin sanat filmi olgusunun tarif edilmesinde, “biçimci”, “bir üslup araştırması”, “entelektüel film deneyi” (Dorsay, 1987, 1988, 1989a), “ironik bir simgecilik”, “bilmece film” (Evren, 1987, 1989), “simgecilik, stilizasyon”, “aydın işi film” (Çapan, 1983, 1988), “yeni bunalımcılık” (Özgüç, 1990, 2005) gibi nitelermeler kullanılmıştır. Bu vurgular genelde olumsuz bir nitelik olarak bu filmlere atfedilmiş, çok azı filmin özgün yanını tarif etmek için kullanılmıştır, üstelik bu nitelermeler filmlere göre de olumsuz ve olumlu olarak farklılık gösterecek biçimde kullanılmıştır.

a. Yarına Kalan Bir Umut Olarak Kendi İmgesine Bakma

Sinemanın modernizmi anlamında bu dönemin temel özellikleri ise kendini yansıtan ve *kendine gönderme yapan* filmlerin önemli bir grup olarak ortaya çıkmasıdır. Türkiye sinemasında kendini yansıtan filmlerin varlığı yeni bir şey olmamakla birlikte,⁷ bu dönemin daha önceki dönemden farklılıkları vardır. Bu filmler her ne kadar eleştirel bir *kendini yansıtma* ve kendine gönderme çabasından yoksun bile olsalar, sinemanın, sinema oyuncusunun ya da artist olmak için evden kaçan karakterlerin hikâyelerini anlatarak sinemanın bazı sorunlarını kurmaca dünyalarına dahil etmişler ve kurmaca dünyanın gerçekliğini belirli oranlarda zedelemişlerdir. Bu zedelenme halinin daha bilinçli bir hale gelmesi ise 1980’li yıllara rastlar.

Çirkinler de Sever (Sinan Çetin, 1981) filminin kahramanı Mazlum (İlyas Salman) film çekimi için köye gelen ekipteki kadın karakter Müjde’ye (Müjde Ar) aşık olur. Film içinde film tekniğiyle, belirli ölçülerde film üretim sürecine gönderme yapan film *kendini yansıtmanın* eleştirel bir boyutundan yoksundur. Burada kendini yansıtma eleştirel bir nitelikten ziyade, anlatının ilerlemesine yarayan bir öge olarak, film anlatısı ile filmin içindeki filmin anlatısı arasındaki farklılığı gizleyerek, filmin olay örgüsünün işlemesine yardımcı olacak bir biçimde kullanılmasına dayalıdır. Filmin içindeki film anlatısı Mazlum ile Müjde arasındaki aşk ilişkisini geliştirmek için bir araç olarak kullanılmaktan öteye geçmemektedir. Nesli Çölgeçen’in *Karde-*

⁷ 1980’lere kadar çekilmiş bu tür filmlere örnek olarak Elif Kurtoğlu şu isimleri saymaktadır: *Koku- lu Film* (Renan Fosforoğlu, 1954), *Hollywood Rüyası* (Nihat Aybars, 1956) *Ölüm Film Çekiyor* (Aydın Arakon, 1961), *Kovboy Ali* (Yılmaz Atadeniz, 1966), *Ahtapotun Kolları* (Nevzat Pesen, 1964), *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966), *Erkeklik Öldü mü Abiler* (Mehmet Dinler, 1970), *Sisli Hatıralar* (Nejat Saydam, 1972), *Ya Sev Ya Öldür* (Savaş Eşici, 1972), *İşte Hayat* (Atıf Yılmaz, 1975), *Delicesine* (Osman F. Seden, 1976), *Cemal* (Yavuz Figenli, 1977), *Yalnız Adam* (Feridun Kete, 1977), *Yeşilçam Sokağı* (Ülkü Erakalın, 1977), *Kış Bekarı* (Recep Filiz, 1978), *Gül Hasan* (Tuncel Kurtiz, 1979), *Uçurumdaki Kadın* (Ülkü Erakalın, 1979) (Kurtoğlu, 2007, s. 27-31). Kurtoğlu’nun çalışması aynı zamanda 2006’ya kadar olan dönemde sinemayı konu alan filmlerin genel olarak incelemesini de içermektedir.

şim Benim (1988) filmi ise şöhretini kaybettikten sonra bunalıma giren bir figüranın yaşadıklarını anlatır.

Film yapım süreçlerine odaklanan filmler arasında Ali Özgentürk'ün *Su da Yanar*'ı (1986) özellikle sansür konusunun sinemacılar üzerinde yarattığı etkiyi resmetmesi bakımından diğerlerinden ayrılır. Şair'in (Nazım Hikmet'in) ve Çınar'ın (Nazım Hikmet'in *Masalların Masalı* şiirinden yola çıkarak) filmi çekmek isteyen yönetmen (Tarık Akan), Nazım Hikmet'in yasaklı olmasından dolayı yapacağı filme izin verilip verilmeyeceğini bilememesi nedeniyle bunalıma girmiştir. Bu bunalımı geçmiş dönemde kaybettiği arkadaşları, günlük siyasal ortam, daha önceden sansüre uğramış filmlerini anımsamasıyla daha da derinleşir. Filmin gerçeği ile filmdeki yönetmenin zihnindeki gerçekler, düş ile hayaller iç içe geçer. "Filmlerini çekememiş, yaşlı, kırgın bir yönetmen" olmaktan, düzeysizlikten, umutsuzluktan korkan, düşlerinin nerede başlayıp nerede biteceğini bilmeyen, geçmişinden kopmuş yönetmen film boyunca "bu filmi çekebilecek miyim?" diye sorup durur; onun bu endişesini gidermeye yönelik tek şey ise kendisine söylenen "bu filmi mutlaka yapmalısın, hepimizin inanca ihtiyacı var" cümlesidir. Filmin önemli yanı ise, Kovács'ın tanımladığı *daire-sel* ya da *tamamlayıcı* yörünge olarak adlandırdığı yapıya denk düşmesidir. Öykünün filmin finalinde bir çözüme ulaşmadan başladığı noktaya geri döner (2010, s. 83), ancak ortaya çıkan bu yeni durum başlangıçtaki durumdan önemli ölçüde farklıdır. Filmin finalinde yönetmen filmin başlangıcında üst ses aracılığıyla öyküyü anlatmaya başlayan yaşlı kadının (belki de yönetmenin annesidir) sesi aracılığıyla başlangıç ve son arasında bir ilişki kurar. Anlatı başladığı noktaya geri döner ancak bu döngüsellik "kamera" diyerek çekmeye başladığı şairin filminin yönetmenin zihninde mi yoksa gerçekten mi çekilmeye başlandığını anlamamıza olanak tanımaz, anlatının kimin olduğunu belirsizleştirir ve filmi açık uçlu bir hale getirir.

Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* (1987) ise film çekme sürecinin sıkıntılarına odaklanan bir başka filmidir. Yönetmen Ali (Aytaç Arman) senaryo yazarı Yavuz'la (Macit Koper) birlikte yeni çekeceği filme mekân bakmak için bir yolculuğa çıkar. Eskiden bir Rum kasabası olan ve sakinlerinin 23 Mübadelesinde göç etmek zorunda kaldıkları köydeki mekânları beğenen Ali burada eski bir kiliseye yerleşir ve senaryosunu yazmaya başlar. Sinema ortamına ve dönemin film yapma tarzına yönelik eleştirilerin de dile getirildiği film, içine kapanık, insanların arasında da yalnızlık duyulacağına inanan yönetmenin "Gece Yolculuğu" adıyla yazdığı senaryosunu bırakarak ortadan kaybolmasıyla biter. Yönetmenin kendisiyle konuşmaları, gerçeğin zihninde kuruluşu ve anlatının Ali'nin filmin içinde kurduğu yeni bir anlatı haline gelerek öznelleşmesi filmin önemli yanlarıdır.⁸ Hakim sinema sektörü tarafından artık istenmeyen yönetmen Ali, "iyi bir film mi? Kimin için, ne köy oluyor ne kasaba yaptığımız işler, insan kendi duygularını, düşüncelerini açığa vuramıyor, hep beklentilere hizmet ediyor, ortaya kişiliksiz işler çıkıyor. En korkunç işkence insanın kendini sınamaması, geç de olsa artık anladım" diyerek geleneksel sinemasal kodlara ve anlatı biçimlerine karşı takındığı tavırla filmin sonunda kendi öznel anlatısını oluşturur. Bu filmde yönetmenin kendini sorguladığını belirten Bükker'e göre artık yönetmen "genel doğruları benimsemek zorunda değildir. Kendi görüş açısını koruyabilir. Kendi görüş açısını koruyabilmek için bilinçli olarak kendisine döner. Yönetmen kendisini ve bir medium olarak sinemayı sorun olarak sunar" (1989, s. 96). Şükran Esen ise filmde iki yönlü bir hareket olduğunu belirtir. Hareketin birinci yönü, mekân arayışı için çıkılan yolculuğun yönüdür, bu hareket ileriye doğru bir harekettir (2002, s. 263). İkinci hareketin yönü ise, "kahramanın geçmişine

⁸ Ömer Kavur filmlerinin unutmama ve hatırlama ekseninde toplumsal tarih ve birey arasındaki ilişkiye bakan bir yazı için bkz. (Kanbur, 2007).

doğru yapılan bir yolculuğun yönü”dür ve “bulunduğu yerden geriye doğru bir harekettir” (s. 264). Bu hareketlerden birincisi filmin *gerçeklik düzlemi*yle ilişkiliyken, ikincisi filmin *kurmaca düzlemi*yle ilişkilidir. Filmin gerçeklik düzlemi izleyiciyi filmin anlatısına bağlarken, kurmaca düzlemi izleyiciyi bu anlatıdan uzaklaştırır, anlatıyı iki düzlem arasında ilişki kurulması gereken üst bir anlatı haline getirir. Filmin ve yönetmenin yarattığı anlam da bu iki düzlemin kesişme noktasında ortaya çıkar. Birinci düzlem klasik anlatının kodlarını kullanırken (olay örgüsü, neden-sonuç ilişkisi gibi) ikinci düzlem bu ilişkiyi kesintiye uğratarak anlatının geçişli yapısını zayıflatır. Gerçek bir yolculuğu ifade eden birinci düzlem karşılık ikinci düzlem zihinsel bir yolculuğu ifade eder.

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

“Kendi ölümünün filmini” çekmeye çalışan bir yönetmeni anlatan Yavuz Öğkan’ın *Umut Yarına Kaldı* (1988) filmi ise *Üçüncü Göz*’de vurgulanan bu bağımsızlığı yönetmen üzerinde daha ileriye taşıyarak, anlatıyı bir anlamda yok

saymış, anlatıyı ve onu kuran “yönetmeni” sinema alanına katkısı olan diğer öğeleri dışarıda bırakarak (“yönetmeni benim, senaryo benim, görüntü yönetmeni, ışık şefi, oyuncusu benim, yalnız müzik benim değil, müziği Çaykovskiye yazdırdım, ilginç bir film olacak”) olabildiğince öznel bir anlatı kurma çabasına girmiştir. Sinema alanında kabul görmemiş, çektiği filmler sürekli eleştirilmiş bir yönetmenin bu durum karşısında yaşadığı “kriz”, içinde bulunduğu toplumsal çevrede olduğunu varsaydığı ahlaki çöküntüyle birleşince, hem sanat alanından hem de bu toplumsal çevreden uzaklaşarak, sadece kızı ve üç komşusuyla sınırlı kalan kendi bireysel dünyasına sığınmıştır.

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

kimsenin etkin olamayacağı düşüncesini pekiştirir.⁹

Atıf Yılmaz'ın 1985 yapımı filmi *Adı Vasfiye* ise bu dönemde sinemanın anlatısını modernize etmesinin başka bir yönünü ortaya koyar. Asuman Suner'in belirttiği gibi *Adı Vasfiye* filminde anlatıyı istikrarsız hale getiren, filmin anlatıya dramatik gerilim kazandıran bilmece çözme, gizemin ardındaki gerçeği açığa çıkarma itkisinden çok, bilmeceyi çözmeye çalışan “öznenin bizatihi kendisidir” (Suner, 2006, s. 300-301). Başlangıçta “izleyici açısından sağlam bir tutunma noktası” olarak sunulan, olayların dışında, “nesnel, tarafsız bir bakış açısına sahip” bu özne, izleyicinin de “özdeşleşebileceği”, anlatının gizemini birlikte çözeceği, anlatının hem içinde hem de dışında “ayrıcalıklı bir özne”dir (s. 302). Bu özne konumu filmi daha başlangıçta klasik sinemanın kurallarıyla işleyen bir anlatı vaadi taşır; ancak anlatı ilerledikçe bu “tarafsız bakış açısına sahip özne”, bu özelliğini kaybedip gizemli olayın başka gizemli bir parçası haline gelerek, anlatıya dahil olur. Bu özne “görünmez gözlemci” konumunu kaybederek, anlatının istikrarsız bir biçime girmesinin öznesi haline gelir ve “görüntü düzleminde” karşımıza çıkan “anlatının bulanıklaşma”ına katkı sağlar (s. 302). Vasfiye'nin dört farklı bakış açısından anlatılan hikâyesi bu özne konumuyla birleştiğinde anlatının gerçeklik düzlemiyle kurmaca düzlemini iç içe geçiren bir yapı gösterir. Övgü Gökçe'nin (2004) kendini yansıtan, kendine gönderme yapan ve

⁹ Yapımcı sete gelerek yönetmene şunları söyler: “Neler oluyor üstat, film daha yarılanmamış, bu sabah 10 kutu film daha istediğini söylediler, hem de senaryoyu da aynen çekmiyormuşsun. İş kopyalarını seyrettim, her plana 3-4 tekrar yapmışsın, Hollywood prodüksiyonu mu bu. Hem de bir tek erotik sahne yok, açıktan 5 kutu film daha veririm, 1 metre fazla vermem bunu bilesin.” Bu sözleri pek dikkate almayan yönetmen film çekimine devam etmek için ekibini toplarken, filmin başrol oyuncularından biri yapımcıya “güzel film oluyor ama, sanat filmi” der, yapımcı ise, “ne yapacağım sanat filmini, nereme sokacağım” der. Oyuncu tekrar, “öyle deme patron, şimdi sanat filmleri iş yapıyor” der. Yapımcı sözlerine şöyle devam eder: “Erotik sahne çekirken benim hoşuma mı gidiyor sanıyorsun, seyirci istiyor; ya erotizm, ya vur-kır ya da komedi. Seyirciyi gıdıklayacaksın, yerinden hoplatacaksın, orasını burasını oynatacaksın.”

kendinin farkında olan bir film olarak ifade ettiği *Adı Vasfiye* (s. 247) epizodik¹⁰ yapısıyla da anlatısını modernize eden bir film olarak görünür. Filmin finalinde Sevim Suna'nın afişleri önünde karnındaki bıçak yarasını tutan yazar, filmin başında senaryoda konu sıkıntısı hakkında konuştuğu arkadaşıyla yeniden karşılaşır, arkadaşı ona “hâlâ bıraktığım yerde otluyorsun” der, yazar afişi göstererek “adı Vasfiye” der, buldun mu diye soran arkadaşına “bulamadım, ama bulacağım, mutlaka bulacağım” der, afişlerin olduğu duvarın önünden yürer ve cebinden, Emin onu bıçakladıktan sonra Vasfiye'nin verdiği gülü çıkarır, yazarın bu görüntüsü donuk kare olarak ekranda bir süre kalır. Gökçe, filmin “kendini yansıtan” bu son çerçevesinin başından beri yazarla birlikte bazen de onu yerine “hareket eden seyircinin aynada gördüğü kendi yüzü olabileceği fikrini” uyandırdığını belirtir (2004, s. 251).

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

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

Necla Algan'ın “Yeşilçam'ın değerler mekanizmasını gerçekten altüst eden, avangard bir film” (1996, s. 6) dediği Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Aaahh Belinda* (1986) ise, yine kurmaca ve gerçeği iç içe geçiren bir anlatı yapısına sahiptir. Film gerçeğe kurmacayı bu defa film içinde film yerine film içinde reklamı kullanarak bir araya getirir, filmde Serap'ın (Müjde Ar) Naciye'ye (Müjde Ar) dönüşme süreci “kabus”a döner (Algan, 1996, s. 6). Ancak bu “kabus” Algan'ın da belirttiği gibi “öteki olarak görülüp dışlanan” sıradan insanın yaşamı ve değerlerinin yarattığı bir kabustur. Film gerçeklik düzleminde, *Asiye Nasıl Kurtulur* (burada Atıf Yılmaz'ın daha önce yönettiği aynı isimli filme de bir gönderme vardır, çünkü filmdeki oyuncuların bazıları buradaki oyunda da benzer rolleri canlandırmaktadır) oyununu sahneye koymak için hazırlanan bir tiyatro oyuncusunun —her ne kadar reklamda oynamanın etik sorunları hakkında endişeleri olsa da— çekeceği bir reklam filminin çekimlerine katılmasını bize aktarır. Fakat reklam filminin çekiminde iki çocuğu olan orta sınıf aileye sahip bir kadını canlandırması gerekmektedir, oyuncunun zaman zaman bu dünyaya girme konusunda yaşadığı zorluklar, yönetmenin müdahaleleriyle aşılmaya çalışılır ve Serap filmin ikinci düzlemi olan kurmaca düzleme geçerek, yönetmenin istediği bu gerçeklik hissini orada yakalar; ancak bu his Serap'ın aynı zamanda bilinç altına attığı korkularını da su yüzüne çıkarır. Filmin kurmaca düzeyi aslında Serap'ın bilinçaltının görünür hale geldiği düzeydir. Atıf Yılmaz'ın “orta sınıf ahlaki” sorguluyor dediği film, sorgulamayı bu düzeyde gerçekleştirir (Evren, 2004b, s. 261). Seçil Büker'in filmin dile getirdiğini belirttiği “gerçek sanatla reklam karşıtlığı”na ve “reklamla gerçek karşıtlığı”na (Büker, 1989, s. 104) bir de sinema-tiyatro, sinema-reklam karşıtlığını da eklemek gerekmektedir.

Belki de bu dönemin en farklı örneklerinden biri Şerif Gören'in yönettiği

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

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

olduğunu öğrendiği zaman, “ben kendi başımın çaresine bakarım, hadi şimdi yoluna devam et” diyerek reddettiğinde gerçekleşir. Sevgilisi Cem’in (Bülent Bilgiç) bu tepki karşısında yaşadığı şaşkınlık aslında geleneksel Yeşilçam sinemasının bu tür hikâyelerdeki anlatı yapısının kapandığı noktanın kırılmaya uğradığı yerdir. Bu şaşkınlık sadece toplumsal kuralların çıkışsızlığı karşısında Ayşen’in verdiği beklemedik tepkinin bir sonucu olarak değil, sinemanın anlatısını modernize ederken kat ettiği yol olarak okunabilir. Anlatı yapısının kapanmaya uğradığı bu nokta bu dönemin anlatısının değişime uğradığı en önemli noktadır. Bu yapıyı Gören’in *Kurbağalar*, *Firar* gibi filmlerinde de görmek mümkündür. *Kurbağalar*’ın karakteri Elmas’ın (Hülya Koçyiğit) filmin sonunda diğer kadınlarla birlikte erkek işi olarak görülen kurbağa toplamaya gitmesi, *Firar*’ın Ayşe’sinin (Hülya Koçyiğit) erkeklerle çevrili bir şantiyede çalışması da diğer pek çok kadın filminde olduğu gibi bu anlatısal kapanmanın kırıldığı noktalar olarak ortaya çıkmaktadır.

Bunların dışında bu dönemde bahsedilmesi gereken bir diğer film ise İsmail Güneş’in çektiği *Biz Doğarken Gülmüştük* (1987) ve Ertem Eğilmez’in yönettiği, bir Yeşilçam parodisi olan *Arabesk* (1988) filmidir. Yönetmen Ertem Eğilmez’in kendi çektiği filmlere de göndermede bulunan film popüler Yeşilçam melodramlarının klişelerini parodisini yaparak türün uyuşumlarının gerçeklik izlenimini sorgular. Bu dönem için söz edilmesi gereken iki önemli film daha vardır, bunlar Sinan Çetin’in yönettiği *Gökyüzü* ve Ömer Kavur’un *Anayurt Otel*i filmleridir. Aşağıda bunları ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

b. Anlatının Kurmaca Dünyasını Gösterme Olarak Modernizm: Gökyüzü

Modern anlatının kendi kurmaca karakterini ortaya koyma ve bunu ifade etme biçimi onu klasik anlatıdan ayıran en önemli özellik olarak ortaya çıkmaktadır. Sinemada anlatının kurmaca karakterini ortaya koymanın araçlarından biri; film anlatısını, kameranın ya da anlatıcının görünmez kılınarak yaratılan *gerçeklik izlenimi* nin ve bunlar aracılığıyla oluşturulan özdeşleşme süreçlerinin kırılmasıdır. Film anlatısının kurmaca bir dünya inşa etmesi her ne kadar kameranın gözlemci konumda kalmasıyla mümkün olsa da, bu gözlemci konumun izleyici nezdinde yaratılacak kırılmalarla problemlerinin gösterilmesi de olanaklıdır. Modernist anlatı kendi inşa sürecinde bu kırılmaları olabildiğince görünür kılmaya çalışarak yeni bir anlatı inşası gerçekleştirmek çabasıdadır. Olay örgüsü ve öyküyle ilgili üç temel sistemden biri olan anlatı mantığı, anlatıdaki olayların meydana gelişlerinin nedenini açıklar ve bu sistemde işlerlikte olan nedensellik, tesadüf ve türsel uyuşmalar olayların ortaya çıkmasında etkili olan öğelerdir. Anlatı mantığının olayları çözmek için izleyiciye sunduğu ipuçları her ne kadar anlatının bütünsel bir biçimde anlaşılabilmesi için gerekliyse de zaman zaman bu ipuçları yanıltıcı ve mantıksal boşluklar üreterek nedensel ilişkiyi blokaja uğratar. Klasik anlatıda genellikle bu tür yanlış ve yanıltıcı ipuçlarının anlatı içerisinde düzeltilmesi ve mantıksal boşlukların da doldurulması söz konusudur. Modernist anlatı ya da sanat sineması anlatısı ve anlatımı ise, bunları göz ardı ederek, film anlatısı boyuncu kullandığı bu yanlışlıkları ve boşlukları kendi anlatısını kurmada stratejik bir araç olarak kullanma eğilimindedir. Bu stratejinin temel olarak hizmet ettiği şey ise “belirsizlik” ve “beklenmediklik”tir. Bordwell’in (2010a, s. 140) sanat sinemasının temel bir özelliği olarak bahsettiği “belirsizlik” bu sinemanın anlatısındaki nedenselliğin gevşek bir biçimde kurulmasının da nedenidir. Ne-

densellik içerisinde, bir olay bir diğerine yol açar, o da bir başkasına, yani her olay bir öncekinin sonucu, bir sonrakinin ise bir nedeni olarak ilerler ve ortaya çıkar. Bu yapı içerisinde olay örgüsü anlamayı kolaylaştıracak yeterli ipuçlarını sağlayarak anlatıyla izleyici arasındaki bilişsel ilişkiyi kolaylaştırabilir ya da yanlış ipuçları vererek, mantıksal boşlukları gerektiği yerde doldurmayarak bu ilişkiyi karmaşılaştırıp, gerilim ve merak unsurunu artırabilir. Klasik sinema bunu doruk noktasına kadar geliştirir ve çözümü temel çatışmanın çözüldüğü noktaya kadar sürdürerek, filmin finalinde bu çatışmayı izleyicinin zihninde boşluk bırakmadan, yanlış ipuçlarını ve mantıksal boşlukları doğru bilgiyle doldurarak tamamlar. Sanat sinemasında ya da modernist anlatıda ise bu yanlış ipuçları ve mantıksal boşluklar izleyicinin zihinsel süreçle ya da anlatıyı birbirine bağlayan felsefi ve anlamsal bir takım ilkelerle doldurması için çoğunlukla açık uçlu bir biçimde inşa edilir. Bu boşlukları ve yanlışlıkları izleyicinin kendi deneyimleriyle ve entelektüel bilgisiyle tekil filmin bağlamına dayanarak doldurması beklenir. Todorov'un belirttiği, klasik sinemanın önce bozarak sonra ise yeniden tesis etmeye çalışarak yaratmaya çalıştığı "bütünlük/tamlık" durumu (aktaran Turner, 2006, s. 86-87), sanat sineması söz konusu olduğunda, anlatısal kapanmaya başvurulmadan sağlanmaya çalışılır, çoğunlukla da belirsizlik içerisinde bırakılan anlatı bu bütünlük durumunu zihinsel bir sürecin sonucu olarak ortaya koyar.

Peter Wollen, klasik anlatıyla modernist anlatı arasındaki farklılıkları açıklarken kullandığı karşıtlıklarla bu iki yapıda anlatısal düzenin hangi mekanizmalarla işlediğini de ortaya koyar. Klasik anlatının nedensellik zincirine vurgu yaparak ifade ettiği "geçişli anlatı", her birimin "bir nedensellik zincirine uygun olarak kendisinden önce geleni izlediği bir olaylar dizisini" ifade eder. Wollen'a göre Hollywood

sinemasında bu zincir genellikle “psikolojiktir” ve bir dizi “tutarlı motivasyondan” oluşur. Bu tür filmlerin başlangıcı, daha sonradan bozulacak olan temel dramatik durumu oluşturan bir “kurucu çekimle” (establishing shot)¹¹ başlar ve daha sonra da bu durumu, sonunda “yeni bir denge durumu” kuruluncaya kadar, bir tepki durumu izler (Wollen, 2010, s. 114). Bu tür anlatılarda anlatıya “müdahale” kabul görmez, her şey anlatının gerçekliğini gizlemeye ve silmeye yöneliktir; önemli olan kurmacanın gerçekliğini, “gerçek bir dünya” olarak sunmaktır. Wollen’in geçişli anlatıyla kastettiği, anlatının akışını değiştiren her bir işlevin bir nedensellik zincirine uygun olarak kendisinden önce geleni izlediği olaylar dizisidir (s. 114). Bu *anlatısal geçişliliğin* karşısında ise *anlatısal geçişsizlik (narrative intransitivity)* vardır (s. 113). *Anlatısal geçişsizliğe* sahip anlatılar *anlatısal geçişliliğe* sahip anlatıların tam karşısında yer alır. Bu özelliği taşıyan anlatılarda anlatısal geçişliliği ortadan kaldıran, klasik anlatı sinemasında görülmesi pek mümkün olmayan bir takım araçlar kullanılır; bu araçlar anlatıya müdahale anlamı taşıyan müdahaleci anlatıcı, arayazılar, epizodik yapı gibi pek çok aracı kapsar. Anlatısal geçişsizliğin olduğu filmler “anlatının duygusal büyümesine engel” olarak, böylece “anlatı akışına müdahale ederek” izleyicinin “dikkatini yeniden toplamasına” ve “odaklanmasına” yol açar (s. 115). Anlatının bu biçimde parçalanması, anlatının yaratacağı bütünlüğe engel olarak, izleyiciyi anlatı akışına müdahale etmeye zorlar ve izleyicinin, dikkatini anlatının yarattığı bütünü görmek yerine, bu bütünü yeniden bir araya getirmeye yönlendirebilir. Geçişli anlatının yaratmaya çalıştığı bütünlük durumu, anlatının bu araçlarının kullanımını engelleyen *geçişsizlik* ile engellenmiş olur ve sonuçta klasik anlatı sinemasının özdeşleşmeyi

¹¹ Peter Wollen’in “Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı” adlı yazısının çevirisinde Ertan Yılmaz, “establishing shot” yerine “serimleme” terimini kullanmıştır. Burada “establishing shot”ın karşılığı olarak “kurucu çekim” tercih edilmiştir bkz. (Wollen, 2010, 114).

yaratılan devamlılığa dayalı yapısı yeni kurallar çerçevesinde yeni bir anlatım biçimi kazanır.

Sinan Çetin'in yönettiği *Gökyüzü* bu açıdan ele alındığında yönetmenin anlatısal geçişsizliği bir anlatı stratejisi olarak kullandığı bir film olarak görülebilir. Klasik anlatının, anlatının kurmaca karakterini gizlemeye yönelik stratejileri *Gökyüzü*'nde temel olarak filmin yönetmeninin filmin içinde aynı adla çekmek istediği filmin (filmin içindeki bu film *ikinci anlatı düzeyi*¹² olarak adlandırılacaktır) ve filmin (ikinci anlatı düzeyini kapsayan bu film de *birinci anlatı düzeyi* olarak adlandırılacaktır) yönetmeni olarak yer alması ve anlatıcı olarak anlatının akışına sürekli müdahale edip, bu akışı değiştirmesi aracılığıyla sağlanır. Filmin yönetmeni öncelikle filmin içerisinde anlatıcı olarak ortaya çıkar, belirli bir süre izleyiciden birinci anlatı düzeyi olarak adlandırdığımız filmin yönetmeni olduğu bilgisi gizlenir, bu bilgiyle birlikte gizlenen bir diğer şey ise filmin içerisinde çekilmesi istenen bir filmin varlığı (ikinci anlatı düzeyi) ve bunun da yönetmeninin, filmin içerisindeki anlatıcı olduğudur.¹³ Burada anlatıcı her şeyi bilen bir anlatıcı konumundadır; ancak anlatıcıdan yönetmene geçişle birlikte bu konum problemlile hale gelir. Bu dönüşümden sonra anlatının özgül bağımsızlığı daha önem kazanır. Her şeyi bilen anlatıcı, bildikleri konusunda şüpheye kapılan, anlatısını ve yarattığı karakterleri kontrol

¹² Bu ikinci anlatı düzeyi *anlatıcı/yönetmenin* anlatımıyla şu öyküyü içermektedir: "Bütün hayatım boyunca birbirini arayan ve bulunca kaybetmeyen iki atmacanın filmini çekmeye çalıştım; çünkü böyle bir şeyin yeryüzünde yaşandığını görmek istemişim, hepsi bu... Sen aradığımı bulduğunda, bulduğun seni aramaz mı ya da aradığını bulduğunda onu kaybetmek zorunda mısın? Neden hep bir ulaşma duygusudur. Neden ... senden bir şeyler bekleyen bu genç adama söz vermen neden bu kadar zor? Neden herkes birbirinin hapisanesidir, sürekli mutluluk var mıdır, bu genç adam neden sensiz yaşamaktan korkuyor. Bir daha senin gibi birini bulamayacağını düşünüyor, oysa siz genç kalmaya yemin etmişsiniz."

¹³ Kadın karakter vitrindeki dergilere bakarken "Başkan adayı konuştu" haberinin yanında "Bir Film Yönetmeni Kayıp!" haberine bakar. Haberde "yönetmen Sinan Çetin '*Gökyüzü*'nü çevirirken birdenbire ortadan kayboldu" denmekte ve Sinan Çetin'in bir fotoğrafı yer almaktadır. Böylece anlatıcının aslında filmin yönetmeni olduğunu ve filmin içindeki aynı adlı filmi çekmek istediği, kaçırıldığı ve bir yerde tutsak tutulduğunu öğreniriz.

edemeyen bir yönetmene dönüşür. Yönetmenin yetersizlikleri ve anlatı üzerindeki hakimiyetini sorgulaması, yönetmeni sadece kendisi üzerine değil aynı zamanda anlatısı üzerine de düşünen biri haline getirir. Anlatıcının hikâyesini mekân ve zaman boyutlarını dikkate almadan düşsel bir evrende ve bunu çekmek istediği filmin anlatısı olarak kurması izleyiciyi filmin anlatısından ve olay örgüsünden çok bu bütünlüğü yeniden oluşturmaya yöneltir. Filmin bu yapısı bir yandan izleyiciyi *birinci düzey anlatının* bütünlüğünü sağlamaya yöneltirken, bir yandan da *ikinci düzey anlatının* gizemini çözmeye sevk eder. Filmin oluşturmaya çalıştığı hikâye ve bunun ekseninde ortaya çıkacak olan anlam bu iki düzey arasındaki ilişkiden doğar. Bu ilişkiyi ise filmin daha başında anlatıcının, filmin bütün anlatısının bir habercisi olarak ifade edilebilecek *mise-an-abyme*¹⁴ biçiminde kurduğu anlatıda görmek mümkündür:

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

Anlatıcının kurduğu bu anlatı *ikinci düzey anlatı* olarak film yapmayı istediği anlatıdır. Ancak burada yapısını *mise-an-abyme* ve *ikili ayna yapı (double mirror construction)* (Metz, 2012, s. 199)¹⁵ olarak kuran filmlerden farklı olarak, *ikili ayna yapı* filmi çekilen bir filmi, film metni içine alarak değil, anlatıyı film metni içerisine alarak kurulur. Film çekimine dair bildiğimiz ve gördüğümüz tek şey *anlatıcı/yönetmenin* film çekmek istemesi ve anlattığı iki özgür atmaca hikâyesinin bu

¹⁴ İmge, kavram ya da metnin içindeki daha küçük bir anlamsal birimin metnin tamamına gönderme yapması ya da onu yansıtması olarak anlaşılabilir *mise-an-abyme* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Stam vd., 1992, s. 205; Hayward, 1996, s. 219-220; Elam, 1994).

¹⁵ Bkz. (Metz, 2012, s. 199-203). Burada yapılan çeviride “iç içe geçmiş yapı” çeviriye karşılık olarak uygun görülmüştür. Ancak biz burada “ikili ayna yapı” demeyi uygun bulduk. Fellini’nin *Sekiz Buçuk* filmi bu bakış açısından inceleyen bir yazı için bkz. (Fabe, 2010, 193-214).

filmin öyküsü olduğudur. Bunun dışında film çekimine ilişkin hiçbir şey film metni içerisinde yer almaz. Bu da bu filmi, *ikili ayna yapı* içeren bir film olmaktan çok *ikili ayna yapıyı* anlatı üzerinden inşa eden bir film haline getirmektedir. Aslında film klasik anlatı ve modernist anlatı arasındaki gerilimin bir alegorisi olarak görülebilir. *Anlatıcı/yönetmen ikinci düzey anlatı* ile modernist anlatıdan yana bir tavır takınırken, filmin içerisinde *klasik anlatının mutlak otoritesi* olarak konumlandırılan başkan/baba figürü ve adamları aracılığıyla da (“birazdan baban ve bizim düşüncelerimizi düzenlemekle görevli adamları buraya gelecekler” der *anlatıcı/yönetmen*) geleneksel anlatının kural koyucu yapısını modernist anlatının karşısına yerleştirir. *Anlatıcı/yönetmeni* bir hücreye hapseden klasik anlatının bu *mutlak otoritesi*, *anlatıcı/yönetmeni* sürekli olarak anlatı akışına müdahale etmesi konusunda zorlar, onun anlatıyı kendi istediği gibi kurmasına engel olur. Her seferinde rasyonel ve toplumsal olarak koşullanmış, kabul edilebilir olarak sunduğu iyi bir gelecek tasavvuru etrafında çözümler üretir (“kızım okuyacak, sonra evlenecek” gibi). Bu yapısı nedeniyle de klasik anlatının baskıcı ve bu anlatının içinde inşa edildiği sinema alanının sansürcü yapısını alegorik olarak ortaya koyar. *Anlatıcı/yönetmenin* ikinci anlatı düzeyinde sürekli özgürlüğe vurgu yapması bu baskıcı yapıyı daha da görünür kılar.

Anlatıcı/yönetmen bir yandan klasik anlatının bu baskıcı yapısına dikkat çekerken bir yandan da kendisini bir otorite figürü olarak konumlar. Bu konumunu da aslında bir *auteur* olarak otoritesini sağlayarak yapmaya çalışır. *Anlatıcı/yönetmenin* erkek karakter için söylediği “onun bir suçu yok, onun bu işe karışmasına ben neden oldum”, *mutlak otoritenin* sorduğu “karşılaşacaklar mı” (öykünün kahramanları olarak ileride karşılaşacak kızla erkeği kastederek) ve buna “meydandaki ağacın önünde” yanıtını vermesi gibi. Ancak bu *auteur* özne konumu da anlatı içerisinde sorunsal

hale getirilir. *Anlatıcı/yönetmen*, mutlak otoritenin “senin bir şey yapman artık imkansız, ben kızımınla konuştum, yurtdışına okumaya gidiyor, onun hayatı benim istediğim gibi olacak” demesi karşısında, “bu mümkün değil, kızının kendi hayatı var, kızının hayatına artık kimse müdahale edemeyecek” demesi; mutlak otoritenin “kızım gittikten sonra sen de serbest kalırsın, ne düşünürsen düşün o zaman, ama o gidene kadar işleri karıştırırsan başına geleceklerin sorumlusu sensin, bu zırva hayallerini kendine sakla, anladın mı?” demesi karşısında “benim hayallerimin hiçbir önemi yok, kızının kendi rüyaları var ve o zaten kendi rüyaları için yaşıyor” diye karşılık vermesi bu yönetmen konumunu da sorgulayan bir yapıya sahiptir. Bu dönüşüm yukarıda da belirtildiği gibi filmin anlatıyı aktarmada kullandığı bakış açısındaki değişimden kaynaklanmaktadır. *Birinci düzey anlatıyı* geliştiren anlatıcı, *ikinci düzey anlatı* söz konusu olduğunda anlatı üzerindeki hakimiyetini kaybeden bir yönetmene dönüşür. Her şeyi bilen hakim anlatıcı ve bakış açısı yerini anlatının kendine özgü bir varoluşa sahip yapı olduğu düşüncesine bırakır. Anlatıya tanınan bu özerklik, bir yandan da filmin kurduğu *ikili ayna yapıyla* birlikte düşünüldüğünde anlatıyı, kurallarını kendi temsil sistemi içerisinde belirleyen ve buradaki bu stratejiler aracılığıyla anlaşılması gereken, farklı söylemsel stratejileri de içeren bir yapı olarak varsayar. Hatta *anlatıcı/yönetmenin* ikinci düzey anlatının bir parçası olarak birinci düzey anlatının akışını kesen kadınla buluştuğunun gösterildiği sahneden sonra, “biraz önce olanlar gerçek değildi, bence artık onu unutmalısın” demesi kendi anlatıcı konumunu da tamamen reddetmesi anlamına gelmektedir. *Anlatıcı/yönetmen* bir yandan anlatıyı bir yandan da kendi konumunu sorgulanabilir hale getirirken, aynı zamanda klasik anlatının yaratmaya çalıştığı özdeşleşme mekanizmasını da sorunlu hale getirir. Her şeyi bilen bir anlatıcının bakış açısıyla özdeşleşmek kolayken, anlatısının nasıl geli-

şecğini bilmeyen bir yönetmenle özdeşleşmek daha zordur. Filmin bu özdeşleşme mekanizmasını kırma yollarından biri olarak anlatının devamlılığını sağlamak için kullandığı donuk kareler örnek olarak verilebilir. Genç adam şehirde ilan dağıtırken, genç kadın da aynı yolda yürümektedir. Kamera kadına yönelip onu takip etmeye başladığında çerçeve kadının görüntüsünde bir süre donar, kesme ile parmaklıklar ardındaki başkan/babanın görüntüsüne geçilir. Başkanın adımlarından biri parmaklıklar ardındaki anlatıcıya, “tehlikeli şeyler düşünüyorsun, birbirlerini tanımalarını istemiyoruz, başkanımızın kesin emri var” der. Kesme ile tekrar donuk kare ile kesilmiş olan kadının görüntüsüne geçilir ve kadın kalabalık içerisinde yürümeye devam eder. Genç adam da karşıdan ilan dağıtarak gelmektedir, birbirlerinin yanından geçip giderler, adamın ilanları havaya attığı sırada görüntü tekrar donuk kare ile kesilir. Kesme ile tekrar *anlatıcı/yönetmenin* konuşmasına dönülür; ses “karşılaşacaklar mı” diye sorar, anlatıcı “evet meydandaki ağacın önünde” der. Tekrar genç adamın donuk kare olan görüntüsüne geçilir, adam hâlâ ilanları dağıtmakta, kadın da yürümektedir, kadın bir gazete bayisinin önünde durur. Bu donuk kareler bir yandan devamlılık konusunda izleyicinin dikkatini anlatının iki farklı düzeyi arasında problemsiz bir biçimde gidip gelmesini sağlarken bir yandan da özdeşleşme sürecinde film boyunca anlatının doğrusal gelişiminin kesilmesi aracılığıyla yaratılan etkiyi de pekiştirir.

Klasik anlatı sinemasının yaratmaya çalıştığı bu *özdeşleşme (identification)* mekanizmasının karşısına ise Wollen *yabancılaşmayı (estrangement)* koyar. Wollen, sinemasal özdeşleşmenin, öncelikle yıldız ve/veya karakterle ilişki kurarak çifte özdeşleşme olasılığı taşıdığını, ikinci olarak da “yalnızca muallakta kalan inanç durumunda ortaya” çıktığını ve son olarak da özdeşleşmenin, “varlığını sınırlayan zaman-

sal ve mekansal boyut” taşıdığını belirtir (s. 115). *Gökyüzü*, bu anlamıyla biraz önce belirtilen donuk kareler, anlatı akışının sürekli araya giren anlatının ikinci düzeyine ait görüntülerle kesilmesi (özgürlük düşüncesini çağrıştıran atmaca görüntüleri, kadın ve erkek karakterin motorlu görüntüleri vb.) ve anlatıcının anlatıya müdahil olduğu sahneler gibi öğelerle özdeşleşme mekanizmasını kırarak izleyiciyi anlatıya yabancılaştırır. Geçişli anlatının mantığını bozan bu uygulamalar klasik anlatı sinemasının izleyici ile kurmaya çalıştığı pasif ilişkiyi de yeni bir biçime yönlendirir; sinema ile izleyici arasındaki ilişkinin dinamik bir hale geldiği yeni bir sinemasal biçime. Filmi sinemanın bir alegorisi olarak ele almanın yanı sıra, kadın ve erkek karakteri kendi anlatılarının tanıdığı konumuna sokarak aynı zamanda bir izleyici alegorisi de yaratır. Bu izleyici kendine biçilen görevlere rıza göstermemesi istenen, bütün baskılara rağmen karşı çıkmaya çağrılan bir izleyicidir. Filmin izleyiciye ilişkin alegorisini görünür kılan ise, başkan/babanın (aynı zamanda klasik anlatı sinemasının) kızına yönelik talepleri, erkek karakterin abisinin (klasik anlatı sinemasının başka bir tezahürüdür) bu karaktere yönelik istekleri ve bu istekler gösterilirken vurgulanan otoriter tavır ve davranışlarıdır. Bu otoriterlik karakterlerin parmaklarını sallayarak konuşmaları kadar, kameranın sürekli bu otorite figürlerini alt açılı bir çekimle göstermesi —tabii durumda olan kadın ve erkeğin ise üst açıyla görüntülenmesi— ile de sağlanır. Bu otorite figürleri aracılığıyla izleyici sürekli olarak belirli kurallar içerisinde işleyen bir sistemin parçası haline getirilmeye çalışılırken filmin bu konudaki alegorik yapısı da ortaya çıkar.

Godard’ın sinemayı anlatının konusu haline getirmesini, dille bir karşıtlık içerisinde ele alan Wollen, “filmin/metnin mekanizmalarını gizlemeye karşı açık ve görünür kılma”nın klasik anlatı sineması anlayışının yerinden edildiği başka bir özel-

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

Bu tekli anlatıma sahip dünyanın karşısında yer alan çoklu anlatıma sahip anlatılar belirli bir kapalılıktan yoksundur ve *kapalılık/son (closure)* yerine *açık uçlu (aperture)* bir yaklaşım benimserler. *Kapalılığa/sona* karşı *açık uç* olarak Wollen'in formüle ettiği bu durum, kendi dünyası içerisinde uyumlu, kendine yeten bir anlatı dünyasının karşısına, kendi filmsel dünyasını inşa edebilmek için başka metinlere ihtiyaç duyan, çağrışım yaratan alıntı, pastiş ve parodiden yararlanan yeni bir filmsel dünya ortaya koyar (s. 119). *Gökyüzü* nedensel ilişkiler ağını gevşek bir biçimde kurduğu ve anlatısını çoklu bir anlatı olarak düzenlediği için anlatının iki düzeyi arasında ilişki kurarken olay örgüsünü zorunlu bağlantılardan çok rastlantısal bağlantılar aracılığıyla kurma eğilimindedir (yönetmenin adamı hikâyeye dahil edişinin nedenini açıklaması, kadınla adamın ilk karşılaşmalarının rastlantı olması gibi). Bunların sonucunda da filmin anlatısı belirli bir anlatısal kapanma olmadan, açık uçlu bir biçimde sonlanmıştır. Filmin sonunda “peki ama birisinin ölmesi gerek, çünkü büyük bir aşk hikâyesi” dediği halde uçağıyla havalanan genç adamın ölüp ölmeyeceği belirsiz bırakılır. Kadın, *anlatıcı/yönetmene* “gerçekten ölecek mi” diye sorar; yönetmen “bilmiyorum” diye yanıt verir. Adam uçağıyla havalanır, kadın ve babası uçağı izler. Adam gökyüzünden aşağıdakilere bakar, taktığı deri saç bandını çıkarır. Kesme ile sarı kulübenin penceresine geçilir, yönetmen pencereye asılı ceketini alıp giyer, yönetmen ilerlerken, kamera geriye kayarak kulübenin bir parçasını da görüntüye alır, yönetmen koşarak ufka doğru uzaklaşır ve film biter. Kadının sorusuna verilen yanıt filmin anlatısının kapanıp kapanmayacağını belirsiz bırakır, film açık uçlu sona erer. “Büyük bir aşk hikâyesi” olup olmadığını anlatı izleyiciye söylemez, ona izleyicinin karar vermesi gerekir.

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

Klasik anlatının özdeşleşme mekanizmasının sonuçlarından biri olarak anlatı dünyasının yarattığı izleyicide tatmin sağlamaya yönelik *hoşlanma*’ya (*pleasure*) karşı, izleyicide rahatsız edici bir duygu yaratarak onu değiştirmeyi amaçlayan *rahatsız olma*’yı (*unpleasure*) öne çıkaran Wollen, bu özelliğin “eğlence sinemasına saldırı” olduğunu bunun da *gerçeklik-ilkesini haz-ilkesinin* emrine koşan, “tüketim toplumu’nun bütününe yönelik büyük bir saldırının parçası” olduğunu vurgular (121). Söylemlerin film dünyası içerisindeki bu çoğulluğu ve bunun sonucu olarak da özne konumlarının çoğulluğu yeni eklemlenme düzlemleri yaratmak durumundadır.

Wollen'a göre artık sinema farklı düzlemlerde —fantezi, ideoloji, bilim— işlemek zorundadır. Bu anlamda da kullanılan aygıtların pek çoğu izleyiciyi anlam üretimi-ne/tüketimine katılan, yönetmen ile izleyici arasında kolektif olarak işleyen bir ilişkiyi oluşturmak için tasarlanmalıdır (s. 122). *Gökyüzü* filminin klasik anlatının baskıcı yanını ortaya koymak için öne çıkarmaya çalıştığı anlatının modernist biçimi —her ne kadar *anlatıcı/yönetmen* bir aşk filmi çekmek istemiş olsa da— sinemanın sadece bir eğlence aracı olarak kurulmasına karşı bir pozisyon benimser. *Gökyüzü*, *haz ilkesi* yerine *gerçeklik ilkesinden* yana görünür. Film bir yanda anlatının kurmaca karakterini ortaya koyarak gerçeklik ilkesinden yana tavır takınırken bir yandan da klasik anlatının haz ilkesini öne çıkararak kurduğu anlatı yapısının baskıcılığını göstermeye çalışır. Anlatının birinci ve ikinci düzeyleri arasındaki ilişki de bu çerçevede değerlendirilebilir. İkinci düzey anlatı *anlatıcı/yönetmenin* çekmek istediği filmi temsil eder ve bu film “özgür iki atmacanın” aşkını anlatan bir filmidir. Birinci anlatı düzeyi ise bu filmin olanaksızlığını, bu anlatı biçiminin yarıklarını ve yetersizliklerini göstermeye çalışan bir yapı taşır. Wollen'in bu yaklaşımı bizi tarif ettiği son karşıtlığına götürür: *Kurmacaya (fiction)* karşı *gerçek (reality)*. Filmsel dünyanın kurmaca karakterine karşı bu dünyanın kurmaca yapısını kırarak gerçek oyunculara, gerçek yaşama yer verilmesi ve temsilin kırılıp, bunun yerine hakikatin geçirilmesi. Godard'ın kurmaca ile mistifikasyonu ve burjuva ideolojisini eşitlemesini onun kurmacaya karşıtlığına bir temel olarak gören Wollen, bu durumun aslında Godard için daha kapsamlı bir eşitlemeye yol açtığını belirtir: kurmaca = oyunculuk = yalan söyleme = aldatma = sunum [temsil] = yanılsama = mistifikasyon = ideoloji'dir. Wollen'a göre “bu ayrımları yok etmek yalnızca bunları hakikatten ayrılmalari anlamında tanımlamakla mümkündür” (2010, s. 123-124).

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

Gökyüzü için söylenecek son şey belki de, hem film içinde film kalıbına başvururken hem de *mise-an-abyme* aracılığıyla kendini yansıtırken ve kendine gönderme yaparken bir “üst kurmaca” olarak da işlediğini ifade etmektir. Kendi kurmaca dünyasını bilinçli olarak ortaya koyan, bu karakterini aşık eden, gerçekle kurmaca arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran, anlatının; klasik sinemanın zorunluluk yasaları gereğince olgusal gerçekliği saydam bir biçimde yansıtan bir araç olmadığını, anlam inşa eden bir yapı olarak görülmesi gerektiğini ifade eder. Üst kurmacanın temel paradoksu olan bir yandan kurmaca bir yanılısama yaratmak durumundayken, diğer yandan da yaratılan bu kurmacanın bir illüzyon olduğunun ve inşa edilmiş bir yapı barındırdığının açık edilmesi gerçeği zorunlu olarak, kurmaca yaratırken bu yaratım

süreci üzerine yorumda bulunmayı zorunlu kılar (Waugh, 1984, s. 6). Film bir yandan kendi kurmaca dünyasını kurup öyküsünü anlatmaya çalışırken diğer yandan da bu kurmaca dünyanın olası sorunlarını, yönetmenin/yaratıcının kimliğini ve kadiri mutlak bakışını, kurmacanın yaratım sürecinde ve sonrasında kazandığı özgül özerkliği sorgular. Anlatı içerisinde hem kendi kurmaca karakterine hem de başka filmsel metinlere (Antonioni filmlerine) yapılan göndermeler filmin kendi kurmaca dünyası üzerinde yorumda bulunması anlamına gelmektedir. Yaratılan bu üst kurmaca düzlemi sadece filmin kurmaca dünyasına dikkat çekmez aynı zamanda izleyiciyle öykü arasında, anlatıcıyla anlatı arasında, anlatıcıyla yarattığı karakterler arasında ve karakterlerin birbirleriyle, anlatıyla ve yaratıcı/yönetmenle olan ilişkilerinde bir yabancılaşma etkisi yaratarak, filmin kendi içindeki öykü aracılığıyla değil de yaratılan başka bir söylem aracılığıyla anlaşılmasını olanaklı kılar. Filmin bu üst kurmaca niteliğinin bir başka boyutu da anlatının kendi kuruluşunu hakim anlatı biçimiyle bir karşıtlık biçiminde ele alarak, sinema alanına hakim olan anlatı biçimini de sorunsallaştırıp sorgulama çabasıdır. Filmde klasik anlatının *mutlak otoritesi* olarak baba/başkan figürü ve onun anlatıya müdahale etme isteği etrafında görünür kılınmaya çalışılan bu sorunsallaştırmanın bir başka bileşeni de “büyük bir aşk filmi” çekmek isteyen *anlatıcı/yönetmenin* uyuşmaları ihlal etmeye çalışması; ancak *mutlak otoritenin* (hakim anlatının) buna izin vermeme çabasıdır. Anlatıyı bütünüyle istikrarsız hale getiren şey de temel olarak bu gerilimdir; yani modernist anlatıyla klasik anlatı arasında uyuşumlara uymak konusundaki zorlayıcılığın doğurduğu baskıcı ikilemdir. *Mutlak otorite* olarak baba/başkan figürü bir yandan hakim anlatıyı imlerken bir yandan da etrafındaki diğer figürlerle birlikte klasik anlatının izleyici konumuna da denk düşer. Aslında hep birlikte “izlenebilir”, “anlaşılabilir”, alışıldık anlatsal ka-

panmayı filmin sonunda inşa eden bir anlatı peşindedirler. *Mutlak otoritenin* (klasik anlatının ya da baba/başkan figürü ve çevresi) kendi kurmaca dünyasında varsaydığı gerçeklik yanılısamasının ve bütünlük fikrinin sorgulanmasına yönelik her türlü müdahaleden duyduğu endişe (tıpkı filmin içindeki Kızılderili büyücünün hikâyesinde olduğu gibi, her zaman anlatılan mutlu hikâyenin yerine mutluluğu sorgulanabilir hale getiren bir hikâye anlatmak herkesin inancını sarsar ve topluluğu bir arada tutan baskıcı birliktelik fikri sarsılır), onun kendi dünyasına “inancı restore etmek” ve “bi-rey ile dünya arasındaki geleneksel ilişkileri” yeniden tesis etmek konusunda taşıdığı zorlayıcı karakteri açığa çıkarır. Filmin son sahneleri bunu bütün açıklığıyla ortaya koyar. *Mutlak otorite* (baba/başkan) *anlatıcı/yönetmene* dönerek “bana bak, bu hikâye kimse ölmeden bitemez mi, birisinin öldüğü bir hikâyeye adımın karışmasını istemem” der. *Anlatıcı/yönetmen* kıza bakar. Kız “gerçekten ölecek mi” diye sorar. *Anlatıcı/yönetmen* “bilmiyorum” diye yanıt verir. Genç adam uçağıyla gökyüzüne uçar, kız ve babası uçağı izler. Genç adam gökyüzünden aşağıdakilere bakar, kafasında kızın deri saç bandı vardır, onu çıkarır. Kesme ile kulübenin penceresine geçilir, *anlatıcı/yönetmen* pencereye asılı ceketini alıp giyer, ileriye doğru yürürken, kamera geriye kaydırarak kulübenin bir parçasını da görüntüye dahil eder, *anlatıcı/yönetmen* koşarak ufka doğru uzaklaşır ve film biter. Yönetmen, başkan/baba figürüyle alegorik hale getirdiği klasik anlatının, film anlatısının istikrarsız yapısını gidermeye yönelik bu son hamlesini de belirsiz bırakır. Klasik anlatı bilir, ancak modernist anlatı bilmek zorunda değildir; biliyorsa da söylemek zorunda...

c. Boş Bir Oda Olarak Modernizm: Anayurt Oteli

“Bir Ömer Kavur Filmi” yazısı daha çerçeveden silinmemişken bir tren düdüğü ve tren sesi duyulur. Bununla eş zamanlı olarak ayak sesleri duyulur, bir

mekânın içerisinde kapıdaki çiçek desenli camlardan dışarıyı görececek biçimde konumlanmış olan sabit kamera camlardan yaklaşmakta olan bir silüeti gösterir, gittikçe yaklaşır silüet camlara. Eve gelecek bir misafir gibi sabırla gelmesini bekleriz ayak seslerinin; yaklaşır iyice, kapıyı açar, *eşiği* geçerken bir kadın olduğunu anlarız. Bu bilgiyi ancak kadın filmin diegetik dünyasına dahil olduğunda kavrarız, artık izleyici de kamera da filmin diegetik dünyasının içindedir. Kadının *eşiği* geçtiği an, izleyicinin de *eşiği* geçtiği andır. “Bu an bir dünyadan ötekine geçiştir, bir eşiğin hem ayırdığı hem birleştirdiği iki dünyanın birlikte var olduğunu” ifade eder (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 70). Filmin bundan sonraki bütün varlığı da bu iki dünyanın birlikte varoluşu ve iç içe geçmesiyle anlam kazanır. Bu an sadece izleyicinin kendi dünyasıyla filmin dünyası arasında geçilen bir *eşik* değil, aynı zamanda filmin kahramanının kendi gerçek dünyası ile hayali dünyası arasında da bir *eşiktir*. Kadın arkada duvarda asılı olan bir lambanın aydınlattığı belirsiz mekânda, iki adım atıp durur, karşısında biri varmış gibi kameraya bakarak “bir odanız var mı?” diye sorar. Kamera dışarıda bırakır soruya cevap verecek birinin olup olmadığını. Klasik sinemanın merakımızı gidermekte sık başvurduğu aç-karşı aç da dışlanmış anlatımdan, daha filmin başında. Anlatısının en önemli araçlarından birini kullanarak, çerçeve dışında başka bir uzam inşa eder. Bu uzamda izleyici olarak biz de yer alırız, hitap ettiği, o olduğu konusunda doğrudan bir neden sonuç ilişkisi kurmadan olasılık olarak var kıldığı, sorunun muhatabı da. Mekânın belirsizliğini ortadan kaldırmaya yönelik kadının bu sorusu yanıtı bırakılarak, filmin jeneriğine geçilir, jenerikte gördüğümüz son yazı ise, kadının sorusuna bir yanıt niteliğinde olan filmin adıdır: “Anayurt Otel.” Bir otelde olduğunu öğreniriz kadının. Filmin adından sonra, kadının otele girdiği sahnedeki lambaya benzeyen, açık kapının aralığından görünen

başka bir lambanın, solgun ışığının hafif aydınlattığı çerçevenin soluna yerleştirilmiş bir adam çıkar karşımıza. Adam konuşmaya başlar:

Adım Zebercet...Zebercet. Bu otelin yöneticisiyim. 28 Kasım 1950'de doğdum. 7 aylık. Annem 44 yaşındaymış o zaman, babamdan büyük. Dört kez düşük yapmış... bana kadar. Sünnet olduğum yaz öldü. 1960'ta, ilkokul üçteydim. Orta ikiden ayrıldım. Bir süre aylak dolaştım. Sonra askerlik. 71'de terhis oldum. Babam birkaç yıl önce öldü. Oteli ben yönetiyorum. 80'den beri. Sorumluluk isteyen bir iş. Adım Zebercet, oysa ben sizinkini bilmiyorum. Gecikmeli Ankara treniyle geldiniz üç gün önce. Kaydınızı yapamadım, adınızı söylemediniz. Döneceğinizi biliyorum, gittiğiniz köyden. Hacır Rahmanlı'dan. Bir haftaya kadar dönerim dediniz.

Zebercet (Macit Koper) gerçek kimliğinden şüpheye düşmüş, sanki hiç kimse ona inanmıyormuş da herkesi ikna etmek istiyormuş gibidir. Takım elbiseli, biraz ürkek Zebercet, kendi hayatının merkezindeki en önemli şeyden bahseder gibi konuşur. Kamera çok yavaş olarak sürekli ona yaklaşır, önce odayı aydınlatan açık kapıdan görünen lamba çıkar çerçeveden, sonra kapı kaybolur, bir tek yüzünün sağ yarısı aydınlatılmış adam kalır çerçevede, bir bıyığı var mıdır yok mudur, belli belirsiz bir şüphe kalır, silinen adamın görüntüsüyle birlikte. Bir de *gecikmeli Ankara treniyle gelenin* (Şahika Tekand) kim olduğu sorusu; filmin başındaki kadın mıdır bu, çünkü bir tren sesinden ve düdüğünden sonra "bir odanız var mı?" diye sormuştu, muhtemelen o olmalı. Yönetmen bir kez daha klasik anlatının yasalarından birinin uzlaşımlarını görmezden gelir. Bu bağlantıyı zorunlu bir neden-sonuç bağıyla, şüphe duymadan kurmak sadece bir olasılık olarak kalır. Uzlaşım artık anlatının içerisinde ihlal edilmesi gereken bir şey olarak başka bir yasa tarafından kuşatılmıştır. İzleyiciye gizemli bir öykü vaat etmesine rağmen, gizemli bir öykünün çözülme sürecini izlemez, türsel uyuşmaları dışarıda bırakarak beklentilerimizi boşa çıkarır. *Gecikmeli Ankara treniyle gelen*, adını söylememiş olan kadının gizeminin çözülmesini filmin anlatısının merkezine yerleştirmez. Klasik anlatının yüce yasası, anlatıyı bu gizemi

çözmenin yükümlülüğüyle baş başa bırakmaktan yanayken, yönetmen *gecikmeli Ankara treniyle gelen* kadını sadece bir *hayal-özne* olarak kurarak, anlatının *dışına atar*. Anlatının *imgesel boş alanı* olarak film boyunca içinde olmadığı bir odayla özdeş kılar onu. Filmin özdeşlik mekanizmasını işlettiği tek yer de burasıdır aslında. Anlatının dışına atılma aslında, onu sadece Zebercet'in bakış açısıyla, onun zihninde var olan bir imgeye indirgemesidir.

Peki gerçekten *gecikmeli Ankara treniyle gelen* kadın mıdır? Eğer gelen kadın oysa, neden bu kadar önemli Zebercet için? Peki bütün bunlar gerçek midir yoksa Zebercet'in tuhaf aklının ona oynadığı bir oyun mu? *gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının* bir *imgesel boş alan* olarak, filmin anlatısının görünmez motivasyonunu sağladığı bu sahneler, daha baştan filmin anlatısının doğrusal bir gelişim izlese bile, gerçeğe kurmacanın birbirine karıştığı bir dünya sunacağını haber verir gibidir. Bu iç içe geçen gerçeğe kurmaca, zamanın da geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bir arada kullanılmasını getirir. Zebercet için neyin geçmiş, neyin şimdi, neyin gelecek olduğu belirsizdir, çünkü her şey onun zihninde başka bir biçimde olup bitmektedir. Bu *imgesel boş alan* Zebercet'in ruhunda silinmeyecek bir *iz* bırakmış gibidir. Bu *izin* sadece *gecikmeli Ankara treniyle gelen* kadına mı ait olduğu yoksa onun da başka bir şeyin *izi* mi olduğu filmin “gerçek” anlatısını kurarken yönetmenin sürekli bir biçimde çağırdığı “gerçekdışı” uzamın belirginleşmesiyle anlaşılacaktır. Klasik anlatının sıkı nedenselliği içerisinde kurulmayan bu ilk serimlemelerinde karanlık, kasvetli, biraz tedirgin edici atmosferiyle film, “Pazartesi” diye zamansal bir parçalanmayla, bu sorulara verecek yanıtları bütünleştirmeye başlar. Peki gerçekten bütünleştirmiş midir?

Duvardaki resimlerden aşağıya çevrinen kamera, bir yemek masasının üzerindeki su şişesini, bardağı ve sigarayı göstererek yatmakta olan adama geçer, çalar saatin sesiyle uyanan adam, perdeyi aralar, ayaklarını yıkar, aynada şüpheyle kendine bakar, giyinir, saatini takar, ceketini giyer, üst kattan merdivenlerden aşağıya iner, dışarıya çıkar, otelin yıkanmış çarşaflarının arkasından geçer, kendisine yardım eden kadını (Serra Yılmaz) uyandırır, kahvaltı eder. Otelin resepsiyonuna gelir, hayvan pazarından alışveriş yapmaya gelmiş müşterileriyle konuşur, gazeteci çocuk gazete getirir, başka müşteriler gelir, askere gitmekte olan gençlerdir bunlar. “Ayrılıyor musunuz” sorusu karşısında “teslim oluyoruz” derler. Zebercet “teslim mi oluyorsunuz” diyerek tedirgin olur, zihnine bir şey düşmüş gibidir. Boşluğu dolduracak bir şey midir bilinmez, bu nedenle de hâlâ filmin anlatısını neyin üzerine kuracağı askıdadır. Klasik anlatının yoksullaştırıldığı bir an daha anlatıya dahil olur. Anlatı kendisini sürdürmeye yarayan kahramanın *arzusundan* yoksun bırakılır, dahası kahramanın arzusu *imgesel boş alan* olarak yer alır filmin içinde, doğal olarak da bu *arzunun* bir *hedef* oluşturması ve anlatının gelişiminin bu hedefe ulaşmayı içermesi gerekir. Ancak kahramanın *arzusunun* *imgesel boş alan* olarak temsil edilmesi, *hayal-özne* olarak vücut bulması, klasik anlatının rakibine ihtiyaç bırakmadan, kahramanın hedefine ulaşmasının önünde yapısal bir yetersizlik ortaya çıkarır. Sonuçta kahraman hedefe ulaşmak arzusunu gerçekleştirmek için var olan durumu *değiştirmek* durumundadır ve bu değişim kahramanın anlatının başında varolan durumdan başka bir şeyi arzulamasının bir sonucu olarak ortaya çıkmalıdır. Peki Zebercet zaten filmin başında *imgesel boş alan* olarak konumlandırılmış olan *arzusunu* nasıl gerçekleştirecektir? Film bizi zaten ulaşılması imkansız bir olasılığın peşinde mi sürüklemektedir?

Anlatının bu belirsizliği toplumsal hayatını, 1839’da konak olarak yapılmış 1923’te otele dönüştürülmüş bu eski otelin içerisine hapsetmiş Zebercet’in belirsizliğiyle de birleşince, hayata yabancılaşmış bireyin, onu kuşatan meknla birlikte oluşturacağı bütünlüğün sorunlu yanlarını da belirginleştirir. Otelin günlük işleri, çarşaf­ların temizliği, odaların toplanması, ihtiyaçların giderilmesi, otel müşterilerinin günlük konuşmaları hepsi tekdüze bir gündelik hayatın bileşenleri olarak tanıdık ve uzlaşımsal bir dünyanın kurulmasına yardım eder, görünüşte her Şey normaldir. Öyle ki Zebercet bile günlük hayatın olağanlığı içinde çarşıya çıkar, olmayan bıyığını kesmesini isterse de berbere gidip tıraş olur, kendisine ceket alır, ğretmen çiftin sevişmelerini dinleyip tahrik olduğunda her zaman yaptığı bir Őeymiř gibi yardımcı kadının odasına gidip, olağan bir Őeymiř gibi onunla birlikte olur, kadın da bu durumu garipsemez, tepki bile vermez, hayatının rutin parçasıymış gibi davranır, uyuma­ya devam eder. Zebercet durumu kanıksamıştır, o da umarsamaz kadının bu umur­samazlığını.

Günlerden Salı’ya geçilir. Zebercet’in cinsellikle olan bu ilişkisi, çeşitli biçimlerde ortaya çıkar, tiyatroc kadına cinsel bir arzıyla bakmasında, ğretmen kadın elini sıkarken kadının yüzüne bakmayıp başını ne eğmesinde, kadın kapıdan çıkarken, “asıl seninim” demesini —kapıyı dinlediği sahnede kocasına söylemiştir— zihninde canlandırmasında, otele gelen fahişelik yapan kadını parkta gördüğünde ısrarla otele davet etmesinde olduğu gibi anlatının Zebercet’e ilişkin inşa ettiği sorunlu imgenin tezahürü olarak ortaya çıkar. Bütün bunlar Zebercet’in zihnindeki *imgesel boş alanın* doldurulmasına yardımcı olur, ancak hiçbir zaman gerçekten tatmin edilemeyecek bir *boşluktur* bu. Fakat yine de henüz hayatla ilgili öyle sorunlu bir yanı yoktur bütün bunların Zebercet için. Hayat günlük rutinini tekrar ederek sr-

mektedir. Bu rutini bozan şey ise filmin başında olduğu gibi *gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına* ilişkin şeylerdir şimdilik...

Perşembe olur. Otelde kalan yaşlı adamın (Orhan Çağman) “altı gündür hiç dışarı çıkmadınız, hep oturur musunuz? Güç bir iş, yardımcınız da yok, iyi dayanıyorsunuz” demesi karşısında Zebercet “evet efendim, işim bu benim” dedikten sonra kendi kendine düşünüp “gerçekten güç iş mi?” diye şüpheye düşer. Bundan sonra genellikle müşterilerine iyi davranan Zebercet’in davranışlarında bir değişim başlar, Zebercet’in boşluğu her gün biraz daha büyür. Sık sık kadının söylediği “boş odanız var mı” cümlesini tekrar etmesi de bu giderilmez boşluğun kabul edilemez doğasını ortaya koyar. Özellikle de yaşlı adamın, Zebercet’in oda isteyen adamı “borcunuz vardı” diyerek otele almaması sonrasında gelip “çok sağlamsınız” demesi, Zebercet’in bu tavrını daha da pekiştirir. Yaşlı adam Zebercet’in içindeki boşluğu yakalamış, ona da hatırlatmıştır, artık unutmaması imkansızdır. Zebercet bunların sonucunda hayatının anlamsızlığını ve rutinin boğuculuğunu fark etmiş gibidir, bir *boşluk* vardır hayatında, o da *gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının* oluşturduğu *boşluk* olarak görünür Zebercet’e. Zebercet’in duymaya başladığı bu boşluk duygusu, oteli boşaltmaya başlamasıyla devam eder. Otelin boşluğuyla Zebercet’in duyduğu boşluk birbiriyle paralel ilerler.¹⁶ Dış dünya Zebercet için dayanılmaz bir yerdir, yolda üzeri gazetelerle örtülen ölmüş birini görür, horoz dövüşüne dayanamaz, sinemada izlediği şiddet dolu filmde kusar, dış dünya onun için dayanılmaz bir yer haline gelir. Zebercet’in kendini toplumdaki yalıtıldığı, koruduğu, dışarıya karşı kapalı, güvenli bir sığınak olan otel, onun sığınağı olan iki şeyden ilkidir. İkinci ise Keçecizade ailesine

¹⁶ Berna Moran hem *Aylak Adam*’ın kahramanı C’nin hem de *Anayurt Oteli*’nin Zebercet’inin üç aşamadan geçtiğini belirtir: Yalnızlık, kurtuluş umudu ve halay kırıklığı (1994, s. 219).

ait anılardır (Moran, 1994, s. 225). Keçecizadelerden olduğunu belirten ve bu isme sahip çıkan Zebercet'in gerçekten ailenin mensubu olup olmadığı da şüphelidir. Zebercet'in aslında otelle ve *gecikmeli Ankara treniyle gelen kadınla* kendi arasında kurduğu bu ilişki diğer yandan da kendi ailesiyle özellikle annesiyle kurduğu ilişkinin bir yansıması gibidir. Film üzerine yazılanlarda genellikle Zebercet'in annesine olan bağlılığı ve ana rahminden kopuşunu sağlıklı biçimde gerçekleştirememiş olması bu motivasyonun ilksel kaynağı olarak görülse de (Büker, 1989; Yağcıoğlu, 1992) *gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına* benzeyen annesinin fotoğrafı aslında bu bağlantıyı tam olarak kurmamıza izin vermez.¹⁷ Kadının kaldığı ve boş tuttuğu bir numaralı odaya giden Zebercet çaydanlığı açıp içine bakar, kadının çay içtiği bardağı alıp ışığa tutar, ruj lekesini görür. Üst kattan gelen bir gürültüyle irkilip bardağı düşürüp kırar, “oda bozuldu” der, dönüp aynaya bakar ve “gelmezsiniz artık” diye söylenir, kadının gizemli hayali ona bakmaktadır. Zebercet'in zihninin bir ürünü olan *imgesel boş alan* yeniden işlerlik kazanır. Zebercet'in hayatındaki *boşluğun* dolmayacağına dair şüpheye kapıldığı, kendi hayatının *gerçeklik hükmüyle* karşılaştığı andır burası. Zebercet için artık hayat başka bir yöne doğru evrilecektir.

Cuma günü olur. Zebercet sabah kalktığında, gidip otelin kapısını açar içeriye bir ışık hüzmeleri girer, yeni bir güne başlamanın ötesinde her şeyin değişeceğine dair bir bakış vardır sanki. Çok az dem ve çok az su koyarak iki parmak kadar bir çay doldurur, bir numaralı odaya çıkar düşürdüğü kırık bardağı temizler, biraz önce hazırladığı çayı kadının odasında kırılan bardağın yerine koyar. Boş odayı daha da boşaltan her eylemi telafi etmek ister gibidir Zebercet. Çıkar kapıdan, dönüp kapıyı

¹⁷ Ömer Kavur'un ifadesiyle zaten bu fotoğraf Zebercet'in dayısının uğruna intihar ettiği Semra Hanım'a aittir. Zebercet'in mezarlığa bakan bankta yaşlı adamla (Osman Alyanak) konuşmasında bu bilgi örtük olarak izleyiciye verilmiştir. Bkz. (Kavur, 1989, s. 45). Ayrıca film ve roman arasındaki ilişki hakkında bkz. (Batur, 1988b; Tutumlu, 2002).

çalar, içeriden “evet kalkıyorum” diyen *gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının* sesi gelir. Kendisini emekli subay olarak tanıtan yaşlı adam otelden ayrılır. Yaşlı adamın ayrılışını kadının gelmeyeceğiyle ilişkilendiren Zebercet, “artık gelmez, benim beklemem gerek diyemediniz... yine de iyi dayandınız” diye kendi kendine söylenir, bir numarayı temizlemek isteyen kadına izin vermez, sonra “gerçekten temiz miydi?” diye şüpheyeye düşer.

Gece olur. Oda istemeye gelenlere oda olmadığını söyler. Yukarıdaki oda konusunda ısrar eden, her zaman buraya geldiğini söyleyen kadına da aynı şeyleri tekrarlar. Sonra bir numaralı odaya kendi adını yazar: Zebercet Gezgin. Zebercet odadaki *boşluğu* kendi adıyla doldurur. Sadece odayı doldurmak ve korumakla ilgili değildir bu. Zebercet aynı zamanda kendisine de ait olacağı bir yer aramaktadır; bir süre sonra zaten *gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının* bu bir numaralı odasına yerleşecektir. Zebercet giderek daha genelden daha özele doğru sürekli hayatını küçültmektedir. Toplumsal hayattan uzaklaşmış kendisini otele hapsedmiştir; otelin içerisinde kadının odasına, filmin sonundaysa beşiğinin başucuna. Geçmişe ve hayal dünyasına biraz daha gömülür, kadının odasına gider yeniden, kadının “bir çay içebilir miyim acaba?” dediğini hayal eder, “zahmet oldu size, Hacır Rahmanlı köyüne nasıl gidilir, lütfen saat 8’de uyandırın beni” diyen kadını görür, boşluk kadının gelmesiyle her seferinde biraz daha büyür. Kadının havlusunun asılı olduğu yatağa yaklaşır “doğduğum yatak” der. Zebercet, kadın ve bir numaralı oda arasındaki ilişkiye yeni bir öge daha eklenir. Zebercet’in çocukluğu. “Gelmeseydin ölürdüm, gelmeseydin ölürdüm” diyerek ağlamaktadır Zebercet. Kadından kalan havluya yüzüne gömmüştür, “bir haftaya kadar dönerim demiştiniz” der. Burada Zebercet’in “gelmeseydin ölürdüm” derken birinci tekil şahıs kullanması, ancak daha sonra “bir haftaya kadar

dönerim demiştiniz” derken ikinci çoğul şahıs kullanmış olması *gecikmeli Ankara treniyle gelen kadınla* annesi arasında bir ilişki kurduğuna dair önemli bir ipucudur; çünkü Zebercet kadından bahsederken çoklukla çoğul şahıs kullanır. Bilinç altında Zebercet’in beklediği kadın değil de, sünnet olduğu yaz, ortaokul üçteyken ölen annesi gibidir.

Salı gününe geçilir. Zebercet hâlâ gelen hiç kimseye oda vermemektedir, artık gazete gelmesini de istemez, “kimse okumuyor” diyerek. Bütün oda anahtarlarını indirir, bir tek bir numaralı odanın anahtarını asılı tutar. Gelen gazetelerden “Gerdek Gecesi Cinayet” haberine gözü takılır, kadının odasına bir masa taşır, doluşmaya çıkar. 29 Ekim’dir; törenler sürmekte, etraftan davul, zil sesleri gelmektedir, okul çocukları yürümektedir, etrafı seyreder, genç bir kızın peşine takılır, onu takip eder, bir meyhanede içer. Zebercet’i kadının yatağında çıplak yatarken görürüz, “beşinci gecem bu odada” der, saati geri alır (gazete haberlerinde saatlerin geri alınacağına ilişkin haber de vardır cinayet haberinin yanında).

Çarşamba olur, hâlâ “odalar dolu” demektedir gelenlere. Ancak daha önce köye gitmek isteyen yardımcı kadına engel olurken, bu sefer “istiyorsan git” der. Otelin kapısına “Kapalıdır” yazısını asar. Sokakta ölmüş birini görür. Yemek yediği yerde kaçak olduğu söylenen biri yakalanır, polis düdüklerinden korkar, kulaklarını kapatır. Horoz dövüşü seyrederken kendini kötü hisseder, “niye ayırmak istediler” diye soran genç adama, “bilmem, belki de sonuna dek gitmekten korkuyorlardır, sonunu görmekten” der. Adı Ekrem olan genç adama “adım Ahmet” diye yalan söyler. Zebercet’in film boyunca içinde biraz duygu barındırarak kurduğu tek gerçek arkadaşlık gibidir. Ayrılmak üzereyken onu otele çağırıp çağırmamak konusunda tereddüt yaşar. “Altı adım sonra bakarım, yine oradaysa çağırırım” der. Ancak orada ol-

masından korkarcasına on adım sayar, geriye dönüp bakar, genç adam gitmiştir. Yürüyüp otele döner. *Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının* odasında yatağına girer, ondan kalan sigaralardan birini yakar, “bu onüçüncü gece” der, kadını görür, ona uzanıyormuş gibi yaklaşır kameraya, havluyu alıp atar öfkeyle. Sonrasında yardımcı kadının odasına gider, yatağına yatar, kadın yine uyanmaz, pek umurunda değildir, verdiği tek tepki “hoşt köpek” demek olur, kadını uyandırmaya çalışır. Kadın “sen misin dayı” der. Zebercet “yarın gidemezsin, dayın ölmüş” der, kadın “yalandır” der ve uyumaya devam eder. Zebercet kadının üstündekileri çıkarmaya çalışır, kadın uyumaya devam eder, “hep uyuyorsun sen, uyan bu kez der”, kadınla sevişirken elleri kadının boğazına gider, nefessiz kalıncaya kadar sıkar, kadın bir süre çırpınır ama engel olamaz, gözleri açık ölür, kedi Zebercet’i tırmalar, Zebercet mutfaktan aldığı bir tavayla kediyi öldürür.

Pazartesi günü uyanır, tıraş olur, yalnız çayını içer, bozulmuş yemeği döker. Kadını soran esnafa “köyüne gitti, dayısı ölmüş” der, otel sahibine parasını yollar, karakola otel fişlerini bırakır, pazar yerinde herkes durmuş, hoparlörden ölmüş biri için okunan duayı dinlemektedir. Zebercet de ne yapacağını bilmez bir biçimde kala kalmıştır öylece. Kadının otelde kalan sarılı, kırmızılı, karalı havlusunu almak için Baytar Bey’in adamları gelir. Zebercet havluyu vermek istemez, başka bir odanın anahtarını alıp adamları oraya götürür; ancak kadının havlusunun aynısı oradadır, Zebercet büyük bir hayal kırıklığıyla kala kalır. Zebercet *imgesel boş alanı* kaybetmek üzeredir. Zebercet kadının otele uğramadan gittiğini öğrenir gelen adamlardan, hayal kırıklığı daha da artar, ardından polisler gelip yaşlı adamı aradıklarını söylerler. Adamın gerçek kimliğini öğrenir ve şaşırır. Suçunu sorar, polis “öz kızını boğmuş” der, Zebercet bunu “bozmuş” olarak anlar, polis düzeltir. Sokağa çıkar, vitrin-

deki televizyonlarda Ömer Kavur'un *Göl* filmi oynamaktadır, Hakan Balamir Müjde Ar'ı kollarından tutup sarsmaktadır. Mahkeme salonuna gider, daha önce gazetede gördüğü "Gerdek Gecesi Cinayet" olarak verilen haberin davası gibidir. Gerçek midir yoksa Zebercet'in sanrılı dünyasının bir parçası mıdır bilinmez, zaten önemli de değildir; çünkü her şey bilinç akışı tekniğine uygun olarak, Zebercet'in bilincinde akmaktadır. Hakim tanık ifadesi okunduktan sonra sanığa "ayağa kalk" der, Zebercet de kalkar. Hakim "neden öldürdüğünü söylemeyecek misin gene? diye sorar, suçlu başını eğer susar. Zebercet kendi kendine soruları yanıtlamaktadır: "Kıstırılmışlar seni". Hakim tekrar "Doktor kızıoğlan kız dedi. Babası kızının üstüne erkek sinek kondurmadığını söyledi. Neden öldürdün onu?" diye sorar. Zebercet, "babası mı? Babası çoktan ölmüştü. Haberi yoktu" der. Hakim: "Anlatmazsan kötü olur senin için. Söyle neden öldürdün onu?"; Zebercet "Bilemiyorum nedensiz olamaz mı?"; Hakim "ağır bir söz mü söyledi sana, vurdu mu?" der; Zebercet: Yatakta gözleri, ağzı açıktı. Yorganı çektim üstüne" diye kendi kendine söylenir. Zebercet sanıkla özdeşleşmiş, bütün soruları kendisi yanıtlamıştır. Bu bir yandan Zebercet'in baş edemediği suçluluk duygusunu ortaya çıkarırken bir yandan da anlatının gerçekliğine ilişkin bakış açısını da değişime uğratar. Artık anlatının gerçekliği sorgulanamaz bir biçimde Zebercet'in zihninde işlemeye başlar. Zebercet *imgesel boş alanı*, gerçekliği kendi hayatıyla ilişkilendirip yeniden kurarak doldurmaya başlar; çünkü her şey nedensizdir Zebercet için, neden hiçbir şeye anlam katmaz. Mezarlığa bakan bir bankta oturan ve kendisinden sigara isteyen adamla (Osman Alyanak) konuşurken, nüfusta çalıştığını, Keçecilerden olduğunu söyler. Faruk Bey'in Zebercet'in dayısı olduğunu öğrenen yaşlı adam, "Faruk Bey kendini astıydı da şaşırılmıştım. Faruk Bey'in 19 yaşındayken bir kadına, erişilmez bir kadına. Esmerdi, adı Semra'ydı" der. Zebercet'in *gecikmeli An-*

kara treniyle gelen kadınla ilişkisine benzeyen bir hikâye anlatır. Yaşlı adama “sizinkilerden hiç kendini asan oldu mu?” diye sorar, ardından “ya birini öldüren...” diye ekler. Adam “hayır olmadı” diye yanıtlar. Zebercet “benimkilerden biri gerdek gecesi karısını boğmuş” der. Bir kez daha kendi yaşamıyla etrafında gördüklerini karıştırır.

Kadının odasına gider etrafı toplar, kadını beklemektedir; ancak vazgeçer beklemekten, “gelmeyecek, canı cehenneme” der. Sokağa çıkar, bir sokak fotoğrafçısının, köftecinin önünden geçer, kestanecinin önünde durup adamı seyreder. Bir süre sonra adam rahatsız olur “ne dikilip duruyorsun orada ulan? Yol üstünde maşatlık taşı gibi, hadi bas git, hadi” diyerek azarlar Zebercet’i. Yürüyüp giden; ancak buna çok bozulan, “maşatlık taşı, taş gibi miyim gerçekten” diyerek yanaklarını öfkeyle tutup çeken Zebercet ani bir kararla geri döner. “Maşatlık taşı sensin ulan!” diyerek tezgahı tekmeleyip devirir. Zebercet gerçekten devirmiş midir tezgahı (akşam tekrar kestaneciden kestane aldığında adam onu hatırlamayacaktır çünkü) yoksa yine zihni *imgesel boş alanı* doldurmak için ona oyun mu oynamaktadır. Her zaman gittiği meyhanede rakı içer, garson “patlıcan bulamadık bugün abi” der, masaya tabağı bırakır. Zebercet oralı değildir, aklı Çarşamba akşamındadır: “Polisle bekçinin elinden kaçan genç yakalandı mı” diye sorar, garson “duymadım, bilmiyorum” der, bir kez daha Zebercet’in sanrılı dünyası boşluğa düşer. Portakal getirmesini söyler garsona, arka masada hapisane hakkında konuşan birilerinin, “arada isteniyor, yakınlık, sıcaklık” sözleri takılır kulağına. Tekrarlar Zebercet “insanca bir yakınlığa, sıcaklığa” diye. Yan masalardan birinden yalnız içmeyi sevmediği için onunla içmek isteyen bir adam çıka gelir. Telaşla kalkıp gider Zebercet, sarhoştur, tezgahını devirdiği kestaneciden kestane alır, “beni tanıdın mı” diye sorar, kestaneci “eskiden gör-

müş gibi”dir; ancak hatırlamaz Zebercet’i. Sinemaya gider, şiddet dolu bir film vardır, başı döner, kusacak gibi olur, çıkarırlar Zebercet’i, bir taksiye bindirip yollarlar. Taksiden indiğinde tren düdüğü duyar, saatine bakar, “Ankara treni, gecikmeli” diye söylenir. İstasyona yönelir, gelmemiştir kadın. Otele döner, kusar, aynaya bakar, kendisini ikna etmek ister gibi “adım... Zebercet” der. Kamera bir gıcırta sesi eşliğinde bir odanın içinde çevrinir, etrafı göstermektedir; elbiseler, fotoğraflar, boş, kırık çerçeveler, masaların üzerinde eski kitaplar girer çerçeveye. Zebercet, boş bir beşiği sallamaktadır, geçip gider kamera. Zebercet’in beşiği sallarken sabitlenip baktığı yere yöneltir bakışımızı; bir kadın, bir adam resmi vardır, bir de Zebercet’in aynadaki yansıması. Kamera yavaş yavaş yaklaşır fotoğraflara, kadının fotoğrafını odaklar. Bakışımızın sınırları giderek daralır, diğer nesnelere ve Zebercet kaybolur çerçeveden. Bir tek kadının fotoğrafı kalır. *Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına benzeyen fotoğraf bize bakmaktadır, Zebercet ise alan-dışında ona. Her şey Zebercet’in dışında olduğu bir zamanda gerçekleşmektedir. İmgesel boş alan bir kez daha bir hayalle doldurulmuştur.*

Pazar olur. Zebercet aynaya bakar, tıraş olur, yeleğini ve ceketini giyer, kravatını takar. Altı numaralı odadaki yatağın üzerine masa, masanın üzerine de sandalye koyar, sandalyenin üzerine çıkar “adım...” der, sandalyeyi tekmeler. Kamera boş koridorları, merdivenleri, duvarda asılı saati, mutfağı, boş çay bardağını, yaşlı adamın odasını, beşiğini, *gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına benzeyen fotoğrafı*, Zebercet’in arkadaşlarıyla çekilmiş okul fotoğrafını yakın çekimle gösterir. Zebercet’in *imgesel boş alanı* geçmişiyile doldurulur. Zebercet’in ihmal etmediği, ayaklarını, ellerini yıkadığı, tıraş olduğu musluk şıp şıp damlar. Kamera tekrar Zebercet’in asılı vücudunu gösterir, otelin koridorundan geçer, merdivenleri gösterir, ana

kapıya yönelir, Zebercet'in *gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının* odasında, bardağı kırıldıktan sonraki sabah uyanıp otelin kapısını açtığında içeriği aydınlatan ışık kadar parlak bir ışık girer içeriye. Zebercet'in doldurmaya çalıştığı imgesel boş alan ancak kendi varoluşunu da bu boşluğun parçası kıldığında dolmuştur. Davranışların nedenlerinin her zaman bilinemeyeceğine inanan Zebercet için, belki de bütün bunların bir anlamı yoktur, çünkü olanlar bir nedene dayanmaksızın olmaktadır. Film klasik anlatının başka bir yüce yasasını bir daha geriye iter, her şey nedensel zincire göre gerçekleşmek zorunda değildir. Adının Zebercet olması yeterlidir, belki de.

2. 90'larda Minimalist Anlatı Olarak Modernizm

Kendini yansıtan sinemaya doğru gelişimin, kökenini bir dizi kaynaktan aldığı belirten Elsaesser ve Hagener (2014), bu gelişimin öncelikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği aracılığıyla gerçekleştiğini belirtir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, gerçekliğe film yoluyla doğrudan erişilebileceği düşüncesini görünür kılmış olmasına rağmen karakterlerin "iç ve psikolojik gerçeklikleri"ne ulaşmada böylesi bir betimleme biçiminin kullanılmasının, klasik anlatının belirgin hedeflere ve bir noktaya yönelmiş amaç yönelimli anlatısını "parçalı ve bölünmüş" hale getirdiğini, bu özelliğin de tarzın "ölü zamanlar"ı kullanma biçiminde görülebileceğini belirtirler. Yazarlara göre kendini yansıtan sinemanın gelişimindeki ikinci aşama, 1960'larda, "seyirciyi eleştirel bir yargıç haline getirerek etkinleştirmeyi" amaçlayan, Brecht'in "medya teorisi ve teatral pratiğinin önemli bir kültürel güç" haline gelmesidir. Üçüncü aşama ise, 1960'ların sonuna doğru gelişen sinemadaki kendini yansıtmının eleştirel bir nitelik kazanmasıdır. Bu dönemde "eleştirel kendini yansıtmaya", siyasi eyleme yönelik genel hareketten de beslenen devrimci estetik aracılığıyla, "baskı ya da adaletsizliğe dayanan özgül tarihsel iktidar ilişkilerini 'ikinci doğa' olarak gösteren fenomenal

gerçekçiliği yapısöküme uğratmanın bir yolu olarak” kavranmaktaydı. Kadın, gey ve lezbiyenlerin, siyahların, üçüncü dünyanın, sömürge-sonrası ülkelerin gerçekleştirdiği çeşitli özgürlük mücadeleleri, klasik anlatıya meydan okuma ve onu alt üst etme ya da yapısöküme uğratmaya yönelik bu estetik model büyük bir ilgiyle alana dahil olmuştur (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 144). Yazarlara göre “bir kriz sinemasının dili olarak bu modernist estetik”, kendini yansıtmının “farklı anlatsal-resimsel biçimleri sanatsal bir biçimde aktarma” konusunda yaratıcı stratejilere sahip olduğu açığa çıkmıştır; bu stratejiler kimi zaman “iç içe anlatı”, kimi zaman bir mizansenin kurmaca karakterini vurgulayan “resimsel çerçeveleme” yoluyla ya da geleneksel olay örgüsü kalıplarının, tür uyuşmalarının ve göndermelerin vurgulu bir biçimde alıntılanmasıyla gerçekleştirilmiştir (s. 145).

Kendini yansıtmının bu gelişimi Türkiye sineması bağlamında ele alındığında birinci gelişim çizgisinin, 1960’larda etkili olan *toplumsal gerçekçi* eğilime denk düştüğü söylenebilir; her ne kadar *toplumsal gerçekçi* eğilim “ölü zamanlar”ı kullanma konusunda belirgin bir tavır benimsememiş olsa da; anlatısını geleneksel anlatının dışarıda bırakmaya çalıştığı, görmezden gelerek diegetik alanın dışında bıraktığı çeşitli karakterleri psikolojik özelliklerini öne çıkararak, toplumsal kesimlerin beklentilerini talepkâr bir biçimde ortaya koyarak, vaatlerini anlatsal bir kapanmaya hapsetmeden, çaresizliklerini kaçınılmaz bir mutlaklık olarak ele almadan, kendi anlatısına dahil ederek, ihlal etmiştir. Bunun yanında bu yıllarda toplumsal bir içeriğin yokluğundan mustarip olarak görülen ve *toplumsal gerçekçi* eğilimin (*Suçlular Aramızda, Gecelerin Ötesi, Bitmeyen Yol, Karanlıkta Uyananlar* gibi) karşılaştığı dışlamanın daha da ötesine geçilerek alanın dışında bırakılmaya çalışılan soyut modernist eğilim (*Sevmek Seni, Sevmek Zamanı* gibi) ise anlatıyı biçimsel stra-

tejileri de işlerlikte tutarak kurma çabasında olmuştur. Bu biçim ölü zamanları kul-
lanma açısından da *toplumsal gerçekçi* eğilime nazaran daha belirgin bir anlatım be-
nimsemiştir (*Aşka Susayanlar*'da olduğu gibi). Kendini yansıtmanın ikinci aşaması
ise, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında özellikle *Yeşilçam olmayan / Yeşilçam dışı*
bir sinema arayışının paralelinde gelişen düşünceler ışığında izleyici bağlamında
yazılanlarda ortaya konmuştur (Ayça, 1973a, 1973b, 1974). Üçüncü aşama olan ken-
dini yansıtmanın eleştirel bir nitelik kazanması ise Türkiye sinemasının iki farklı dö-
neminde, farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. 1970'lerde siyasi eylemle bağlı “devrim-
ci estetik” sinemada siyasal olanın açık taleplerle ortaya çıktığı bir eğilim olarak gö-
rünür olmuş (*Arkadaş, Bir Gün Mutlaka, Maden, Demir Yol* gibi), 1980'lerde bu
kendini yansıtmaya, bir yandan 12 Eylül filmleriyle politik bir geçmişin sorgulan-
masına yönelirken, diğer yandan sinemanın kendi varoluşunun koşullarından duydu-
ğu endişe ve bu varoluşun anlatsal olanaklarını genişletme çabasıyla birleşen “ya-
raticı kimlik krizi”yle, “kendini sorgulama” (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 143)
filmlerinde (*Filim Bitti, Umut Yarına Kaldı, Gökyüzü, Üçüncü Göz, Hayallerim,*
Aşkım ve Sen gibi) ve kişinin içinde yaşadığı gerçeklikle zihnindeki ya da geride
bıraktığı geçmişteki gerçeklik arasındaki uyuşmazlıktan ve çelişkiden doğan temalar
üzerine eğilen, iç içe anlatılarla desteklenen filmlerde (*Su da Yanar, Gece Yolculuğu*
gibi) farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Bu eğilimin bir diğer yanı ise çeşitli “özgür-
leşme” sorunlarının sinemada temsil edilmesidir. 1980'lerdeki kadın filmlerinden
sonra, 1990'larda gey, lezbiyen ve travestilerin¹⁸ (*Düş Gezginleri*, Orhan Oğuz,
1992; *Gece Melek ve Bizim Çocukları*, Atıf Yılmaz, 1993; *Dönersen Isık Çal*, Orhan

¹⁸ Cinselliğin sinema anlatısına dahil olan bu yeni/farklı yönleri üzerinde duran bir yazı için bkz.
(Okumuş Ergül, 2001).

Oğuz, 1992) anlatının dünyasına dahil olması; klasik anlatıya meydan okuma olarak, 1980’lerde ortaya çıkan anlatıyla oynayan, iç içe anlatı stratejisinin olanaklarını kullanan, gerçeğe kurmacanın iç içe geçtiği anlatıların yerine minimalist eğilimin anlatının olanaklarını tanımlamaya başladığı yeni bir estetik modelin öne çıktığını söylemek mümkün. Rıza Kıracı, Lütfi Ömer Akad sinemasındaki minimalizmin doksanlı yıllardaki sinemada, bu olanaktan farklı perspektiflerden yararlanan sinemacıların filmlerinde açığa çıktığını belirtir. Kıracı’ya göre bu dönemin minimalizmi görüntüden çok oyunculuk ve hikâye anlatımındaki tavırla ilgilidir; bu eğilimin Akad’ın sinematografik eğilimine denk düşen yanı ise, kamera hareketlerindeki ekonomik tavırla birlikte yönetmenlerin teknik malzemeye rağbet etmemeleri olduğunu belirtir (Kıracı, 2008, s. 159). Asuman Suner’in tematik düzeydeki değişimleri ve bu temaların önceki dönemlerin anlatılarından farklılaşan yanlarından, ifade biçimlerinden yola çıkarak tanımlamaya çalıştığı; merkezinde “hayalet ev” figürünün yer aldığını söylediği 1990’ların ortalarından itibaren Türkiye’deki sinemada “oluşumuna tanık olunan [olduğumuz] ‘yeni Türk Sineması’” kavramsallaştırmasını (Suner, 2006, s. 15) aslında biçimsel düzeyde sinemanın anlatısını modernize ederken kullandığı rejimlerden biri olarak minimalist yaklaşımın, kabul edilebilir bir konuma erişmiş olmasıyla paralel ele almak mümkündür. Suner’e göre “yeni Türk sineması” tematik düzeydeki bu değişimi hem “popüler” hem de “sanat sineması” kanatlarında yaşamış ve “sürekli olarak ‘aidiyet’ temasına geri dönüp, Türkiye’de ‘aidiyet’ etrafında yaşanan gerilimlerin, gelgitlerin, açmazların öykülerini anlatmakta”dır (s. 15). Aidiyet meselesi de zorunlu olarak her zaman “kimlik” sorunu etrafında tanımlanmayı beraberinde getirmekte, kimlik inşa süreçlerinin sinemadaki temsilinin yarattığı yeni olanakları anlamayı gerektirmektedir. Geçmişin homojen olarak tanımlanan (60’larda Refiğ, Erksan

gibi sinemacılar tarafından da üstlenilen “sınıfsız ve imtiyazsız kaynaşmış kitle” olarak tarif edilen kimlik) ve bu nedenle de onun sinemadaki temsilinin de bu bütünlüğe uygun olarak kurulduğu, “boşlukların”, “yarıkların”, “kırılmaların” olmadığı kimlik tanımlamalarından; farklı kimliklerin tanınmaya başladığı, doğal olarak da artık kimlik meselesinin bir “çoğulluk” olarak algılandığı bir zaman diliminde sinemanın da bunu temsil ederken bu çoğulluğa izin verecek anlatı yapıları, biçimsel stratejiler ve temsil biçimleri kullanması gerekmiştir. Eskinin homojenleştirici temsillerinin yerine bu homojenliğin boşluklarını gösteren biçimsel üslupların sinemada görünür olması da kaçınılmaz olmuştur. Endüstriyel sinema içerisinde homojenleştirilmeye çalışılan temsil biçimleri bu yeni üsluplar içerisinde farklılaştırılmaya, çoğulluğu öne çıkarılarak görselleştirilmeye çalışılmıştır.

Suner, “yetersiz ve kusurlu” görmesine karşılık “ulus çerçevesi” ve “yeni” sözcüğüyle ifade edilen “zamansal çerçeve” (ki bu çerçeve “tarihsel döneme” ve “yeni dalga sinemaya” vurgu yapmaktadır) olarak iki bileşen etrafında ele aldığı “yeni Türk sineması” adlandırmasına “popüler” ve “sanat sineması” ayrımında¹⁹ temellenen başka bir söylemsel çerçeve daha ekler (2006, s. 28). “1990’lı yılların ortalarından itibaren bir yeniden oluşum süreci” yaşandığını belirten Suner, “yeni Türk sineması”nın temel eksenini de ilk filmlerini 90’lı yıllarda yapmış olan genç bir yönetmenler kuşağının oluşturduğunu ifade eder (s. 33). Suner “yeni Türk sinemasının” popüler kanadının başlangıcını Yeşilçam sinemasının “temel anlamsal karşıtlıklarını

¹⁹ Birbirine koşut olarak gelişen bu iki düzlemin özellikleri hakkında Suner şunları söyler: “Bir yandan büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkararak, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir ‘popüler sinema’; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncularını kullanan, Türkiye’de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir ‘sanat sineması’...” (Suner, 2006, s. 33).

(aşk/para, kişisel erdem/maddi başarı vb.)” kullanan ve büyük bir gişe başarısı elde eden *Eşkîya*²⁰ (Yavuz Turgul, 1996) filmine (s. 34); “sanat sineması” kanadının ise “Türk sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisi” olarak gördüğü *Tabutta Röveşata*’ya²¹ (Derviş Zaim, 1995) bağlanabileceğini belirtir. *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999) gibi filmler ise bu yaklaşımın izlerini taşıyarak (s. 37) su yüzüne çıkmaya başlayan “sanat sineması”nın kurumsallaşma sürecine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Suner’in 1990’larla ilişkilendirerek ileri sürdüğü “yeni Türk sineması” kavramsallaştırması bağlamında sanat sinemasının başlangıcı 1996 tarihli *Tabutta Röveşata*’yla ifade edilebilir ancak Türkiye’de sanat sinemasının gelişimi tarihsel bir açıdan ele alındığında bu tarihin zaman zaman kopuşların olduğu, ancak bir süreklilik içerisinde de kavranabileceğini söyleyebiliriz. Bu sürekliliği de en yalın haliyle *Umut*’tan *Yatık Emine*’ye ve *Her Şeye Rağmen*’e, *Robert’in Filmi*’nden, *İz*’e kadar sürmek mümkündür. Bu nedenle Türkiye’de sanat sinemasının tarihini radikal farklılıklar temelinde kurulacak bir süreklilik üzerinden anlamak çok daha yararlı görünmektedir. Türkiye sineması söz konusu olduğunda sanat sineması —tıpkı popüler sinemada olduğu gibi yekpare olmayan, farklı sanat sineması eğilimlerini barındıran bir alan olarak— bir yandan toplumsal içeriği, bu içeriğin dile getirilme biçimi bağlamında değerlendirilirken bir yandan da bu içeriğin yokluğuyla karakterize edilen soyut anlatım ilkeleri benimseyen, modernist anlatının anlatım biçimlerini kullanan, kendini yansıtan özelliklerini dikkate alarak da

²⁰ 29 Kasım 1996 tarihinde gösterime giren *Eşkîya* filmi 2.572.287 kişi tarafından izlenmiştir (Yavuz, 2012, s. 133).

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

tanımlamak mümkündür. Türkiye’de sanat sinemasının tarihine bakıldığında, sanat sineması içerisindeki bu iki eğilim arasında bir gerilim olduğu ve bu gerilimin sanat sineması alanını karakterize eden bir nitelik taşıdığı rahatlıkla söylenebilir. Türkiye’de 1990’lı yıllarda sanat sineması olarak adlandırılacak ilk filmlerin, 1980’lerdeki kendini yansıtan, gerçekle kurmaca karşıtlığı etrafında hikâyesini anlatmaya çalışan, anlatım biçimiyle öykü arasındaki bağı çeşitli biçimsel stratejilerle zayıflatan ve bu anlamıyla da klasik anlatı yapısında ve olay örgüsü modelinde bir kırılma sağlayan *Camdan Kalp* ve *Gizli Yüz* olduğunu söylemek mümkündür. Bu filmleri izleyen zamanlarda yapılan, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, *Cazibe Hanım’ın Gündüz Düşleri*, *Mavi Sürgün*, *C Blok*, *Buluşma*, *Ay Vakti*, *İz*, *Yolcu*, *Babam Askerde*, *Akrebın Yolculuğu*, *Kasaba*, *Tabutta Röveşata*, *Avcı*, *Masumiyet*, *Güneşe Yolculuk*, *Üçüncü Sayfa*, *Mayıs Sıkıntısı* gibi filmler sanat sinemasının gelişiminde önemli uğraklar olarak görülebilir.²² Bu dönemde yapılan filmleri çeşitli tema-

²² Bu dönemde sanat filminin çeşitli özelliklerini taşıyan ve anlatının modernizmi konusunda belirli özellikleri bünyesinde barındıran belli başlı filmler şunlardır: *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar, 1990), *Gizli Yüz* (Ömer Kavur, 1990), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990), *Bekle Dedim Gölgeye* (Atıf Yılmaz, 1990), *Karartma Geceleri* (Yusuf Kurçenli, 1990), *Robert’s Movie* (Canan Gerede, 1990), *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* (Engin Ayça, 1990), *Ateş Üstünde Yürümek* (Yavuz Özkan, 1991), *Uzlaşma* (Oğuzhan Tercan, 1991), *İki Başlı Dev* (Orhan Oğuz, 1991), *Cazibe Hanım’ın Gündüz Düşleri* (İrfan Tözüm, 1992), *Çıplak* (Ali Özgentürk, 1992), *Denize Hançer Düştü* (Mustafa Altıoklar, 1992), *Dönersen Isık Çal* (Orhan Oğuz, 1992), *Düş Gezginleri* (Atıf Yılmaz, 1992), *Mavi Sürgün* (Erden Kıral, 1992), *Sarı Tebessüm* (Şeçkin Yasar, 1992), *Zıkkımın Kökü* (Memduh Ün, 1992), *C Blok* (Zeki Demirkubuz, 1993), *Çözümler* (Yusuf Kurçenli, 1993), *Ay Vakti* (Mahinur Ergun, 1993), *Bir Sonbahar Hikayesi* (Yavuz Özkan, 1993), *Gece*, *Melek ve Bizim Çocuklar* (Atıf Yılmaz, 1993), *İz* (Yeşim Ustaoğlu, 1993), *Karanlık Sular* (Kutluğ Ataman, 1993), *Yolcu* (Başar Sabuncu, 1993), *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1994), *Buluşma* (Artun Yeres, 1994), *Sessizlik* (Ümit Utku, 1994), *Yengeç Sepeti* (Yavuz Özkan, 1994), *80. Adım* (Tomris Giritlioğlu, 1995), *Bay E* (Sinan Çetin, 1995), *Sokaktaki Adam* (Biket İlhan, 1995), *Akrebın Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1996), *Ekmek* (Ahmet Faik Akıncı, 1996), *Hollywood Kaçakları* (Muammer Özer, 1996), *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1996), *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1996), *Tabutta Röveşata* (Derviş Zaim, 1996), *Usta Beni Öldürsene* (Barış Pirhasan, 1996), *Avcı* (Erden Kıral, 1997), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1998), *Leoparın Kuyruğu* (Turgut Yasalar, 1998), *Parçalanma* (Canan Gerede, 1998), *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz, 1998), *Kara Kentin Çocukları* (Orhan Oğuz, 1998), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1998) gibi filmleri saymak mümkün. Bunların dışında tür parodisi olarak yapılan bazı filmlerden de bahsetmek gerekmektedir. Bunlar arasında *Amerikalı* (Şerif Gören, 1993), *Kahpe Bizans* (Gani Müjde, 1999) ve hatta belki de *Abuk Sabuk Bir Film*’de (Şerif Gören, 1990) bu kategoriye dahil edilebilir.

tik ya da biçimsel eğilimler altında sınıflamak mümkündür. *Camdan Kalp*, *Gizli Yüz*, *Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri*, *Akrebin Yolculuğu*, *Sessizlik*, *Zikkımın Kökü* gibi filmler kendini yansıtan nitelikleriyle öne çıkarken, *C Blok*, *Tabutta Röveşata*, *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* gibi filmler minimalist bir anlatımın öne çıktığı ancak toplumsal olanın birey üzerinde yarattığı gerilimi de bu minimal anlatı biçimine paralel biçimde anlatıya örtük olarak dahil eden, toplumsal olanı farklı bir biçimde kavramsallaştırarak dışarıda bırakmamaya çalışan filmler olmuştur. *Bekle Dedim Gölgeye*, *Uzlaşma*, *Karartma Geceleri*, *80. Adım*, *Çözümler*, *Babam Askerde*, *Ekmek*, *Hoşçakal Yarın*, *Leoparın Kuyruğu*, *Güneşe Yolculuk* —ve hatta *Işıklar Sönmesin*— gibi filmler ise politik içerikleri bağlamında anlatıyı geçmiş dönemlerin politik anlatılarından farklılaştıran filmler olmaya çalışmıştır. Bunların dışında *Düş Gezginleri*, *Dönersen Islık Çal*, *Gece*, *Melek ve Bizim Çocuklar*, *İki Kadın* gibi filmler ise daha önce sinemada temsil olanağı bulamayan ya da negatif biçimde temsil edilen kimliklerin de sinemada yeni bir temsil biçimiyle yer almalarına ön ayak olmuştur. Bu dönemde sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda birkaç ismin öne çıktığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu isimler arasında anlatının ifade olanaklarını simgesel ve büyülü bir sinema diliyle harmanlayan *Gizli Yüz* ve *Akrebin Yolculuğu* filmleriyle Ömer Kavur; *C Blok*, *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa* filmleriyle Zeki Demirkubuz; *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmleriyle Nuri Bilge Ceylan ve *Tabutta Röveşata* filmiyle, asıl katkısını 2000'lerde *Çamur*, *Cenneti Beklerken*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler*, *Devir*, *Balık* gibi filmlerle yapacak olan Derviş Zaim'i sayabiliriz.²³

²³ Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim'i "Yeni Türkiye Sineması'nın "kurucu yönetmenleri" olarak ele alan Zahit Atam'ın oylumlu çalışması için bkz. (Atam, 2011).

“Avrupa’da sinemanın hükümetler tarafından ya da uluslararası ortak yapımlar yoluyla desteklenmesinin ‘sanat sineması’nın desteklenmesi anlamına” geldiğini belirten Ulusay, Türkiye’de ise, “sanat sineması geleneğinden” söz etmenin zor olduğunu ifade eder ve Türkiye’de “toplumcu gerçekçilik” gibi akımların ve bazı yönetmenlerin filmografisindeki bazı yapımların “sanat sineması”nın uyuşmaları çerçevesinde değerlendirilebileceğini de ekleyerek, Türkiye sinemasında “sanat filmine” doğru yönelişin 1980’li yıllarda başladığını, 1990’larda ise “yeni koşullarla ve yeni kuşak yönetmenlerin filmleriyle birlikte ivme kazandığını” belirtir (Ulusay, 2003, s. 80). *Eurimages*’ın bu anlamdaki desteğinin de “sanat filmi” temelinde gerçekleştiğini vurgulayan Ulusay, “yeni dönemin Türk sineması”nda “film yapım koşullarında, ele alınan konularda, anlatılan öykülerde, işlenen temalarda ve anlatım tarzlarında farklılıklar taşıyan örnekler” olmasına rağmen, “ağırlıklı eğilim[in] ‘sanat filmi’ doğrultusunda” geliştiğini söyler ve Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi bağımsız film yapan yönetmenlerin sinemasının da bu çerçevede değerlendirilmesi gerektiğini belirtir (s. 82).

1990’lı yıllarda Türkiye sineması söz konusu olduğunda, sanat sineması alanının genişlemesinde etkili olan yapım-dağıtım-gösterim alanında baş gösterenlerin bir krizden söz edilebilir. Bu krizin doğurduğu sonuçlardan biri UIP ve Warner Bros gibi film şirketlerinin 1989 yılında Türkiye’de dağıtım alanına girmeleri olmuştur, bu gelişme de sinema endüstrisinin dağıtım anlamında yeni bir biçim almasına yol açmış, bunun paralelinde yapımcılık anlayışında yeni olanaklar doğurmuştur. Gösterim alanında yaptıkları paket anlaşmalarla bu alanın hakimiyetini ele geçiren bu yapım şirketlerine yerli dağıtımçı olarak da 1941 yılında kurulmuş olan Özen film katılmıştır. Bu üç dağıtımçı şirket sinema alanının büyük bir bölümünü

kontrol eder hale gelmiştir. Bu dağıtım şirketleri daha çok Hollywood (bunun yanında az sayıda olmakla birlikte Avrupa, Uzakdoğu filmleri de dağıtım olanağı bulmuştur) yapımlarını dağıtım ağına dahil etmiştir. Buna rağmen geçmiş dönemdeki izleyici sayılarına bakıldığında bu yıllarda radikal bir düşüş olduğu görülebilir. 1990-1999 yılları arasında Türkiye’de toplamda 1745 film dağıtım ve gösterim şansı bulmuştur; yerli filmler söz konusu olduğunda ise yapılan 454 filminden sadece 134’ü gösterime girmiştir. Gösterime giren filmler için satılan toplam bilet sayısı 138.991.357 olarak gerçekleşirken, 134 yerli yapımın toplam bilet sayısı 16.656.310 olmuştur (Yavuz, 2012, s. 166).

Bu dönemde sinemadaki yapımcılık anlayışını etkileyen bir başka gelişme ise Türkiye’nin çeşitli uluslararası sinema kuruluşlarına üye olmasıdır. Bu gelişme de yapımcılıkta ortaya çıkan yeni olanaklarla birleştiğinde sanat sineması alanının sınırları filmlerin mali kaynakları anlamında biraz daha genişlemiştir. Başta *Eurimages* olmak üzere, bu dönemde Türkiye *Eureka*, *Medea* ve *SEE Cinema Network* gibi Avrupa merkezli kuruluşlara üye oldu ve Fransa gibi ülkelerle ortak yapım anlaşmaları imzaladı (Ulusay, 2003, s. 70). Bu kuruluşlar içerisinde en çok destek aldığı kuruluş ise *Eurimages* oldu. *Eurimages*, 1990-2000 yılları arasında toplamda Türkiye’nin ana yapımcı ve ortak yapımcı olduğu 30 projeye destek verdi. Bu sayı 2000-2011 yılları arasında 44 olarak gerçekleşti. *Eurimages*’dan destek alan ana yapımcı ülkeler içerisinde Türkiye bu projelerle toplamda (1990-2011 arası) 13.390.896 avro-luk destekle; Fransa (116.999.755 avro, 281 yapım); İtalya (40.208.995 avro, 104 yapım); Almanya (39.435.766 avro, 105 yapım), İspanya (86 yapım), Belçika (74 yapım), Danimarka (39 yapım) gibi ülkelerden sonra yedinci sırada yer aldı (Yavuz, s. 88-89). Bu desteklerden Türkiye’de aralarında Ali Özgentürk (5), Ferzan Özpetek,

Canan Gerede, Yeşim Ustaoglu (4'er projeyle), Erden Kıral, Nuri Bilge Ceylan Semih Kaplanoğlu, Ömer Kavur (3'er projeyle), Derviş Zaim, Barış Pirhasan, Reha Erdem, Mustafa Altıoklar, Atıf Yılmaz, Reis Çelik (2'şer projeyle) gibi yönetmenlerin olduğu pek çok isim yararlandı. Bu yönetmenlerin dışında Uğur Yücel, Handan İpekçi, Tayfun Pirselimoglu, Reis Çelik, Ümit Ünal, Zeki Ökten, Işıl Özgentürk, Zülfi Livaneli, Özer Kızıltan, Zeki Demirkubuz'un da aralarında olduğu 46 yönetmen birer filmiyle bu desteklerden yararlandı (s. 81). *Eurimages* sadece yapım alanına verdiği destekle sınırlı kalmamış aynı zamanda bu desteği alan filmlerin üye ülkelerde gösterimlerine de katkı sağlamıştır. Bu kapsamda 90'larda ve 2000'lerde *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Eve Dönüş*, *Gizli Yüz*, *Güneşe Yolculuk*, *Melekler Evi*, *İklimler*, *Masumiyet*, *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*, *Pandora'nın Kutusu*, *Sır Çocukları*, *Takva*, *Teslimiyet*, *Üç Maymun*, *Uzak*, *Yumurta*, *Zikkımın Kökü* gibi filmler üye ülke sinemalarında gösterilmiştir (Yavuz, 2012, s. 92-93).

Ulusay Türk sinemasında uluslararası ortak yapım deneyiminin sınırlı olduğunu ve bu sınırlılığın *Eurimages* aracılığıyla belirli oranlarda aşıldığını belirtir (2003, s. 76). *Eurimages*'in desteği sadece parasal anlamda sinemacılara finansman sağlamakla kalmadı aynı zamanda ortak yapım konusunda çok az deneyimi olan Türkiye sinemasının da yeni bir yapımcılık anlayışıyla tanışmasına neden oldu. Bu da 1990 sonrasında yönetmenlerin aynı zamanda kendi filmlerinin yapımcılığını üstlenmeleri sonucunu doğurdu (Atıf Yılmaz, Delta Film, Yeşilçam Film; Reis Çelik RH Politik; Ali Özgentürk, Asya Film; Barış Pirhasan, Kedi Filmcilik; Biket İlhan Sinevizyon Filmcilik) (s. 77). Hem yapımcılığın bu yeni biçimi hem de ortak yapımlarda yer alan üye ülkelerin sinemacılarının birlikte çalışma teknik ve estetik anlamında da bazı değişimlerin ortaya çıkmasına yol açtı. Ortak yapım deneyimi yer-

li yönetmenlerin “farklı ülke sinemalarının film yapım pratikleriyle” tanışmasına yol açmış, bu da başta “teknik” (sesli çekim, yapım sonrası banyo, baskı, montaj gibi) konular olmak üzere ortak yapımcı ülkelerin katkısına yol açmış ve filmlere estetik anlamında bir yenilik getirmiştir. Bu dönemde farklı ülkelere görüntü yönetmenleri, oyuncular yerli filmlerde görev almıştır (Yavuz, 2012, s. 77-78).

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

Bu değişimler etrafında sanat sineması alanı birbirinde farklı biçimsel ve tematik eğilimlerle genişlemiş, Türkiye'deki anlatının olanakları konusunda farklı sınırlılıklar ve yenilikler ortaya çıkmıştır, bu değişimler hakim sinema anlayışının sınırlarını da aşındırmış, sinema anlatısını gerçekle daha fazla bağlı hale getirmiştir. Özellikle ele aldığı sanat sinemasına özgü iletişimsizlik, yabancılaşma, etnik kimlikler, politik sorunlar, yoksulluk, LGBT kimliklerinin temsili gibi pek çok konu bu dönemin sinemasında etkili bir biçimde gündeme gelmiştir. Bu konuların ele alınmasında, 2000'li yıllarda daha fazla görünür hale gelecek olan gerçeğe bağlılık

bu dönemin film anlatısının kendini inşa süreçlerinde biçimsel stratejilerin de belirlenmesinde önemli bir işlev üstlenmiştir. Gerçeğe bağlı stratejilerle film yapan yönetmenlerin minimalist bir üslubu benimsemesi, amatör oyunculara, yaşanmış gerçek hayat hikâyelerine, toplumda “öteki” olarak konumlandırılmış, farklı hayat deneyimlerine odaklanması ve bunları görselleştirirken klasik anlatı sinemasının anlatı olanaklarının ve ifade unsurlarını minimize ederek kurması bu değişimin en önemli göstergesidir. Sanat sineması estetiğinin kendisini popüler anlatı sinemasının karşısında konumlandırması da bu tematik ve estetik değişimlerle zorunlu olarak gerçekleşmiştir. Türkiye'nin modernist sineması bu gerilimin sanat sineması tarafında yer alan üslup aracılığıyla gelişim göstermektedir. Bu filmlerin mekânı ve zamanı kullanma, bunların içerisine konumlandıkları karakterlerini temsil etme biçimleri, bu karakterlerin çevreleriyle ve birbirleriyle kurduğu ilişkiler ve bütün bunların filmin diegetik dünyasında temsil edilme olanakları belirgin bir biçimde farklılaşmıştır. Filmin anlam yaratma sürecini sadece filmin diegetik dünyasının olanaklarıyla sınırlamayan, çerçeve dışını da kullanmaya yönelen, anlatımda eylemin etkisini mutlak bir ifade unsuru olarak ele almak konusunda çekinceli olan, bunun ötesine geçerek her iki alan arasındaki ilişkiden doğan ifadeyi sinema alanına dahil etme çabasında yeni bir biçimsel üslup ortaya çıkmıştır. Bu olanakların filmlerde nasıl ortaya konduğunu bazı yönetmenler ve filmleri üzerinden kısaca açıklamakta yarar vardır.

a. Rüya İçinde Gerçek Olarak Modernizm: Ömer Kavur

Fransa'da IDHEC'te sinema eğitimi alıp, Bryan Forbes ve Alain Robbe-Grillet'ye²⁴ asistanlık yapan Ömer Kavur, 1980'li yıllarda yaptığı *Anayurt Oteli*, *Ge-*

²⁴ Kavur Bryan Forbes'in *Çılgın Kadın (The Madwoman of Chailot, 1969)* ve Alain Robbe-Grillet'nin *Yalan Söyleyen Adam (L'homme qui ment, 1968)* filmlerinde stajyer asistan olarak çalıştı. Bunların dışında televizyon için yapılan pek çok müzikal filmde birinci asistanlık yaptı. Türkiye'ye döndükten sonra ise “oldukça önemsiz” dediği iki kısa film yapan Kavur daha sonra ise reklamlarda kullanılmak üzere, *Yatık Emine* filminin görüntü yönetmenliğini de yapacak olan Renato Fait'le birlikte aralarında *İstanbul, Atatürk ve Ankara, İzmir, Boğaziçi Köprüsü* gibi filmlerin de olduğu 7-8 tane belgesel film yapmış ve bu filmlerin hepsi sinemalarda gösterilmiştir. Bkz. (Sayman, 1974, s. 49-50).

ce Yolculuğu gibi filmlerle Türkiye’de sinema anlatısının modernizmi konusunda önemli katkılarda bulunmuştur. Yurtdışında eğitim almış olması ve dolayısıyla da Türkiye’deki sinema alanından uzak kalan ve döndükten sonra da bu endüstri içerisinde çalışmayan Kavur’un ilk filmi *Yatık Emine* (1974) de her ne kadar Yeşilçam’ın olanaklarını kullansa da, yerli filmlerin o günkü yapım ve dağıtım koşullarından farklılıklar taşımaktaydı (Kuyucak Esen, 2002, s. 23) Kavur’un filme ilişkin “yabancı filmlerin oynatıldığı sinemalarda gösterildi” ve “beni çok fazla kabul etmediler” (aktaran Kuyucak Esen, s. 23) demesi bile filme ve Kavur’a ilişkin dönemin bakışını göstermektedir. Bu bakış dönemin sinema endüstrisinin hem filme hem de yönetmenin kişiliğine mesafeli bir yaklaşım benimsediğini göstermektedir. Ömer Kavur Aydın Sayman’la yaptığı konuşmada sinemaya başlamasını ve *Yatık Emine*’nin çekim sürecini ve film hakkındaki düşüncelerini anlatmıştır (Sayman, 1974, s. 49-62).²⁵ *Yatık Emine*’yi önce İtalyanlara öneren, filmle ilgilenen Pietro Germi’yle (Germi Kavur’un İngilizceye çevirdiği senaryoyu Fellini’nin *Tatlı Hayat, Sonsuz Sokaklar, Sekiz Buçuk* gibi filmlerinin de senaristi Pinelli’ye yollamıştır. Pinelli kimi yerlerde senaryoya karşı tezler ileri sürmüş olmasına rağmen, senaryoyu beğindiğini de belirtmiştir) olan ilişkilerinde yapımcının filmin Türkiye’de yerli yapım olanakları ve yerli bir yönetmenle çekilmesi isteği sonucunda ilişki bozulmuş ve Kavur senaryoyu Turgut Özakman’la birlikte hazırlayarak filmi çekmeye karar vermiştir; ancak ilk yazdıkları senaryo sansür kurulundan geçmemiş senaryoyu yeniden yazmak zorunda kalmışlardır. Elli üç günde çekilen ve sekiz bin metreye yakın ham film kullanılan film, tümüyle sisli bir havada, sesli çekimlerde elde edilen doğal seslerin de (diyalogların yer almadığı yerlerdeki seslerin hepsinin) efekt olarak kullanıldığı bir

²⁵ Filmin yapım süreciyle ilgili bilgiler bu kaynaktan derlenmiştir.

çalışma olmuştur. Kavur'a göre *Yatık Emine* filmi her şeyden önce bir atmosfere ihtiyaç duyan bir çalışmadır, bu nedenle de filmin atmosferini bozacak güneşli havalarda çekim yapılmamıştır. Kavur filmde “uzun planlar”ı tercih ettiklerini çünkü bunun süreklilik sağladığını ve oyunu “bozmadığını” belirtir. “Yalnız bir kadının öyküsü değil”, “dar görüşlü ve kötü bir kasabanın öyküsüdür” (Sayman, 1974, s. 51-52) dediği filmin 1909 yılına uygun giysi, dekor ve aksesuarları titiz bir çalışmayla hazırlanmıştır. Giysileri profesör Nurettin Sevin ve Reşat Ekrem Koçu hazırlayıp çizmiştir. Filmin iç mekânlarında doğal ışık neyse onunla çekim yapılmış, reflektör kullanmamış, “çok ucuz bir çekim yöntemi” dediği zum'a başvurmamış, buna karşılık uzun ve güçlü kaydırmalar yeğlenmiştir. Filmin diyalogları ve efektleri, endüstride yaygın olan kullanımın aksine ayrı ayrı kaydedilmiş daha sonra birleştirilmiştir (s. 52). Ayrıca Kavur hikâyede “melodrama yol açacak” bazı öğeleri filmde ayıkladığını (s. 53), filmin hem yerel pazarda hem de uluslararası pazarda gösterim olanağının doğmuş olması nedeniyle (filmin satışı için Fox'la anlaşmaya varılmıştır) bu iki pazarın da izleyicisini düşünerek senaryoyu hazırlamak zorunda kaldığını belirtir. “Seyircinin benimseyebileceği, kabul edeceği bir şey olsun istedik. Öte yandan Avrupa'da ilgiyle karşılanacak olayları ve unsurları koyarak bu hikâyenin orada da iyi karşılanmasını düşündük” (s. 56) der. Bu olaylar ve unsurların neler olduğunu ise şöyle açıklar: Öncelikle filmde psikolojik unsurlara yer verme eğiliminde olduğunu ancak bunun Türkiye'de benimsenmeyeceği korkusunu da taşıdığını belirtir. Filmde hikâyeden kaynaklanan Emine ile teğmen arasında geçen ve Emine'ye tecavüzle sonuçlanan ilişkiyi, bir subayın bir fahişe ile ilişki kuramayacağını belirten sansür kararı nedeniyle de filme koyamamış, teğmen karakterini yumuşatmak zorunda kalmış, bu da filmin gücünü ve “psikolojik yönünü” biraz zayıflatılmıştır (Sayman, 1974, s.

57). Ömer Kavur'un yalın anlatımı, durağan oyunculuk yönetimi, uzun çekimlerle anlatımın sürekliliğini koruma, filmin gerilimini bu çekimlerin içsel yapısından çıkarma çabası, ifade unsurlarını ve anlatı yapısındaki fazlalıkları azaltma yönündeki tercihleri filmi minimal sinemanın özelliklerini taşıyan bir film haline getirir. Filmin anlatısının temel özelliği belki de anlatıyı dramatik gerilim yaratacak çekim teknikleri yerine gerilimi eylemin sürekliliğini sağlayan uzun çekimlerle sağlamaya çalışmasıdır. Bu nedenle de açığı karşı açığı gibi gerilimi artıracak ve enformasyonun belirli bir kısmını dışarıda bırakan, “kayıp alan” (Dayan, 2011, s. 86) yaratan ve bu alanı tekrar dolduran teknikler kullanmak yerine, bu araçların yarattığı özdeşleşmeyi de askıya alan, eylemin sürekliliğine odaklanan bir yapı benimsemiştir. Ömer Kavur'un anlatım biçiminin, bu üslupla gerçekleştirdiği *Yusuf ile Kenan* (1979), *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981) gibi filmlerden sonra bir dönüşüm geçirdiğini söylemek mümkündür. Kavur'un hem *Yatık Emine* hem de *Yusuf İle Kenan*'da gerçekçi bir zemine yerleştirerek anlattığı öyküler ve bunların anlatım biçimi; *Anayurt Otel*i ve *Gece Yolculuğu*'nda bu zeminin kaydırıldığı ve gerçekliği toplumsal olanın etkisini doğrudan göstererek anlatmak yerine, gerçekle kurmaca arasındaki zeminin belirsizleştirilerek aktarıldığı bir tavra bürünmüştür.²⁶ Kavur'un gerçekle kurmaca arasındaki sınırı bulanıklaştıran bu üslubu 1990'ların başında yaptığı *Gizli Yüz* ve 1996'da yaptığı *Akrebin Yolculuğu* filmlerinde daha da farklılaşmış, gerçekle kurma-

²⁶ Ömer Kavur'un filmlerinde “toplumsal tarihimizde yaşadıklarımızın gizli, üstü kapalı bir anlatım tarzı içinde ortaya çıktığı”ni söyleyen Ayla Kanbur Kavur filmlerinin (*Gece Yolculuğu*, *Gizli Yüz*, *Anayurt Otel*i, *Akrebin Yolculuğu* ve *Karşılaşma*) “her ne kadar tarihi bir anlatım sunmasa da, tarihle açıkça dile getirilmeyen bir ilişki içinde oldukları”nın görülebileceğini belirtir. Kanbur'a göre bu tarih “anlatımın içine sızmış ve onun üzerine inşa edildiği toplumsal bir tarihtir ve bireylerin bu tarihle ilişkisi kültürel düzeyde kendi zaman ve mekânsal ilişkilerinde ortaya çıkar” (2007, s. 115, 113).

ca arasında belirsizleştirilen sınır, filmin bütününün bir rüyaya ya da hayale dönüştürülmesi sonucu ortaya çıkan zaman kullanımıyla yeni bir boyut kazanmıştır.

Nejat Ulusay “1980 öncesi sinemayla radikal kopuşu sergilemek amacıyla, klasik anlatı inşasına özgü kurallara uymayan ve güçlü bir fotojenik tasvir ile fantezi unsurlara sahip bir film” olarak tarif ettiği *Gizli Yüz*’ün iki ekseninde önemli olduğunu belirtir. Bunlardan biri Türkiye sinemasında “fantezinin de zikredildiği somut değişimi ortaya koyan çarpıcı bir örnek” olması; ikincisi ise “sanat sineması” bağlamında önemli bir örnek olmasıdır (2008, s. 139). Yönetmenin “kişisel damgasını” taşıyan (Sonok, 1991, s. 54) film bazı tartışmaların da odağında kalmıştır.²⁷ Ömer Kavur’un filmlerinin pek çoğu için dile getirilen; iletişimsizlik, yabancılaşma, yalnızlık, yolculuk gibi modernist filmlere ilişkin temaların yine bu filmlere özgü bir biçimde neden sonuç ilişkisini zayıflatarak ele alındığı bir film olarak değerlendirilen *Gizli Yüz* üzerine söylenenler de daha çok bu temaların izini sürmüştür, ancak “daha ilginç olanı, filmin zaman kavramı ve algısı üzerine odaklanması”dır (Ulusay, 2008, s. 138).

Filmin zaman kavramı üzerine odaklanmasına ek olarak önemli diğer yanı da; zamanı, Botz-Bornstein’in Tarkovski sinemasının zaman kullanımıyla ilişkili olarak kullandığı “rüya mantığı” çerçevesinde ele almasıdır. Botz-Bornstein Tarkovski’nin filmlerinde “‘alışkanlığı kırma’ işini bir sahneyi ‘gerçek zaman’dan ‘soyut zamana’ aktararak” yapmadığını, aksine “soyutluk ve somutluk arasında yer aldığını düşündüğü bir *ara alana*, rüyaya başvurarak” (italikler bana ait) yaptığını belirtir (2011, s. 23). Tarkovski’nin “gerçekliği rüyaya dönüştürmeyi sağlayan sanatsal bir araç olarak suyu kullanması”nda (s. 31) olduğu gibi Kavur da bunu, saatle somutlaştırdığı ve bir yolculuk ve arayış etrafında kurduğu belirsiz, irrasyonel bağlantılarla

²⁷ Bu tartışmalar için bkz. (Şasa, 2010; Karabiyik Barbarosoğlu, 1992; Açar, 1992; Sonok, 1991).

ilerlettiği anlatısıyla yapar ve zamanın rüya haline gelmesini saatin somut olarak ifade ettiği ölçülebilir zamanı belirsizleştirerek gerçekleştirir. Kavur zamanı “ara alan” olarak rüyaya dönüştürmek yerine, rüyayı somut zaman haline getirerek —filmin anlatı zamanını bize somut diegetik bir zaman olarak değil de, bu diegetik dünyanın içindeki bir rüya olarak oluşturarak— filmin zamanını filmin şimdiki zamanında geçen bir rüyaya dönüştürür. Zamanı ve uzamı filmin iki temel ögesi olarak gören Kavur, bunların birbirinden soyutlanamayacağını ve zamanın ölçülebilir olduğundan bahsettiğimizde de bunu saatten bağımsız olarak tahayyül edemeyeceğimizi belirtir. Fakat ona göre zamanda bunun da “ötesinde bizlerin de çözemediği çok farklı ve değişken bir anlam” vardır (aktaran Kuyucak Esen, 2002, s. 316). Bu nedenle de zamanı sinemasal olarak ifade edebilmek için klasik zaman kullanımı ve yaratımının ötesinde bir kullanım gereklidir. Kavur bu kullanımı tıpkı Tarkovski sinemasında olduğu gibi “her sahnenin kendi zaman yasalarını, kendi zamanını veya Tarkovski’nin deyişiyle kendi ‘zaman hakikati’ni üreterek yapar, yani zaman bir sahnenin diğer sahnelerle mantıksal ilişkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaz; “‘durumun kendi iç dinamiğinden’ kaynaklanan içsel zorunluluğun biçimlendirdiği organik bir bütün”ün yapısının sonucudur (Botz-Bornstein, s. 32). Bu yapı da bir yandan filme özbilinçli bir karakteri kazandırırken bir yandan da anlatının klasik uzlaşım yapılarını ortadan kaldırır. Anlatının uzlaşım yoluyla kazandığı üsluplaştırmayı da yerinden eder. Rüyanın zamanın somutluğunu “ara alan”ı da aşarak gerçekdışı kılması filmdeki zamansal algıyı yeni bir biçimde kavramamıza yol açar. Kavur’un zamanı bu biçimde kullanmasının bir başka örneği de *Akrebin Yolculuğu* filminde görülür. “Geçmiş ve şimdiki zamanı içiçe geçmiş” (Kuyucak Esen, 2002, s. 362) bir biçimde kullanan ve geçmişi şimdiki zamanın içinde temsil eden film bunu aynı zamanda

Gizli Yüz'de olduğu gibi rüya ve düş kavramlarıyla birleştirerek sağlar. Filmin başında saat ustası Kerem'e (Mehmet Aslantuğ) "zaman yoktur" diyen gizemli adam (Aytaç Armar) aslında filmin başında film anlatısı içerisinde zamanın merkezlessiz bir biçimde konumlandırılacağını haber verir, daha sonra Esra'nın (Şahika Tekand) zaman hakkında söylediği "içinde olmadığım bir zamanda gibiyim" demesinde ve Kerem'i uykusundan uyandırınca Kerem'in "düş görüyordum, evet ama uyanınca hatırlayamıyorum, belki de defalarca gördüğüm ve unuttuğum düş" demesiyle birleştiğinde zamanla rüya arasında kurulan paralellik açıkça ortaya çıkar. Her ikisi de belirsiz ve bilinemez bir biçimde içiçe geçebilecek benzer *oluş*lardır. Tıpkı Esra'nın kendisiyle Kerem'i aynı aynada görmeye çalışması gibi geçmiş ve şimdiyi aynı düzlemde temsil etme çabasıdır.

Zaman, üzerinde düşünölmeye başlandığı ilk andan bu yana her türlü alanda karmaşık ve tanımlanması zor bir konu olagelmıştır. Zaman tanımlanırken de karşılaşılan en büyük güçlük her daim zamanın *aporik* (açmaz) doğasıdır. Tanımlamada sürekli olarak karşılaşılan *aporiler* zamanın farklı felsefi eğilimler tarafından da farklı biçimlerde tanımlanmasına yol açmıştır. Doğal olarak da her zaman, tanımını belirli felsefi gelenekleri de takip etmek ve onu içermek durumundadır. Norbert Elias *Zaman Üzerine* (2000) adlı kitabında zamanı kavramaya yönelik tartışmanın odağında oldum olası birbirine zıt iki görüşün bulunduğunu belirtir. Elias'a göre, "birinci anlayış 'zamanın' doğal fiziksel dünyanın nesnel bir ögesi olduğu" görüşüdür. Elias, bu düşünceyi savunanlara göre "zaman'ın, varlık tarzı bakımından, yani ontolojik bakımdan, doğanın öteki nesnelereinden farklı" olmadığını söyler ve "diğerleriyle karşılaştırıldığında, algılanamaz olma özelliğiyle onlardan ayrılır, sadece o kadar" der (Elias, 2000, s. 16). Bunun karşısında yer alan egemen

kavrayışa göre ise, zaman “olayları birlikte görme biçimiydi, bir beraber görme tarzıydı; ‘zaman’, insan bilincinin kendine özgülüğünde temellenen, dolayısıyla da her türlü deneyimin ön koşulu olarak deneyimlerden önce gelen şeydi” (Elias, 16). Ancak zaman, bu anlamdaki ifadesine tam anlamıyla Kant felsefesiyle kavuşacaktır. Kant geleneğinde “‘zaman’, bir tür doğuştan gelen deneyimden başka bir şey değildir; yani insan doğasının mutlak, değişmez bir ögesi, bir parçasıdır. Zamanın bu “öznelci” ve “nesnelci” anlayışlarının varsaydığı şey “her iki durumda da evrensel, kendini durmadan tekrarlayan bir başlangıç noktasının var olduğunu kabul etmemiz[in] isteniyor”, dahası “bilmenin bir başlangıç noktasının bulunduğu savını tartışmasız, olağan bir kabul olarak önümüze koyuyor” olmasıdır (Elias, s. 17).

Elias için zaman kavramı, “belli bir toplumsal çerçeveyi oluşturan insanların, sürekli değişimler arasında kurdukları bağlantıları içermekle kalmaz, aynı şekilde belli bir olayın geçiş süresine göre, o olaydan ‘önce’ ve ‘sonra’ olanı ya da olacak olanı da kapsar.” Elias’a göre, zamanı belirlemede kullanılacak anahtarlardan biri, insanların, olayların sürekli akışı içinde, “daha önce” ve “daha sonra” olanı “geçmişte” ve “ileride” olanı birlikte düşünme ve göz önünde tutma konusundaki özgül yeteneğidir (Elias, s. 105). Aynı anda olmayan şeyleri bir araya getirmede, sentezler oluşturma işlevi gören “bellek” önemli bir rol oynar. “Geçmiş”, “şimdi”, “gelecek” gibi zaman belirleme biçimlerini birbirini ardışık olarak izleyen bir bütünün parçası olarak ele almaktansa bunları iç içe geçmiş, bir bütünün içerdiği kavramlar olarak ele almak zamanı kavramak açısından daha verimli görünmektedir. “‘Geçmişin’, ‘şimdinin’ ve ‘geleceğin’, üç ayrı sözcük olmalarına rağmen tek bir kavram oluşturduklarını söylemek mümkündür” (Elias, s. 107). Ömer Kavur’un hem *Gizli Yüz* hem de *Akrebin Yolculuğu* filmlerine bakıldığında; zaman, “önce” ve “sonra”

olanı ya da “olacak olanı” hiyerarşik bir süreklilik içerisinde temsil etmez. Bunlardan önce olan ve “olacak olan” filmin anlatı zamanında sona atılmış, sonra olan ise filmin anlatı zamanı içerisinde başlangıca alınmıştır. Bunların temsil edilmesinde klasik anlatının hiyerarşik yapısı gözardı edilerek, bir sarmal biçiminde kurulmuştur. Bu sarmal yapının bileşenlerinden biri de Kerem ile Esra’nın hikâyesinin geçmişi ve şimdinin, şimdiki zaman içerisine konumlandırılarak hikâyenin zamansal olarak merkezleştirilmesidir. Belki de Kerem’in kendisini “lanetlenmiş biriyim ben” diye tanımlaması bu sarmalın içinden çıkamamasıyla ilişkilidir. Burada Kavur’un zamanın görsel temsil meselesini de sorunlu hale getirdiğini belirtmek gerekmektedir; çünkü rüya / düş aracılığıyla “zamanın somut varoluşu”na ilişkin geleneksel temsil edilebilirlik nosyonunu da sorunlu hale getirmiştir. Bu da zamanın temsil edebilen bir şey olmaktan çıkıp, içinde yaşanan bir *oluş*²⁸ haline gelmesine yol açar.

Ricœur ise benzer bir biçimde Augustinus’un aporisinden yola çıkarak şöyle der: “Anımsayışa geçmiş şeylerin yazgısını, bekleyişe de gelecek şeylerin yazgısını bırakmakla anımsayış ile bekleyiş genişletilmiş ve diyalektikleştirilmiş bir şimdiki zaman içine koyabiliriz. Böyle bir şimdiki zaman da daha önce reddedilen öğelerden hiçbiri değildir artık: Ne geçmiştir, ne gelecektir, ne noktasal şimdiki zamandır, ne de şimdiki zamanın geçiştir” (Ricœur, 2007, s. 38). Ricœur, Augustinus’un üçlü bir eşdeğerliğe başvurduğunu belirtir: “Geçmişin anlatısı, anımsayıştır; şimdiye ilişkin şimdiki zaman doğrudan görüştür, bakıştır... geleceğe ilişkin şimdiki zaman ise bek-

²⁸ *Oluş* kavramı burada Deleuze ve Guattari’nin *Kafka: Minor Bir Edebiyat İçin* (2000) adlı kitaplarında kullandığı biçimine gönderme yapılarak; “yeniden üretim” ya da “öykünme” olarak değil, “yakalama, sahip olma” (s. 21) anlamında; ancak temsilin taşıdığı yerine geçme imasını dışarıda bırakan, aynı zamanda sürekli yeniden biçimlenmeyi, yeniden yapılanmayı ve değişimi de içeren bir biçimde kullanılmaktadır. Anlamın sabitlenmediği ve bu nedenle de bir “genellik” olmadığı, “tekil bir varoluşa sahip” olduğu vurgusuyla kullanılmıştır (Zourabichvili, s. 119). Ayrıntılı bilgi için bkz. (Deleuze, 2000, s. 15-24; Sutton & Martin-Jones, 2014, s. 65-70; Zourabichvili, 2011, s.119-123).

leyiştir” (Ricœur, s. 39). Kavur’un *Gizli Yüz ve Akrebin Yolculuğu* filmlerinde geçmiş bir anımsama ve rüya olarak, şimdiki zaman ise görülen / gösterilen olarak şimdiki zamanın içerisine yerleştirilmiş, gelecek ise beklemeye paralel bir arayış olarak oluşturulmuştur. Bütün bunları bir araya getiren ise Kavur’un zamanı rüyayla bitişik olarak ele almasıdır.

Ricœur’un üçlü yönelim olarak ele aldığı şimdiki zaman kuramı, parçalara ayrılmış olan *intentio*’nun [toparlanma, yönelme] içinden *distentio*’yu [ruhun yayılması, dağılması] ortaya çıkarır (s. 52). Ricœur zamanı anlatıyla ilişkilendirerek, “zaman ancak anlatsal olarak eklemlendiği ölçüde insan zamanına dönüşür; buna karşılık olarak da anlatı ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hale gelir” demektedir (Ricœur, s. 23). Bu açıdan bakıldığında filmler *bilinç akışının* sonucu olarak neredeyse zamansal bir deneyimi gösterir. Zamanın anlatıyla birlikte düşünülmesi aynı zamanda ikisinin ortak bir takım özellikler taşıdığı ve ilişkili oldukları varsayımını da beraberinde getirmektedir. Bu bağlantıyı belki de antik filozofların zamanı *hareketle ilişkili* olarak ele almalarında görmek mümkündür. Aristoteles’in *Poetika*’da tragediyayı ele aldığı mantık çerçevesinde, özellikle *mythos* (öykü, olay örgüsü) ve *peripeteia* (baht dönüşü) karşılığında da bunu görmek mümkündür. Nedensellik, ardışıklık ve zamansal sıçramalar çerçevesinde zamanın, bir değişim mantığı taşıdığını söylemek mümkündür. Sinemanın hareketle ve bunun ötesine geçerek zamanla ilişkili olarak tanımlanması Deleuze tarafından gerçekleştirilmiştir.

Zamanın bu harekete bağımlı doğasını temel alan Gilles Deleuze (1986, 1989) ise, sinemayı zamanın harekete bağımlı olduğu ve hareketten bağımsız işlediği iki farklı sinema anlayışını kuramlaştırır. Sütçü, *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi*

Olarak Sinemanın Felsefesi (2005) adlı kitabında Deleuze için “zamanın, ne eskiden olduğu gibi, art arda gelme olarak zaman”, ne de “uzay[ın] eşzamanlılık olarak uzay” (Sütçü, s. 142) olduğunu belirtir. Deleuze kendi sinema kavrayışına temel olarak aldığı kavramlardan biri olan zamanı tanımlamak için Henry Bergson’un tezlerinden yola çıkar ve Bergson’un “süre” (*durée*) kavramını kullanır. Bergson’a göre iki süre vardır: Birincisi “içimizdeki süre” diğeri de “dışımızdaki süre”dir (Bergson, 1997, s. 9). Bergson’un içimizdeki süreyle dışımızdaki süre arasındaki ayrımının belki de önemli noktası, içimizdeki süre, “sayıyla hiçbir uygunluk göstermeyen nitel bir çokluktur, henüz artan bir nicelik olmayan organik bir evrim; içinde açık seçik ayrı nitelikler barındırmayan ayrı bir ayrışıklıktır. Kısacası, iç sürenin anları birbirinin dışında değildir” dediği yerde ortaya çıkar (Bergson, s. 9). İçimizdeki sürenin bu “bölünmezliği”, dışımızdaki süre söz konusu olduğunda ise, uzamın da işlerlik kazanmasıyla bu “bölünmezliğin” bir “peşisıra”lık karakteri kazanmasına yol açar ki, bu da Bergson’un “süre” dediği şeyin, bölünmez ve kesintisiz karakterine aykırıdır (Bergson, s. 9). Kavur’un karakterlerinin zamanı algılamasının hiçbir biçimde ölçülebilir olmaması (bu ölçülebilirlik sürekli bozuk saatlerin peşindeki karakterler aracılığıyla bozulur), “içinde olunmayan”, “yok” bir şey olarak kavraması, zamanın insan hayatını ve eylemlerini kapsayan bir şey olarak değil de, daha çok bu eylemler tarafından içerildiği bir *oluş* olarak var kılınmasına yol açar. Zaman içsel bir gelişim olarak dışsal ve nesnel olandan bağımsız bir farklılıktır, bu nedenle de irrasyonel bağlantılar aracılığıyla süreklilik taşıyormuş izlenimi verir. Saatler, geçmişten gelen anılar, metaforik ve metonimik kullanımlar, bekleyiş, anımsama, hayal, düş ve rüya, hikâye anlatıcıları, görmeyen şarkıcılar, yüzlerin peşinde koşan karakterler, hikâye anlatıcıları vb. gibi pek çok şey bu izlenimi ve irrasyonel bağlantıların kurulmasını

sağlar. Zaman kör şarkıcıların gölde oynadıkları çan bulma oyununda olduğu gibi görülerek farkedilen bir şey değil, hissedilerek kavranacak bir şeydir. Bu nedenle de zamanın içinde ve dışında olmak tek başına bir şey ifade etmez, çünkü zaman hem içinde olduğumuz hem de dışında olduğumuz bir gelişimdir. Bu nedenle filmlerin anlatısı doğrusal değil, sarmal bir biçimde gelişir, olay örgüsünü takip etmek zamanlar arasında gidip gelmeyi ve bunları birbiriyle ilişki içerisinde anlamayı gerektirir.

Deleuze ise sinema üzerine olan, *Cinema 1: The Movement-Image* (1986) ve *Cinema 2: The Time-Image* (1989) adlı kitaplarında bu temel üzerinden hareket ederek, sinema tarihini imgenin taşıdığı farklılık nedeniyle, “hareket-imge” (organik rejim) [movement-image (organic regime)] ve “zaman-imge” (kristal rejim) [time-image (crystal regime)] olarak ikiye ayırır. Sinemanın başlangıcından 2. Dünya Savaşı’na kadar olan gelişimi “hareket-imesi” dönemi olarak adlandırıp birinci kitapta ele alır, 2. Dünya Savaşı’ndan sonra, kitapları yazdığı zamana kadar olan gelişimi ise, ikinci kitapta “zaman-imesi” dönemi olarak adlandırır. Deleuze’e göre,

sinemanın gücü bize zamanın kendisinin dolaysız ve dolaylı imgelerini sunabilme becerisinde yatar; ama bu hareketten türeyen bir zaman değildir. Hareket-imge bize dolaylı bir zaman imgesi verir: Hareket eden cismin hareketi sırasında kameranın kendisi de hareket ediyorsa, bu durumda kamera hareket eden başka bir cismin karşısında başka bir hareket yaratıyordur; artık hareketi tek bir zaman çizgisi üzerindeki noktalar sentezi olarak düşünemeyiz. Bizatihi hareketi bütün çeşitliliğiyle tekil bakış açılarının oluşturulma noktası olarak görürüz (aktaran Colebrook, 2009, s. 52)

Hareket-imgede; düşünce, imgenin kendisinde ya da birleşme tarzındadır. Hareket-imge’de hareket kurgu aracılığıyla yaratılabileceği gibi *çekim* (shot), *çerçeve* (framing), *kesme* (cutting) ve *kamera hareketleri* (camera movements) ile de yaratılabilir. İmge ile onun düşünce yaratması arasındaki ilişki üç düzeyde ele alınmıştır: İlk düzey; *çerçeve* ve *kapalı sistemdir* (closed system) (Deleuze, 1986, s.

12). İkinci düzey; *çekim ve harekettir* (movement) (s. 18). Üçüncü düzey ise, *bütün* (the whole) ve *hareket-imgelerle, zamanın dolaysız imgelerinin düzenlenmesidir* (Deleuze, s. 29). Bu düzeyler hareket imgenin oluşumuna ilişkin de bir açıklama getirir. Deleuze, sinemada “çerçevenin, imgede var olan ve alt kümeleri olan her şeyi kapsayan kapalı bir sistemin” belirlenmesi olduğunu belirtir (Deleuze, s. 12). Deleuze’ün birinci düzeyin belirlenmesinde dikkate aldığı çerçeve hakkında söyledikleri aslında yeni değildir. Klasik sinemanın *kapalı bir form*²⁹ olarak tanımlandığı; çerçeveye giriş ve çıkışların olmadığı ve bu yapmanın kural ihlali sayıldığı, değişimin ancak çerçevenin sınırları içerisinde gerçekleştiği 30’lu ve 40’lı yılların film biçiminin bir özelliği olarak, çerçeve her zaman bir seçim yapma ve bazı öğeleri dışarıda bırakmanın en büyük aracı olarak görülmüştür. Bu özelliğiyle de çerçeve her zaman için yönlendirmenin ve izleyiciye iletilen verinin temel belirleyicisi olmuştur. Kapalı sistem içindeki öğelerin ya da bütünün parçalarının hareketini kontrol altında tutan çekimi belirleyen ise, kesmedir. Burada “hareket hem parçalar arasındaki ilişki hem de bütünün değişimini ifade eder” (Deleuze, s. 19). Üçüncü düzeyde ise Deleuze’ün “yanlış devamlılık” olarak ifade ettiği şey yer alır; bu da bütünün parçası olan ancak aynı zamanda da bütünden kaçan parçaların, boş bir alanda ortaya çıkardığı gücü kullanmayla ilişkilidir (Deleuze, s. 28). Deleuze’e göre, hareket-imgenin üç türü vardır: *algı-imge* (perception-image), *eylem-imge* (action-image) ve *etki-imge* (affection-image).³⁰

²⁹ bkz. (Braudy, 1976)

³⁰ Filmdeki bir karakterin bir eylemde bulunması, eylem-imgedir. Karakterin daha sonra hem kendisini hem de içinde bulunduğu çevreyi algılaması ve bu algının algılanması ise algı-imgedir, karakterin bu algıdan duyduğu duygusal etkinin yüzündeki yansımaları yakın çekimle göstermek ise etki-imgedir.

Deleuze'ün sinemayı tanımlamak için kullandığı ikinci kategori ise, artık imgede hareketin değil zamanın baskın hale geldiği, 2. Dünya Savaşı sonrasındaki *zaman-imge* dönemidir:

Çok daha karmaşık olan *zaman imgede* ise zamanın dolaysız bir imgesine ulaşırız. Zamanı sanal olandan, edimsel-olana, tüm olası yaratılardan ve eğilimlerden edimselleşmiş olaylara geçmemizi sağlayan farklılık veya oluş gücü olarak düşünün. Deleuze için bu, deneyimlediğimiz zamanın ikiye bölünmesi anlamına gelir. Bir yandan geçmiş veya kişisel olmayan sanal anı diğer yandan da yanmış zamanın edimsel çizgileri vardır. Yaşadığımız dünya veya hayat bu saf veya kişisel-olmayan anın edimselleşmesidir, ama saf veya tam halinde anı veya zaman da dünyamızı kesintiye uğratabilir (Colebrook, 2009, s. 52).

Yetişkin'in de belirttiği gibi “ancak bu bağlamda, imgeyi yaratan gerçekliğin tüm biçimleri, sinemada kişinin ‘yaşamda karşı karşıya kaldığı gerçeklik’ olarak anlaşılmalıdır. Çünkü sinemadaki imgenin gerçekliğiyle asıl gerçeklik bütünüyle birbirine karşılık gelmemektedir.” Asıl gerçeklik karşısında “kendi gerçekliğini yaratmak zorunda” kalan sinema, bu nedenle de, kurgu ve hareket imgenin yarattığı bir “iç monolog” olmaktan ziyade, çok sesli, seslerin bir diğerinin içinde olduğu “iç diyalog” olmalıdır (2011, s. 133). Eylem -imgedeki krizin İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası ile başladığını söyleyen Deleuze için “yeni imge, tek bir aşkın Bütüne ya da merkeze gönderme yapmaktansa dağıtan, yayan, parçalı bir niteliğe sahiptir” (aktaran Yetişkin, s. 135). Bu noktada Kavur filmlerinde bu çoğulluğun, karakterlerin hikâye anlatmaya ve toplamaya ilişkin çabalarıyla, bu karakterin anlatıcı olarak anlatı içerisinde yer almasıyla ve bakış açısının birincil kişili kullanımının belirsizleştirilmesiyle sağlandığı söylenebilir. Bu belirsizleştirmenin temel motifi ise geçmişle şimdiki iç içe geçirmeye yol açan rüya konusudur.

Zaman-imgede hakim olan, düşünceyle birlikte işleyen bir zaman fikridir. Burada zamana dayalı imge, düşünceyle bağlantılı olduğu için düşüncenin bir biçimi

haline gelir. Hareket-imgenin harekete dayalı zaman anlayışının yerini burada harekete bağlı olmayan bir zaman anlayışı almıştır. Bu nedenle de kurgunun da ötesine geçen bir zaman kullanımı söz konusudur. Hareket-imgenin dış dünyayla rasyonel bağlantılar aracılığıyla gerçekleşen ilişkisi, zaman-imge söz konusu olduğunda hareket-imgenin bağımsızlığını yitirmesi sonucu, artık düşüncenin zihinde rasyonel olmayan bağlantılar (harekete dayalı olmayan) aracılığıyla elde edilmesi sonucunu doğurmaktadır. Zaman-imge, hareket-imgenin aksine irrasyonel bağlantılarla ilişkilidir. Deleuze aynı zamanda klasik sinema anlayışının benimsediği ve bu anlayışın kurgusunun da bir sonucu olarak ortaya çıkan “organik rejim” [hareket-imge] ile organik rejimdeki anlayışın aşıldığı “kristal rejim” [zaman-imge] arasında bir ayrım yapar (Deleuze, 1989, s. 126-137). Organik rejimdeki en önemli ayırıcı nitelik, betimlenen gerçekliğin önceden var olan bir gerçeklik yerine geçmesi ve filmin betimlemesinden bağımsızmış gibi sunulmasıdır. Burada gösterilenin, gerçek ve hakikat olduğu vurgulanır. Bu da hareket-imgenin var olan gerçekliği betimlemeye dayalı bir düşünme biçimiyle ele almasıyla ilgilidir. Organik rejim, var olan gerçekten kaynaklı ve buradan stratejik olarak seçilmiş olan unsurları mantıklı bağlantılar ya da basit bir biçimde neden-sonuç ilişkisine dayandırarak, elde edilen betimlemeleri kurgu yoluyla bir araya getirir ve bir bütüne, sonuca ve karara ulaşır. Kristal rejimde ise her türden betimlemede var olan gerçekliğe dayalı olarak verili olanın aşılması söz konusudur. Kristal rejim kendi nesnelere oluşturarak, görsel ve sessel durumlarla ortaya çıkmaktadır. Bu karakterleriyle kristal betimlemeler, organik rejimdeki duyuşal hareket ettiricinin karşıtı bir yönde işler. Organik betimleme ve rejimde bir süreklilik ve tanımlanabilirlik söz konusudur. Kristal rejimde ise bu süreklilik ve tanımlanabilirlik aşkın bir biçimde bulunmaktadır.

Zamanın ele alınma tarzına bakıldığında onun gelişim gösteren çizgisel bir yapıdan iç içe geçmiş ve öznel olanla nesnel olanın birbirine sarmalandığı bir yapıya doğru evrildiği görülebilir. Sinema söz konusu olduğunda, klasik anlatı sineması daha çok zamanın ilk ele alınma biçimine uygun işlerken, modernist sinema zamanın daha çok ikinci biçimini kullanma eğilimindedir. Anlatı ile zaman arasındaki bu ilişki modernist sinemanın ortaya koyduğu düşüncenin de farklı yollarla anlaşılabilceği anlamına gelir. Zamanın doğrusallığı içerisinde ve onun neden-sonuç ilişkisiyle ortaya çıktığı, hareketten kaynaklı olarak anlamın yaratılmasına katkıda bulunduğu anlayış ile zamanın artık tanımlanamaz ve bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde rasyonel bir biçimde kavranamaz olduğu noktada anlamın ortaya çıkmasına neyin yol açtığı sorusu sinema için önem kazanmaktadır. Modernist sinema; belirsizliği, anlatısının açık uçlu doğası ve olay örgüsünün nedensellik zincirinden bağımsızlaştırmış olmasıyla, zaman ve uzam arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayıp, düzenlemiştir. Bu düzenlemenin sonucunda filmi anlamak konusunda bu düzeyler arasında daha karmaşık ve bağlantılı bir düşünme biçimi ortaya koymak gerekmektedir. Filmsel düşüncenin doğasının ne olduğu ve bunun nasıl kavranabileceğine ilişkin, Deleuze'un söyledikleri modernist sinemayı tanımlarken çok daha kullanışlı görünmektedir. Deleuze'un anlamın artık, çerçevenin dışında, hatta filmin dışında olduğu ve onu aşan bir nitelik taşıdığı düşüncesi, filme yüklenecek anlamın da daha soyut ve irrasyonel bağlantılar aracılığıyla kurulabileceğini ortaya koymaktadır, ki bu da Roy Armes'in çok önceleri belirttiği farklı zaman düzeylerini eş zamanlı sunma tekniğini benimseyerek filmin anlatı yapısını daha karmaşık hale getiren sinemayı modern olarak tanımlamasıyla birlikte düşünülebilir (aktaran Botz-Bornstein, 2009, s. 165).³¹ *Gizli*

³¹ Roy Armes'in Avrupa sinemasındaki anlatı biçimleri üzerinden modern sinemayı açıklamaya

Yüz'e bakıldığında zamanın ikinci kullanımını benimsediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Ancak bundan daha önemlisi bu kullanımı benimserken buna başka bir ögeyi, rüyayı ekleyerek zamanın *oluşunu* daha da karmaşıklaştırmış olmasıdır.

Kavur filmlerinde zamanın gerçekdışılığında bir kırılma yaratan ve bu gerçekdışılığın dışarıda bıraktığı gerçeğin bütünüyle göz ardı edilemeyeceğini ifade eden öge ise şiddeti filmsel alana dahil etme biçimidir. Botz-Bornstein'in Tarkovski sineması için belirttiği “vahşet sineması” (2009, s. 34) ve “mizansenin absürlüğü” (s. 35) kavramları Kavur sinemasının bazı mizansen düzenlemelerini açıklamak için yararlı olabilir. *Gizli Yüz*'de atın kasaplar tarafından kesilme sahnesi rüya zamanı belirginleştirir ve bu biçimiyle de bu zamanda bir kırılma yaratılmasına yol açar; bir nevi rüyadan uyanma ve gerçeği fark etme anıdır, her şeye rağmen filmsel dünyanın dışında akan farklı bir zamanı hatırlamamıza yol açar. Fotoğrafçının arkadan ışıklandırılmış bir perde ardında gördüğü bu sahne barındırdığı vahşetle, fotoğrafçıyı yeni bir zamana davet eder. Kasabın işini bitirdikten sonra bıçağını silerken fotoğrafçıya “hoş geldin” demesi, bu yeni rüyadışı zamanın kapılarını fotoğrafçıya açar. Bu kullanımın bir benzeri de *Anayurt Oteli*'ndeki horoz dövüşü sahnelerinde ve kedinin öldürülmesi sahnelerinde vardır, Zebercet'in olağan yaşamından çıkarak dahil olduğu bu sahneler içerdiği vahşetle gerçekdışı zamanın kuruluşunu kırılmalara uğratar. Zamanın vahşetle birlikte ele alınarak kurulduğu bir başka film ise hem *Anayurt Oteli*'nde hem de *Gizli Yüz*'deki kullanımın aksine, gerçek bir zaman kuruluşu üzerinden ilerleyen *Yatık Emine*'de görülebilir. Burada vahşet ve şiddet filmin tamamına yayılmış bir biçimde, Emine'nin açlıktan ölmesini bütünüyle gerçek zamanın —filmin diegetik zamanının— içine yerleştirerek temsil eder.

çalıştığı kitabı için bkz. (Armes, 1976).

b. Ölü Zamanların Hikâyesi Olarak Modernizm: Nuri Bilge Ceylan

1990'lı yıllarda bahsedilecek bir diğer isim ise Nuri Bilge Ceylan'dır. Ceylan bu dönemde çektiği *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmleriyle film anlatısını minimal bir sinemaya uygun araçlarla kurarak, "Türk sinemasının bugüne kadarki geleneklerinden farklı bir estetik anlayışla" (Algan, 2010, s. 130) film yapmıştır. Algan, Ceylan filmlerinin en önemli çıkış noktasının "gerçekçi ve doğalcı bir bakış açısını yakalamak" olduğunu belirtir ve ilk filmlerinin "dış dünyadan edinilen görüntüleri temel olarak gerçeklikle ilgili günlük deneyimleri" perdeye aktardığını ifade eder (s. 130). "Minimalist anlatı yapısıyla, yalın oyunculuğu seçmesiyle, ses ve görüntüyü anlam yaratma sürecinde ayırmasıyla, kendine özgü bir biçem geliştirmiştir" diyen Akbulut, Ceylan sinemasının biçemsel olarak Gilles Deleuze'un geliştirmiş olduğu yukarıda kısaca bahsedilen zaman-imge sinemasına dahil olduğunu belirtir (2005, s. 39). Anlatısını farklı bir biçemle kuran Ömer Kavur'la Nuri Bilge Ceylan arasındaki bağlantıyı sağlayan da belki bu noktadır. Ömer Kavur'un düşsel filmlerinde, zaman kullanımını aracılığıyla oluşturduğu filmsel dünyanın yarattığı düşünce biçimi ile Nuri Bilge Ceylan'ın minimalist film dünyasının yarattığı düşünce biçimi arasındaki benzerlik, her iki yönetmen farklı biçemsel stratejilerle film yapıyor olsalar bile, dikkate değerdir. Kavur gerçeği yakalamak için, görüntülerini film dünyasının "gerçeği" içerisine hapsedip, ona gerçektışı bir biçim vererek algısal olanın ötesinde düşsel bir gerçeklik yaratırken; Ceylan görüntülerini gerçeğin dünyası içerisine yerleştirerek gündelik olanın basitliğini, görüntüyle algılananın ötesinde oluşan düşünceyi yakalamaya yönelir. Ceylan'ın sineması basit olanı çerçevenin dışını da kullanarak algısal olanın ötesine taşır. Bu açıdan ele alındığında Kavur'un karakterleri neredeyse yaşamın içine atılmış gibiyken, Ceylan'ın karakterleri ise özellikle doğal çevresiyle kurduğu görünür olanın ötesindeki ilişkiyle yeniden oluşan karakterlerdir. Ceylan

bunu anlatisının olay örgüsünü nedensel ilişkinin hiyerarşisinden bağımsızlaştırarak, dahası kurulan nedenselliğin anlatı açısından hiçbir öneminin olmadığı bir biçimde kurar. Ceylan sinemasının bu özelliğini Aslı Daldal (2003) Kracauer'den ödünç aldığı “basit anlatı (slight narrative)”³² kavramıyla açıklar. Kracauer'in tanımladığı sinemasal anlatının dört parametresi aynı zamanda bu basit anlatının da yapısını ortaya koyar. Minimalizmi tanımlanırken de sıkça başvurulan; amatör oyunculuk — yani oynadığı rolün gerçek hayatta da sahibi olan ya da çok minimal bir ifade tarzı kullanan oyunculuk; kişiler kadar çevresel unsurların da önemli olması; diyalog kullanımının en aza indirgenmiş olması ve anlatı biçiminin “bulunmuş öykü”ye (found story)³³ uygun olarak kurulması gibi özellikler Ceylan sinemasında da karşılığı olan özelliklerdir (s. 260-263). Asuman Suner de benzer bir biçimde Ceylan sinemasındaki imge kullanımını, Shohini Chaudhuri ve Howard Finn'in³⁴ Deleuze'un çalışmalarından yola çıkarak İranlı sinemacıların filmlerinde ortaya çıkan “belirsiz,

³² Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filmiyle başlayan bu anlatı biçimi, Jean Vigo, Satyajit Ray, Yasujiro Ozu ve günümüzde Abbas Kiarostami ve Jaffar Panahi gibi yönetmenlerin filmleriyle sürmektedir. Basit anlatı filmleri fotoğrafik olanla iç içe ve öykünün hayatın içinden gelmesine önem veren filmlerdir. Konusunu çoğunlukla “gündelik yaşantı”nın oluşturduğu basit anlatı filmleri “hayat olduğu gibi vermek” amacını taşır ve bunu yaparken de mümkün olduğunca az müdahaleyi öngörür. “Basit anlatı” sade, yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçebileceğimiz olaylar çevresinde gelişen öyküleme kalıplarını kullanır. Bu kalıbı kullanan sinemanın “sanat” olarak ifade ettiği şey ise, Kracauer'in düşüncesine bağlı olarak “varolan yaşamdaki ahengi, şiirselliği yakalayabilmesi ve aktarmasında” yatar. Bu filmlerde hayat devam eden bir süreç olarak kavrandığı için klasik anlatının giriş-gelişme-sonuç mantığı ve doğal olarak da neden-sonuç ilişkisi bulunmaz ya da olabildiğince zayıflamış bir biçimde anlatının ileriye taşınması konusundaki katkısının önemsiz bir noktaya çekildiği bir biçimde bulunur (Daldal, 2003, s. 263). “Basit anlatı” için ayrıca bkz. (Kracauer, 1960, s. 245-261; Akbulut, 2005, s. 36-37).

³³ Daldal Kracauer'den alıntıyla “bulunmuş öykü”yü şöyle ifade eder: “Varolan fiziksel gerçeklik içerisinde belirlenebilecek her çeşit öyküyü kapsar. Bir ırmağın ya da gölün yüzeyini yeterince uzun bir zaman incelerseniz, suyun üzerinde rüzgar ya da akıntı yüzünden oluşan küçük halkalar fark edersiniz. “Bulunmuş öyküler” de aynen böyle ortaya çıkar. Kurgulanmaktan çok, “keşfedilen” bu öykücükler, sinema ve belgeseli birbirine yaklaştırır” (Daldal, 2003, s. 262; Kracauer, 1960, s. 246). Kracauer'e göre, “bulunmuş öykü” geleneği içerisinde çekilen filmler, kurmaca öğelere verdikleri ağırlık bakımından “episodik”, yani birbirinden görece olarak bağımsız kısa hikayeciklerden oluşan filmler (örneğin Rossellini'nin *Paisan*, Fellini'nin *Tatlı Hayat* filmleri...) ve hayattan alınma çok basit bir genel öykü çerçevesinde kurgulanan “basit anlatı” (slight narrative) filmleri olarak ikiye ayrılır (Daldal, s. 263).

³⁴ bkz. (Chaudhuri & Finn (2003).

muğlak imgeleri” açıklamak için ileri sürdükleri “açık imge” kavramıyla açıklar (2006, s. 120). Suner, Chaudhuri ve Finn’in “açık imge” adını verdikleri bu imgele-
rin, “sıradışı durumları değil, gündelik hayata ait basit ayrıntıları” gösterdiğini, “bel-
lekteki sanal imgeleri harekete geçirerek, kendi üstüne kapanmayan, sonuca ulaşma-
yan, ucu açık bir imge tipi” yarattığını belirttiklerini ifade eder (s. 124). Suner, Cey-
lan sinemasındaki “açık imge”lerin “popüler nostalji filmleri”nde —ve klasik anlatı
yapısına sahip bütün filmlerde— olduğu gibi, nedensellik zinciri içinde belli bir işle-
vi yerine getirerek, belli bir anlamı üretmek için “eklemlenmediğini”, “imgenin ken-
dini kolayca açık eden”, neden-sonuç ilişkisini kendisinden önceki ve sonraki “imge-
lerle bağlantılandırarak çözümlenebilen” bir anlam yaratmadığını belirtir. Buna
karşın, Ceylan sinemasında “imge içindeki nesnelere ve ortama, anlatıda işlevsel bir rol
üstlenmeden”, “özerk” bir yapı kazanmıştır. “Muğlak”, “tanınmaz”, “istikrarsız” bir
yanı olan “açık imge”, “nereye bağlanacağı, ne anlama geldiği belirsiz bir biçimde,
kendinden önce ve sonra gelen imgelerle net biçimde ilişkilendirilmeden asılı kalır
anlatının içinde.” Bir anlamın içinde sabitlenemeyen imge, “farklı çağrışımlara, bel-
lek süreçlerine açılır” (s. 105). Suner, Ceylan filmlerinde “açık imge”yi tanımlayan
unsurların başında filmlerdeki “durağanlığın” geldiğini belirtir. Bu durağanlığın bir
boyutunu, anlatı yapısının neden sonuç ilişkisinden özerkleşmesi, serim-düğüm-
çözüm kalıbının ortadan kalkması anlamında “film öykülerinin dramatik gerilimden
yoksun olması” oluştururken; ikinci boyutunu “uzun çekimlerin”, “sabit kamera”
kullanımının ve “ses” öğelerinin oluşturduğu yapıyla ortaya çıkan filmlerin “görsel
yapısı” oluşturur (s. 125). Suner’e göre Ceylan sinemasında üç “açık imge” tipi bu-
lunmaktadır: Anlatı içerisinde işlevsel bir rol üstlenmeyen, nedensel mantığın
dışında, özerk bir biçimde işleyen (s. 127), “yakın plan insan yüzü ve bedeni imgele-

ri”; yine anlatı içerisinde neden-sonuç ilişkisi kurmak anlamında işlevini yitirmiş “doğa ve çevre imgeleri” ve “anlatıya dramatik gerilim kazandıran, karakterlere ilişkin gizil bir hakikatin ortaya çıktığı bir düzlem olarak kullanılmayan” (s. 133) “düş imgeleri” (s. 126).

Ceylan sinemasının modernist yanı belki de imgelerini kurarken nedensel ilişkiyi zayıflatmış olması ve bu imgeleri görsel düzenin estetik bir parçası olarak, ifade unsurlarını olabildiğince azaltmaya yarayan ve filmsel dünyayı dramatik gerilimin yarattığı bir inşa olmaktan öteye taşıyarak, anlatının ilerlemesine yarayan bağlantıları gündelik hayatın “ölü” anları üzerine kurarak, etkili bir sinemasal dil yakalamış olmasıdır. Gündelik hayatın bu birbiriyle bağlantısız gibi görünen “an”ları anlamın başka bir düzeyde, zihinsel süreçlerin bütünleştirdiği anlamsal *oluş* içerisinde kurulmasına yol açar. Ceylan sinemasında ölü zamanların kullanımı da bu sürecin oluşmasına yol açan önemli etkenlerden biridir; tematik düzeyde anlamın oluşturulmasında sürekli bir “sıkıntı”, çıkızsızlık ve kapatılmışlık hissi yaratan ölü zamanlar, —Ceylan sineması söz konusu olduğunda bu anları ölü zaman olarak adlandırmak pek doğru görünmemektedir; çünkü filmin anlamsal dünyası bu anları ifade eden imgelerin toplamının yarattığı *kapsayıcı bütünlük* aracılığıyla tamlığa erişir— biçimsel düzeyde Suner’in belirttiği “açık imge”nin yerine getirdiği işlevleri üstlenir. Filmlerin imgesel yapısının önemli yanlarından biri, bu ölü zamanların gerçeğin olduğu gibi aktarılmasına yol açmasıdır; ancak ölü zamanların başka bir biçimi olarak “düş” ve oyun sahneleri gerçeğe onun aktarılması arasındaki ilişkinin sınırını belirsizleştirerek, filmin diegetik dünyasının, gerçek hayatta da öyle olduğu hissini pekiştiren bir yapıya sahiptir. Ceylan filmlerinin gerçekliğe yakınlığı ve kendini sahici kılmasının en önemli nedenlerinden biri ölü zamanların yarattığı tematik ve biçimsel üslubun

yaşamın “müphemliğine, istikrarsızlığına, kural tanımazlığına” (2006, s. 139) anlatı içerisinde tanıdığı imkandır. Klasik sinemada ölü zamanlar genellikle aksiyonu öncelleyen ve onu izleyen “hareket-imge”nin yarattığı diegetik zamanın bir bileşeni olarak ortaya çıkarken, modernist sinemada hiçbir şeyin olmadığı, dahası anlatının akışına katkı sağlayacak nedensel bir ilişkinin kurulmadığı eylemlerin oluşturduğu anları kapsar. Modern sinemanın minimalist anlatıyı temel alan biçiminin bütünüyle bir “ölü zaman” biçimine büründüğünü söylemek bile mümkündür. Ceylan sineması özelinde düşünüldüğünde neredeyse filmin tamamı “ölü zaman” olarak görülebilecek bir yapıya sahiptir. Bu da zamanın bütünüyle anlatıdan bağımsız, özerk bir yapı kazanmasına, anlatıyı zaman ve uzam aracılığıyla işleyen bir inşa olmaktan çıkarıp, zamanın ve uzamın anlatı aracılığıyla işlediği bir yapıya büründürür. Zamanı inşa eden öykü ve onun gelişimi değildir burada. Öykünün ve anlatının gelişimi ve tamamlanması anlatının içinde yer almayan, ona dışlanmış gibi duran bir zaman aracılığıyla sağlanır. Zamanın anlatıdan bağımsızlaşarak kazandığı bu özerklik onu anlamak konusunda da izleyiciyi gerçekliğe bağlayan zihinsel bir sürece zorlar; zaman ancak gerçekle kurulacak bir mütakabiliyet ilişkisi içerisinde anlaşılabilir, ki burada nesnel tanımlanabilir ve anlaşılabilir, somut bir zamandan çok, deneyimlerimizin biçimlendirdiği *oluş* halindeki bir zaman etkindir. Filmin zamanının gerçekliğiyle, gerçek yaşamın zamanı izleyicinin zihninde bir ve aynı olma hissi yarattığı ölçüde bir gelişim ortaya çıkar. Ceylan sinemasının modernist gücü, sanatsal olanla gerçeği ifade ederken sanatın soyut ilkelerini daha da özerkleştirmek yerine, bu ilkeleri gerçekle, yeni bir biçimde bağlamasında yatar. Bunu Ceylan’ın karakterlerine odaklanmasında bile görmek mümkündür. Ceylan bir yandan eylemi bastırırken, bir yandan da karakterlerinin bastırılan bu eylemin karşısında aktif bir eyleyen gibi gö-

rünmesine de engel olur ve karakterlerini, eyleme geçme yönünde uzlaşımsal beklentinin oluşmaya başladığı anlarda onları ölü zamanlara hapsederek yapar. Bunu yaparken kullandığı iki araç düş ve oyundur. Ceylan filmlerindeki oyun ve düş sahnelerini karakterlerin eylem yönelimli hale gelmesini engelleyen biçimsel bir strateji olarak da düşünmek mümkündür. Karakterlerde ölü zamanlar içerisinde aktiflik duygusu yaratan ve izleyiciye de bu duyguyu geçiren bu strateji Ceylan filmlerinin “açık imge”sine, “basit anlatı”sına karakterini veren şeydir. Bu yapıyı Ceylan sinemasının kendini yansıtan karakteriyle birlikte düşünmekte yarar vardır. Ceylan’ın üçlemesini oluşturan *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* (2002) filmlerine bakıldığında, bu filmleri tek bir öykünün başlangıcı, ortası ve sonu olarak görmek mümkündür. Sıkıcı ve tek-düze olduğuna inandığı kasabadan kurtulmak isteyen *Kasaba*’nın Saffet’ini eksen olarak gelişen öykü çizgisi, *Mayıs Sıkıntısı*’nda Muzaffer’in ona iş teklif etmesiyle ve İstanbul’da iş bulabileceğini ima etmesiyle Saffet’in bu isteğini umuda dönüştür. Her ne kadar Muzaffer’in bu teklifi filmin sonunda bir hayal kırıklığına dönüşme potansiyeli doğurmuş olsa da, Saffet *Uzak*’ta Yusuf olarak sinemacı Muzaffer’in yerine fotoğrafçı Mahmut’a misafir olur. *Kasaba*’nın çıkışsızlığa mahkum Saffet’i, *Mayıs Sıkıntısı*’nda bir umuda sahip olur, bu umut ona eyleme geçme ve bir amacın peşinde hareket etme potansiyeli verir. Bu potansiyel, Ceylan’ın ölü zamanlar etrafında *genişleyen* anlatısına bir eylem yönü de belirler. Bu eylemin yönü, Saffet’in Yusuf’a dönüşme sürecini, üçlemenin son filmi olan *Uzak*’ta tamamlayarak son bulur. Yusuf Muzaffer/Mahmut’un gönülsüz vaadi ile geldiği İstanbul’da başka türlü bir kasabayla karşılaşır ve *Kasaba*’nın doğurduğu umudu da yitirerek anlatının müphemliğine sığınır ve “öylesine-herhangi-bir mekân”a doğru gözden silinir. Saffet/Yusuf’un düşü belirsizlik içerisinde, ardından gemici sigarası içilen bir boşluğa bırakılır. Cey-

lan'ın *Kasaba*, onun devamı olarak nitelenebilecek *Mayıs Sıkıntısı* ve bu filmi izleyen *Uzak* filmine bakıldığında, *Mayıs Sıkıntısı*'nin *Kasaba* filminin çekim sürecini ele alan yapısı bile bu süreçteki eylem odaklı anlara değil de ölü zamanlara yoğunlaşmış gibidir. Film çekim sürecine ilişkin sahneler bile barındırdığı eylem nedeniyle değil, eylemi kesintiye uğratan müdahalelerle görünür kılınır (Muzaffer'in film çekim sürecine müdahaleleri, babanın yaptığı hatalar, etrafta olup bitenlerin Muzaffer'i tedirgin etmesi vb.). Film çekim sürecinde Muzaffer'in memnuniyetsizliğinin baskın eylem olması bunun en iyi kanıtıdır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda *Kasaba*'ya yapılan göndermeler ve iki anlatı arasında "geçişkenlik" sağlayan bu "metinlerarasılık", Ceylan'ın söyleşilerinde dile getirdiği otobiyografik bakışla da birleştiğinde "gerçek ve kurmaca arasındaki sınırın bulanıklaşması"na yol açar, buna ek olarak aynı oyuncular tarafından canlandırılan ve birbirinin devamı olan karakterlerin zaman zaman farklı isimlerle karşımıza çıkması da bu "metinlerarası" durumunu ortaya koyarak filmin kendini yansıtan yönünü açığa çıkarır (Suner, 2006, s. 162).

c. Nesne ile Bireyin İlişkisi Olarak Modernizm: Zeki Demirkubuz

İlk filmi *C Blok*, sonrasında çektiği *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa* filmleriyle bu dönemde sinema anlatısının farklılaşması konusunda katkısı olmuş bir diğer isim ise Zeki Demirkubuz'dur. Fredric Jameson "Türk sineması Yeni Gerçekçiliğin doruk noktasına ve dönüşümüne işaret eden Antonioni'den doğar" (2006, s. 17) belirlemesine uygun olarak S. Ruken Öztürk'ün Zeki Demirkubuz'un *C Blok* filminin, Antonioni'nin *Günbatımı*'nin (*L'eclisse*, 1962) atmosferini çağrıştırdığını söylemesi (2006, s. 55), Demirkubuz sineması için bir çıkış noktası olarak alınabilir. İlk filmi olan *C Blok* her ne kadar diğer filmlerinden "yoruma açık ve soyut" olmasıyla ayrılırsa da (s. 55) aralarında bir süreklilik olduğu rahatlıkla söylenebilir. "Kişisel

imzası” belirgin ve “sanat sinemasının önemli bir temsilcisi” (s. 55) olan Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan’la birlikte 1990’lı yıllarda sinemanın minimalist bir anlatım biçimi kazanmasında önemli isimlerden biri olmuştur. Kovács’ın “ifade unsurlarının sistematik bir azaltılması” olarak tanımladığı” minimalist biçem; “aynı türden duygusal etkileri çoğaltarak motiflerin gücünü artırmak yerine, motiflerin sistematik çeşitlemesi kuralını kullanarak anlamsal zenginliği elde ettiği”ni belirtmesinden (2010, s. 149) yola çıkarsak, bu özelliklerin filmlere 90’lı yıllarda bilinçli bir biçimde dahil edildiğini söyleyebiliriz.

Demirkubuz sinemasının “hikâyenin tüm dramatik öğelerini perdenin dışında” tutması, kamera hareketlerinin çok az, kurgunun “düz” olması, aydınlatmanın olabildiğince doğal bir biçimde gerçekleştirilmesi, “varoluşçu” bir karakter temsiline odaklanan, geçmiş “travma”ların karakterlerin yönelimlerinde etkin bir rol oynaması gibi özellikleri; onun filmlerinin temelinde yatan, içinde yaşadığı toplumsallığın dayattığı “büyük anlatılara” “inancını kaybetmiş” (Berry, 2006, s. 22-25) karakterleriyle birleştiğinde, aidiyet ve varoluşa ilişkin yerleşik temsilleri göz ardı eden üslubu minimalist bir biçimde gerçekleştirdiği söylenebilir. İyi, kötü, yalnızlık, sevgi, tutku gibi kavramların ifade ettiği ve klasik anlatı sinemasının bütüncül bir biçimde farklılıklar, kırılmalar barındırmadan, baskıcı bir anlatı olarak görselleştirmeye çalıştığı düşünceyi Demirkubuz, yeniden görselleştirmeye çalışır. Bu kavramların ifade ettiklerini geleneksel sinemasal temsilin dışında bir konuma yerleştirmeye çalışarak yeniden kurmaktan yanadır. Bunu yaparken de karakterlerinin dünyasını onu kuşatan dünya ile bir karşıtlık içerisinde ele alarak, bu ikisi arasındaki boşlukları daha da genişletmekten yanadır. Yaşamı yönlendirenin “kader” mi yoksa “özgür irade” mi (Möller, 2006, s. 26) olduğu sorusunda karşılığını bulan

bu çaba, onun filmlerindeki temel paradoksu da ifade eder ve her zaman için tavrı, nesnel olanın (toplumsalın) bütün kuşatıcılığı ve zorlayıcılığına rağmen öznel olan- dan (karakterlerin hayatından) yanadır. Öztürk, Demirkubuz'un, toplumsal olanın “faşizm” haline gelme eğiliminde olduğu düşüncesinden yola çıkarak, yönetmenin “toplumsal olan” diye ifade ettiği olgudan kaçınmasının, onun “belli bir coğrafyada yaşayan bireysel trajik karakterler yaratmasını sağladığı”nı “kişisel sinema” çabasının ise ona *auteur* olma yolunu açtığını belirtir (2006, s. 59-60). Demirkubuz'un toplumsal olanın kuşatıcılığına karşı “kişisel sinema”dan bahsetmesi sinema yapma biçimini de belirleyen öğelerden biridir, Demirkubuz toplumsal olanın kuşatıcılığından bahsederken bu toplumsallığın geçmiş sinemasal deneyimleri de kuşattığını düşünmekte fayda vardır, klasik anlatı sinemasının kuşatıcılığıyla birlikte düşünüldüğünde bu “toplumsal olma” hali aynı zamanda yeni sinemasal biçimleri de etkileyen bir karaktere sahiptir. Bunu da klasik anlatı sinemasının uyuşmaları aracılığıyla gerçekleştirir. Demirkubuz, kişisel sinema, “varolan kodların, anlamların dışına çıkıp onların ötesine geçerek anlaşılabilir bir şeydir. Kişisel sinema ile kastedtiğim, toplumsal, sosyolojik, ulusal olmama durumu değil. Zaten doğası itibarıyla kişisel olan bir şey bunları da içerir” (aktaran Öztürk, s. 59) derken bu kuşatıcılığın sınırlarının nasıl ihlal edilebileceğini de ifade eder. Bu kişisel sinema da klasik anlatı sinemasının anlatı kodlarını tersine çevirerek, onları yeni biçimlerde temsil sisteminin içerisine dahil ederek, özgünlüğünü ortaya koyar. Bu farklılık nesnel olana karşı öznel bir dünya kurup ona sığınmak ve hatta delirip bir akıl hastanesine kapatılmak olabileceği gibi (*C Blok*), tutkularının peşinden her türlü rasyonaliteden uzak bir biçimde gitmek de olabilir (*Masumiyet, Kader*), yaşananlara karşı bir “kayıtsızlık” (*Yazgı*) (Yücel, 2006, s. 44) halini de alabilir. Filmlerinde karakterlerin televizyon

izleyerek (Öztürk, 2006, s. 61) kurdukları ilişki biçimi, sinemaya ya da filmlere (kendi filmleri de dahil) “gönderme” yapması, film içinde film tekniğini kullanması (s. 62), müziğin minimum düzeye indirgenmiş olması (s. 63), “sıkıntının³⁵, kapatılmışlığın” (s. 66) filmin atmosferini belirleyen bir yapı taşıması gibi özelliklerin hepsi Demirkubuz filmlerinin modernist yanını ve farklılıklarını ortaya koyarak, izleyiciyle klasik anlatının hoşlanma ilişkisinin dışında “rahatsız” edici bir ilişki kurulmasını sağlar (s. 67); ancak bu rahatsız edicilik sinemasal araçların kullanılması aracılığıyla değil dramatik yapının bütünü aracılığıyla yaratılmış bir rahatsızlıktır.

³⁵ *C Blok* filminin can sıkıntısına odaklanarak yapılan bir değerlendirme için bkz. (Aksoy, 2009, s. 11-26).

Sonuç: Sürekli Olanın Farklılığı

Sanat sineması tartışmaları uzun zaman anaakım sinema ile sanatsal eğilimi ve gerçeği ortaya koyma stratejileri bakımından anaakım sinemadan farklılık gösteren film yapma biçimleri arasında varsayılan bir ayırmadan yola çıkılarak sürdürülmüştür. Bu tartışmaların ana eksenini sinemada “sanat olanın ne olduğu” sorusu oluştururken, “gerçek olanın” ortaya konma ve bunun izleyiciye sunulma biçimleri tartışmaların temel bileşenleri olarak öne çıkmıştır. Türkiye sinemasında sanat sineması tartışması genel itibariyle kuramsal ve tutarlı bir tartışma çerçevesi oluşturmamış, daha çok bu sinemanın olumsuzluğu ön kabulüyle, verili bir başlangıç noktasından hareketle ifade edilmiştir. Bu tartışmalar her ne kadar tutarlı bir kavramsal çerçeve içerisinde sürdürülmemiş olsa da sinema alanına ilişkin sorunların dile getirilmesi esnasında bu sinemaya ilişkin söylenenler Türkiye’de sanat sinemasının gelişimi için bir çıkış noktası olarak alınabilir. Sinemanın Türkiye’de ilk kurumsallaşma çabalarının 1920’lerde başladığı ve bu dönemin, tek bir yönetmenin film üretim pratiğindeki etkinliğiyle 1940’lı yıllara kadar sürdüğü düşünülürse, sinemanın, kendini inşa sürecinin çoğul bir pratikten ziyade tekil bir pratik tarafından biçimlendiği görülebilir. Bu dönemde sanat olarak kabulünün henüz tam olarak gerçekleşmediği ve tiyatro karşısında şüpheyle bakılan bir alan olarak sinemanın sanatsal niteliği, yerli filmlerin yabancı filmler karşısındaki konumu tartışılır olmuş, film alanının yabancı film dağıtım ve gösterimi tarafından belirlenmiş olması, bu tartışmanın bu eksen üzerinden yürütülmesi sonucunu doğurmuştur. 40’lı yıllarda film sayılarının artmasıyla, yeni aktörlerin (yönetmen, oyuncu, teknik ekip, yapımcı vb.) sinema alanına girme-

siyle, daha önce sinema alanının ve aktörlerinin gündeminde olmayan pek çok konu bu dönemde gündeme gelmiş, sorun haline gelen pek çok şey alanın da karakterini belirleyen özellikler olarak sinemanın tanımlanmasında yer etmiştir. 40'lı yıllarda sinema öncelikle eğlence yönü dikkate alınarak, daha sonra ise “halk terbiyesi” fikriyle birleşerek siyasal iktidarın lehine nasıl kullanılacağı üzerinde durulmuş ve bunun uzantısı olarak da anti-komünizm endişesi üzerinden tartışılmıştır (Cantek, 2008, s. 115-116). Vergi konusunun yoğun olarak tartışıldığı 40'lar Varlık Vergisi'nin sinemacılara getirdiği zorunluluklar nedeniyle sinemanın ekonomik temelini “millileştirilmesi” ve “Türkleştirilmesi” girişiminin de ayaklarından biri olmuştur. Buna yabancı filmlere “Türk filmi edası” vermek için yerli film sahneleri eklenerek yaratılan “melez” film (Gürata, 2000, s. 177) yaratma süreci de eklendiğinde ve bu uygulama dublaj uygulamasıyla birleştiğinde bu millileştirme girişiminin ikinci ayağı olan kültürel ayağı da tamamlanmıştır. Ortaya çıkan bu yeni zihniyet değişimiyle birlikte YFYC (1946) gibi kuruluşların yerli filmciliğin gelişimini “milli bir dava olarak” ele alıp, ekonomik temelini sağlama alma girişimleri, aynı zamanda üslup ve dil anlamında, “milli sinema”, “bize has” bir sinema kurma çabasını da beraberinde getirmiş, ulusal bir sinema inşasının “kendi diline sahip özgün” bir sinema yaratma çabasıyla birlikte gelişmesi, bu düşüncenin “yerellik” ve “homojenlik” kavramları etrafında gelişmesine yol açmıştır. Bunlar sonraki yıllarda bir sanat sineması düşüncesinin oluşturulmasına da kaynaklık edecek kavramlar olarak, ulusal özellikleri baskın bir “sinema dili” yaratma çabasıyla, “yerli bir konuyu”, “yerli bir üslupla ve dille” anlatan filmler üretme pratiği Türkiye sinemasında yenilik ve farklılık arayışlarının da temelinde yer alan bir düşünce olmuştur. Bu ikiliğin bir yanıyla “yerli” (çoğunlukla Batılı olmayan bir içerik olarak) diğer yanıyla da “yeni” (Batılı anlamda geliş-

kin bir sinema tekniği ve dili) üslup arayan bir paradoksla gelişmesi sinemanın modernizminin her zaman “yerel”, “mahalli” olanı (Tansuğ, 1966, s. 33) “anlatmak” ve “göstermek” için bulunması gereken bir “üslup” sorunu olarak algılanmasına yol açmıştır. Ancak bu üslup sorununun ayrılmaz parçası ve onu önceleyen koşulu ise, bu üslupla ifade edilecek içeriğin her zaman “milli”, “ulusal” ve “bize has” bir nitelik taşıması gerektiğidir. Bu da hem üslup hem de içerik olarak tamamen “yerli” bir sinema biçiminin her zaman gündemde kalmasına yol açmış, film bunlara ulaştığı ölçüde yetkin olarak kabul görmüştür; ancak bu üslubun ve içeriğin nasıl olacağı konusu üzerinde uzlaşmaya varılamamıştır.

Bu gerilimin bir diğer boyutu ise üslup ve içerik sorununun gündeme geldiği her çerçevede ortaya çıkan Doğu-Batı karşıtlığı temasıdır. Bu karşıtlık temelinde tanımlamalarında doğuyu temel alanlar, üslup ve içerik arasında bölünmez bir mütakabiliyet olması gerektiğini varsaymış; ancak sinema varsayılan bu mütakabiliyetle yeniden tanımlanmaya çalışıldığı her zaman için üslupla içerik arasındaki “yarıkları” da su yüzüne çıkarmıştır. Modernist bir sinemaya evrilme sürecinde Türkiye sinemasının “modernist bütünlüğe” erişme yanılması da bu bölünmüş yapı içerisinde gizli olarak varsayılmıştır. Bu yıllarda sinema ele aldığı konusuna olabildiğince nesnel bir konumdan (burada nesnellik; bilinçli bir anlatım stratejisi ve kameranın konusuna yaklaşırken, onu tarafsız bir biçimde anlatma çabasının bir sonucu olarak tercih edilen bir anlatım stratejisi olmaktan uzaktır) yaklaşarak film yapma pratiğini biçimlendirmiş, öznelliği olabildiğince geride tutmaya çalışmıştır. Kameranın doğasından kaynaklı öznelğin dışında, bilinçli olarak anlatının öznellik barındırması ve buna ilişkin araçların kullanılması 50’li yıllarda bir iki örnekle görünür olmuş, bunun yerleşmesi ise ancak 1960’lı yıllarda gerçekleşmiştir. Sinema 60’lı yıllarda anlatının öz-

nellik barındıran biçimlerinin sinemaya dahil olmasıyla modernist olma yolunda da önemli bir evreye geçmiştir. Bu dönemde, anlam, yok edildiği sinemasal bir tarzla önceden inşa edilmiş verili bir süreç olarak değil, baktığına kendi öznelliğini de katarak, anlamı yaratmaya çalışan bir biçim almış, öznellik vurgusu film alanında görünür hale gelmiştir. Bu zaman diliminde sanat sineması ve sinemanın modernizmi konusunda yürütülen ilk tartışma olarak, *Kamelyalı Kadın* (Şakir Sırmalı, 1957) ve *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Ömer Akad, 1959) filmleri üzerine yürütülen tartışmalarda, hem bu öznelğin izlerini hem de sanat filminin nasıl anlaşıldığını, filmsel dünyanın yönetmenin kendi bakış açısından temsil ettiği bir dünya olarak özerklik kazanmaya doğru geçirdiği değişimi (özellikle *Kamelyalı Kadın* tartışmalarında) görmek olanaklıdır. Yeşilçam sinemasının da anlatı özellikleri itibariyle kurumsallaşmaya başladığı yıllar olan 50'ler ulusal sinemanın popüler anlatı sinemasının kurumsallaşması olarak Türkiye sinemasının önemli bir evresi olmuştur. Bu dönemdeki “taklit” ve “özenti” tartışmaları ekseninde gelişen, sinemaya yerli bir “öz” arama çabası geleneksel kültürel sanatsal pratiklere dönülmesini getirmiş, bu da sonraki yıllarda gelişecek Halk Sineması, Ulusal Sinema, Milli Sinema gibi konuları etkilemiştir. Bu dönemde sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda ortaya çıkan ilk farklılık söylemi sinema kulüplerinin gelişimiyle ilişkili olmuş, var olan sinemanın dışında “farklı bir sinema” arayışının su yüzüne çıktığı bu dönem, bu farklılığı sinema kulüpleri üzerinden kurma çabasına girmiştir. Bu kurumsallık içerisinde, popüler sinema ile karşıtlık olarak ele alınan “sanat filmi” kavramına, onu izleme potansiyeline sahip “gerçek” bir izleyici de eklenmiştir. İzleyiciye atfedilen bu özellik sinemanın öznelliğini de ön plana çıkarmak isteyen yeni bir sinema düşüncesine duyulan isteğin bir tezahürü olarak görülebilir. Sinema kulüplerinin yanı sıra düzenlenmeye başlanan

film festivalleri, kurulan meslek kuruluşları, sinema yazılarının yoğunlaşmaya başladığı gazete ve dergiler sanat sineması olgusunun yerleşmesinde önemli bir rol üstlenmiştir.

Sanat sineması tartışmalarının açıkça ortaya çıkması ise 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir.¹ Bu dönemde “yönetmen filmleri”nden bahsedilmesi, ortaya çıkan anlatı stratejileriyle geleneksel anlatı modellerini zayıflatan, “öyküde temsil edilen dünya ile ampirik dünya arasındaki” (Kovács, 2010, s. 257) temsil ilişkisinin sınırlarının zayıflaması, öznelğin daha fazla görünür hale gelmesine yol açmıştır. Bu sınırı ilk zayıflatan film yapma tarzı ise *toplumsal gerçekçi* filmler olmuştur.² *Toplumsal gerçekçi* filmlerin toplumsalla ilişkili “özü” temsil etme biçimlerini de problemli hale getirmesi bu noktada önemli bir gelişme olarak görülmelidir. Bu tem-

¹ Murat Akser “Türkiye’de Bağımsız Sinema Akımları Her Daim Bağımlı” (2012) adlı makalesinde Türkiye’de bağımsız akımların 1960’lı yıllarda ortaya çıktığını belirtir. Akser’e göre bu akımlar her on yılda bir “yeni, genç, farklı” olduğu iddiasıyla ortaya çıkan, geniş bir seyirci kitlesine hitap etmeyen, estetik denemelere girişen, Avrupa sanat sinemasından etkilenmiş, şehirli, eğitilmiş, elit sanatçılarınca üretilmiş akımlar olmuştur (s. 36). Akser, genç film yönetmenlerinin kişisel, siyasal ve estetik çabalarının 1960’lara kadar dikkat çekmediğini, bu tarihten sonra ortaya çıkan bağımsız sinemacıların önünde ise iki engel olduğunu vurgular. Bu engellerin ilki, Yeşilçam film endüstrisinin bağımsız çabaları dışlaması, ikincisi ise toplumsal içerikli filmlerin sansür tarafından engellenmesidir. Bağımsız Türk sinemasında “Avrupalı bir estetik rejimin” takip edilmesinin bir gelenek oluşturduğunu belirten Akser, bunun da, biri “Hollywood karşıtlığı” ikincisi ise “entelektüel bireyci yabancılaşma” olmak üzere iki kaynağı olduğunu belirtir (s. 37). Bunların sonucunda ortaya çıkan filmlerin ise, “kişisel içe bakışa yoğunlaşan bir sinema, bir Batı eğitilmiş Türk entelektüel yönetmenin merceğinden görülen yaşamın eleştirel bir yansıması” olduğunu ifade eder (s. 37). Akser’e göre, 1960’ların bağımsızlığı “amatör” bir nitelik taşıırken, 1980’lerin bağımsızlığı “elit” bir karaktere sahiptir. 1997’de ortaya çıkan “Yeni Sinemacılar Hareketi”nin ticarileşerek yok olduğunu, 2000’lerin Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Reha Erdem ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerinin ise uluslararası festival ödülleriyle ve uluslararası gelişim desteğiyle tanımlandıklarını ve bu yönetmenlerin “kişisel bir yabancılaşma” sineması ürettiklerini belirtir (s. 38). 2007’de ortaya çıkan “Bağımsız Sinema Hareketi”nin ise Türk sinemasında ortaya çıkan en “örgütlü” bağımsız sinemacılar olduğunu ifade eden Akser, bu yönetmenler arasında Özcan Alper (*Sonbahar*, 2008), Hüseyin Karabey (*Gitmek: Benim Marlon ve Brandon*, 2008), Seyfi Teoman (*Tatil Kitabı*, 2008), Seren Yüce (*Çoğunluk*, 2010), Tolga Karaçelik (*Gişe Memuru*, 2010) gibi isimleri ve filmleri sayar. Bu filmlerde “yalnızlaşan ve yabancılaşan birey”in anlatıldığını, “etnik ve sınıfsal farkların” öne çıktığını ve Avrupa destekli film festivali fonlarından yararlandıklarını belirtir. Bkz. (Akser, 2012).

² Aslında burada 1950’ler itibarıyla önemli bir tür olarak yerleşmeye başlayan köy filmlerinin de bir kırılmanın ilk işareti olduğu üzerinde durmak gerekmektedir. 1934-1949 arasında 13; 1950-59 arasında 63; 1960-69 arasında 111; 1970-79 arasında 126; 1980-89 arasında 70; 1990-2000 arasında ise 20 köy filmi çekilmiştir (Depeli, 2003, s. 32). Özellikle 1952’de çekilen Metin Erksan’ın Aşık Veysel’in hayatını anlatan filmi *Karanlık Dünya* ve Lütfi Ömer Akad’ın 1955 yılında Yaşar Kemal’in hikayesinden uyarladığı *Beyaz Mendil* filmleri belki de bu kırılmanın ilk işaretleri olarak görülebilir. Bu filmlerin dışında ayrıca Nedim Otyam’ın *Toprak* (1952) adlı filmi belgesel ve kurmacayı bir arada kullanma çabasıyla başka bir farklılık olarak da görülebilir.

sil biçiminin toplumsal olan öz üzerine yoğunlaşması karşısında, yeni bir temsil biçimi öneren alternatif ise, bu özün gözardı edilip, zayıflatılması üzerinde durmuştur. Halit Refiğ'in *toplumsal gerçekçilik* karşısında ortaya çıktığını söylediği, *Denize İnen Sokak* (Atilla Tokatlı, 1961), *Aşka Susayanlar* (Feyzi Tuna, 1964), *Suluk Gece-nin Aşk Hikâyeleri* (Alp Zeki Heper, 1966), *Sevmek Seni* (Cengiz Tuncer, 1965), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965) gibi filmler, “daha kişisel, daha bireyci, yani daha batılı filmler” olarak görülmüş bu nedenle de “başarısız” sayılmışlardır. Refiğ'in *toplumsal gerçekçilikle* sanat filmi olarak nitelediği bu filmleri birbirinden ayırması ve *toplumsal gerçekçiliğe* bu filmler karşısında yetkinlik tanınması —ki bu yetkinliğin belirleyenlerinden en önemlisi daha az Batılı olmasıdır— sanat filmi kavramının “biçimci”, “kişisel”, “soyut” olarak nitelenmesi (1971, s. 31) Türkiye sinemasında sanat filmi kavramının tanımının oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde sinema alanındaki tartışmaların odağında Halit Refiğ ve onun Halk Sineması, Ulusal Sinema gibi konulardaki düşünceleriyle TSD ve çevresi yer alır. Gelenekçi ve modernist iki bakış bu yıllarda sinema alanındaki tartışmanın gelişmesinde önemli bir rol üstlenmişlerdir. “Türk halkının duyuş ve heyecanlarına, iç dünyasına açılan bir pencere olarak” Türk sineması (Refiğ, 1971, s. 10) vurgusuyla, evrensel ölçütlere göre yapılması gereken sanat olarak sinema düşüncesi arasındaki gerilim bu dönemi karakterize eden şeydir. Bu gerilimin Halit Refiğ tarafı gelenekçi bakış açısını temsil ederken, Sinematek Derneği modernist bakış açısını temsil eder. Bu gerilim karşıtlığında *toplumsal gerçekçilik*, “biçimci”, “soyut” ve “bireysel” olarak nitelenen sanat sineması karşısında kabul edilebilir görülmüş, ancak sanat sineması örnekleri olarak görülen eğilime dahil edilen filmler alandan dışlanmaya çalışılmıştır. Sinema alanı benimsemediği, kurallarına uymayan ve farklılık söylemiyle ortaya

çıkan bu yeni film yapma pratiğini dışarıda bırakma yolunu seçmiştir. Yeşilçam dışı sinema arayışı olarak kavramsallaştırılan, Sinematek ve çevresi tarafından dile getirilen anlayış bu dönemin sinemasının modernizmi söz konusu olduğunda ayırıcı bir nitelik taşır. Sinematek'in yerli sinemayı ıslah edilmesi gereken bir yapı olarak ele alması, Yeşilçam dışı sinema anlayışının temel bileşenlerinden biri olmuş, onun modernist bakışını biçimlendirmiş ve paradoksal bir hal almasına yol açmıştır. Bu modernist bakış bir yandan “evrensel sinema dili”nin gelişmişlik düzeyine tekabül edecek bir sinemadan yana olmuş, bir yandan da bu sinemanın yerel olanla bağlarını koruması gerektiğini ileri sürmüştür. Sinematek Derneği'nin yayın organı *Yeni Sinema* dergisi bu özelliklere sahip bir filmin yapıldığını görmeden dağılmış olmasına rağmen, bu dönemde bu sinemanın öncüsü olarak Yılmaz Güney ismi öne çıkmıştır. Güney'in yaptığı filmler özellikle *Seyyit Han*'la (1968) başlayan ve *Umut*'la (1970) devam eden çizgi Türkiye'de *Yeşilçam dışı* sinemanın da ilk ürünleri olarak ele alınmış, fakat sinemanın politik niteliğinin belirgin hale gelmesi ancak 1970'li yıllarda gerçekleşmiştir. Bu yıllarda sinema, daha önce anlatıyı modernize eden *toplumsal gerçekçilikte* belirli ölçülerde bulunan —her ne kadar doğrudan politik bağlılıkları içermese de— ve bunun karşısında yer alan soyut eğilimde ise hiç bulunmayan bir şeyi kendi anlatısına dahil etmiştir: Politik bağlılık ve sınıf vurgusu. Klasik anlatının katı yorumlayıcı şemalarını “öyküde temsil edilen dünya ile ampirik dünya arasındaki göndergesel ilişkiyi zayıflatan anlatı manevralarıyla” (Kovács, 2010, s. 257) yok eden bir strateji olarak politik olanın sinema alanına dahil olması ve bu politik olanın filmlerde belirgin bir sınıfsal bağlılıkla ifade edilmesi bu dönemi diğer dönemlerden ayıran en önemli özelliktir. Bu dönemde bir yandan politik olanı gündelik hayatın yoksunlukları içerisinde ifade eden *Umut*, diğer yandan ise belirgin

politik bağılıkları dile getirmesine rağmen, bu bağılıkları da gündelik hayatla birleştiren bir üslupla ele almaya çalışan *Arkadaş* gibi filmler, sinema anlatısının modernizmi konusunda geriye itilmiş bir özelliğin de bu alana taşınmasına yol açtılar. 60'ların toplumsal içeriği öne çıkaran *toplumsal gerçekçiliği* ve sonrasında ortaya çıkan bireyin toplum karşısında içine düştüğü içe dönmeyi vurgulayarak bu içeriği geriye iten soyut eğilimden sonra, 70'lerde modernist sinema politik içeriğin önem kazandığı bir anlatıya dönmüştür. Ancak bu dönemin farklılığı toplumsal bağılılığı doğrudan politik eylemle ilişkili olarak ele alması ve anlatıda bu bağılılığı açıkça ifade etmesi olmuştur. 60'ların mesafeli politik bağılılığına karşın bu dönemde bu mesafe ortadan kalkmış, filmlerin öznellik çerçevesini oluşturmasında yönetmenlerin kendi kişisel düşüncelerinin de anlatıya dahil olduğu bir öznellik biçimini doğurmuştur. Bu eğilimi *Bir Gün Mutlaka*³, *İzin*, *Demir Yol*, *Maden* gibi filmlerde açıkça görmek mümkündür. Sınıf meselesini görünür hale getirme çabasında olan bu filmler, tarafsızlık iddiasında olmayan ve sinemayı belirli ölçülerde sınıf mücadelesinde bir araç olarak da ele almışlardır. Bu dönemin “Genç/Yeni” sinema olarak adlandırılmasının nedenini de burada aramak daha doğru görünmektedir. Sinemaya dahil olan, Şerif Gören, Zeki Ökten, Ali Özgentürk, Erden Kıral, Ömer Kavur, Bilge Olgaç gibi yönetmenler filmlerinde bu öznellik çerçevesini kuran isimler olmuş, sinemanın popüler anlatıyla arasındaki farkın belirginleşmesinde etkin olmuşlardır.

70'li yılların bu politik bağılığını Üçüncü Sinema düşüncesinin argümanlarıyla birlikte düşünmek gerekmektedir. Bu bağlantının izleri özellikle *Genç Sinema* dergisi etrafında şekillenen; Türkiye'nin toplumsal yapısına ilişkin ileri sürülenlerle

³ Burada belki de *Bir Gün Mutlaka* için geçerli bir farklılıktan da söz edilebilir. Filmin senaryosu Yılmaz Güney tarafından yazıldığı için buradaki politik argümanların daha çok Güney'e özgü olduğunu ve yönetmenin de bu bakışı benimsediğini söylemek, bir deneme filmi olarak da görülebilecek filmi için daha doğru görünmektedir.

ve sinema alanının içinde bulunduğu durumun düzeltilmesi için yürütülen tartışmalarla birlikte düşünüldüğünde rahatlıkla görülebilir. Bu çerçevede popüler sinema çoğunlukla bir kültür emperyalizmi bakışıyla ele alınmış ve bunun karşısında, bu yapıyı kıracak bir sinema arayışı belirginleşmiş, bu sinema arayışı da çoğunlukla *Yeşilçam olmayan / Yeşilçam dışı* olarak ifade edilen bir sinema yapma tarzıyla ifade edilmiştir. Bu *Yeşilçam dışı* sinema anlayışı da her zaman olduğu gibi yine içerik öne çıkarılarak tarif edilmeye çalışılmış, biçimsel olanın önem derecesi bundan sonra gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında bu dönemde de biçimsel olarak anlatının modernist olanaklarını kullanan filmler görmek pek olanaklı değildir. Bu bakışın izlerini *Genç Sinema* dergisinde açıkça görmek mümkündür. Örneğin Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sinema Kulübü'nün bildirisinde belirttiği bakış, bu dönemde benimsenmiş söylemin pek çok özelliğini bünyesinde barındırır. Bildiride, Yeşilçam filmlerinin düşük niteliğinin, “daha iyi bir sinema” arayışını biçimlendirdiği ve bunu da Türk Film Arşivi gibi kurumların desteklediğini belirtilerek, bu “sanatsal yönü ağır basan” filmlerden ikili bir yarar beklendiği vurgulanmıştır. Bir yandan filmlerin kitleler üzerindeki etkisinin artması, diğer yandan da devrimci çıkışlar yapmak isteyenlerin önüne “sanat sineması”nın çıkarılıp, “devrim için sinema” düşüncesinin engellenmesi. Bunun için de “emperyalist güçler ve onun işbirlikçileri”, bu tür bir sanat anlayışından yola çıkan yönetmenlerin çeşitli kuruluşlarda yetiştirilmesi ve yarışmalar aracılığıyla da “kaliteli” film yaptırma çabasına girmişlerdir (Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1970, s. 12-14). Dergideki bir başka yazıda ise sanat filmi, “salt sinema dışında bir amaç taşımayan” bir tür olarak tanımlanmıştır (Barokas, 1969a, s. 25). Yazara göre sanat filmi:

Deneysel film olarak da adlandırılır. Bencil bir doyumun ürünüdür salt kişisel duyguların oluşturduğu, çoğu kez seyirci ile saygısızca alay eder. Ancak seyirciyi

alışagelmiş kentsoylu duygulardan sıyrılabildiği oranda yapıcı bir etkiye ulaşabilecektir ki bu da dolaylı ve çoğu zaman gereksiz. Tecimsel sinemanın gelişi güzel el atabileceği bir teknik bulgular yığını oluşturmak belki de tek yararı (Barokas, 1969b, s. 9-10).

1980'lere gelindiğinde ise sinema anlatısı sanat sinemasının görünür olduğu bir yapıya kavuşmuş ve kendi üzerine düşünen, kendine gönderme yapan bir nitelik kazanarak anlatısını daha önceki dönemlerden radikal bir biçimde farklılaştırmıştır. Bu dönemin sinemasında modernizmi karakterize eden şey sinemanın kendi üzerine düşünme kapasitesini kazanmış olması ve anlatısını artık sinemanın biçimsel olanaklarını da kullanarak modernize etmiş olmasıdır. Anlatı yapısındaki bu biçimsel yenilik yine politik bir içerikle ilişkili olarak gündeme gelmiş; fakat öykünün karakter ve onun psikolojik özelliklerini de dikkate alan bir biçimde bilinçaltı sorunları da görünür kılarak oluşturulmaya çalışılması anlamında farklılaşmıştır. Bu da anlatının kendine gönderme yapması, kendini yansıtması ve kendi üzerine düşünmesi sonucunu doğurmuş, anlatının yapısının birden fazla düzey etrafında oluşturulmasına yol açmıştır.

Bu dönem sadece bu biçimsel modernist yanıyla değil aynı zamanda sinema anlatısında dışarıda bırakılmış pek çok konunun da anlatıya dahil olduğu yıllar olmuştur. Bu yıllarda bir eğilim olarak ortaya çıkan kadın filmleri ve 12 Eylül filmleri bu eğilimin en belirgin örnekleridir. Bunun yanında *Gökyüzü* (Sinan Çetin, 1981), *Aahhh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986), *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987), *Çirkinler de Sever* (Sinan Çetin, 1981), *Su da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987), *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1987), *Üçüncü Göz* (Orhan Oğuz, 1988), *Umut Yarına Kaldı* (Yavuz Özkan, 1988), *Filim Bitti* (Yavuz Özkan, 1989), gibi kendini yansıtan filmler modernist eğilimin biçimsel yanını da belirginleştirmiştir. Anlatı bir yandan

bu biçimsel özellikleri nedeniyle radikalleşirken bir yandan da yeni anlatım olanakları arayışıyla klasik sinemanın uyuşmalarını ters yüz etmeye başlamıştır. Bu dönemin modernist filmleri gerçekle kurmacayı, geçmişle şimdiki iç içe geçiren anlatılarıyla öznenin yeni bir biçimini sinema anlatısına dahil etmişlerdir. Filmin kurmaca dünyası artık sadece barındırdığı toplumsal içeriği nedeniyle değil aynı zamanda bu içeriği dile getirme biçimiyle de modernist olmaya evrilmiştir. Bu biçimsel olanakların hepsi yönetmene öznenin meşrulaştırmanın yeni bir aracı olarak *auteur* niteliği kazandırmıştır. *Auteur*ün filmin dünyasına kişisel müdahalesi kaçınılmaz hale gelmiş⁴ hatta filmin dünyasının düzenlenmesinde temel kurucu etken olmuştur. Anlatının geçişli yapısının bozulduğu ve devamlılığın klasik sinemanın neden sonuç ilişkisinin yer yer ihlal edilmesiyle kurulduğu bir film yapma biçimi ortaya çıkmıştır. Bu açıdan bakıldığında Türkiye sanat sinemasının gerçek ortaya çıkışı bu yıllarla birlikte, sinemanın kendi üzerine, anlatının olanakları üzerine düşünmeye başlamasıyla gerçekleşmiştir denilebilir.

Anlatının bu radikal değişimi 1990'lı yıllarda yeni olanaklarla gelişmiştir. Bu dönemde anlatıya dahil olan LGBT kimliklerinin yanı sıra, anlatıyla oynayan ve gerçekle kurmacayı iç içe geçiren anlatıların yerine daha minimalist anlatıların öne çıktığı söylenebilir. Bu dönemin sinemasının “aidiyet” (Suner, 2006, s. 15) konusunu öne çıkarması, geçmişin homojen kimliklerinin, kırılmaların olduğu bir noktadan yeniden temsil edilmesine yoğunlaşması ayırıcı bir nitelik olarak öne çıkmaktadır. Minimalist anlatının farklı biçimlerinin ortaya çıktığı bu dönem aynı zamanda Türki-

⁴ Bu noktada Yavuz Özkan'ın yönettiği *Umut Yarına Kaldı* hem bu müdahaleci yönetmen vurgusunun hem de *auteur*ün bu müdahaleciliğinin sonuçlarının bir alegorisi olarak değerlendirilebilir. Kendi ölümünün filmini çekmeye çalışan yönetmen, aynı zamanda filminin, müzik hariç her şeyini üstlenmiştir: Yönetmen, senaryo yazarı ve oyuncudur. Ancak her şeye hakim bir yönetmen olarak kendi ölümü üzerindeki kontrolünü sağlayamaz, intihar girişimi komşuların dahil olmasıyla erteledir.

ye'deki sanat sinemanın uluslararası bir nitelik kazandığı bir dönemde olmuştur. Bu noktada uluslararası sanat sinemasının ve sanat sineması ağının Türkiye'deki sanat sineması üzerindeki etkisinden de bahsetmek gerekmektedir. Bu etki bir yandan yönetmenlerin kendi anlatılarını etkileyen sinemacılar⁵ bağlamında gelişirken bir yandan da yapımcılık anlayışının kökten değişmesi bu süreci etkileyen önemli uğraklardan biridir. Bu dönemin sinemasının gerçeğe bağlılığı geçmiş dönemin bağlılıklarıyla benzerlikler taşısa da gerçeğin temsil edilme biçiminde imgenin ağırlık kazanması ve bunun olabildiğince müdahale edilmeden sunulmaya çalışılması ayırıcı bir nitelik olarak görünmektedir.

Filmlerle Sosyoloji kitabında Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, sinemaya özgü en can alıcı deneyimin, sinemanın “insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün” kılması, “olduğu yerde göçebeye dönüşmesine olanak” tanıması olduğunu belirtir (2011, s. 19). Bu tanımlamayı Türkiye sinemasının geneli üzerine uygulayacak olursak, Türkiye sinemasının hemen her zaman sinemayı bir başkası olmaya katkı sağlayacak “sanal” bir toplumsallık (s. 21) biçimi olarak görmekten çok, toplumsalla sinemayı özdeş gören bir bakışla ele aldığı söylenebilir. Türkiye’de sinema uzun zaman başkası olma çabasını ortaya çıkarmak yerine, dışlayarak, kendisi kalmayı, yerleşik olanı daimi bir kendilik haline getirmeyi arzulamıştır. Özellikle filmlere ilişkin eleştirilerde ve Türkiye sinemasının nasıl bir sinema olması gerektiği konusundaki tartışmalarda, geleneksel bakış açısının “yerellik”, “mahallilik” vurgusu, “bize has duyuş” a sahip üslup beklentisi bu arzuyu temellendiren asıl motifler olagelmıştır. Bu motifler de bir değişim ve dönüşüm çabasından çok hareketsiz kal-

⁵ Özellikle Nuri Bilge Ceylan’ın Ozu, Tarkovski ve Bresson’dan etkilendiğini söylemesi (Yalçın, 1999), Demirkubuz’un Antonioni, Bergman, Tarkovski, Bresson gibi sinemacıları beğendiğini söylemesi (Bal, 2004) bu etkinin izlerini göstermesi açısından önemlidir.

mayı ve yerleşik olanı korumayı beraberinde getirmiş, sinemanın bir göçebeye dönüştürme potansiyelini uzun zaman askıda tutulmuştur. Bu göçebeye dönüşme hali ancak anlatısının, filmi bir başkası olma yönünde motive ettiği oranda ortaya çıkmıştır. Bu hal de 60, 70 ve 80'lerde zaman zaman ortaya çıkan farklılıklarla görünür olsa da, bunun kabul edilebilir bir üsluba dönüşmesi kısmen 90'lı yıllarda, sinema alanını etkileyen bir bakışa dönüşmesi ise 2000'li yıllarda gerçekleşmiştir.⁶ Sinema ile toplumsal ve onun sinemasal temsili arasındaki ilişki her zaman için sorunlu olagelmıştır. Gerçekçilik temelinde bu ilişki “temsil, temsil edilen gerçekliğe üç aşağı beş yukarı tekabül ediyorsa” ve “mümkün olduğunca tam temsiller inşa” ediyorsa (Diken & Laustsen, 2011, s. 23) yetkinleşmiş kabul edilmiştir. Burada sinemaya düşen ise bu ilişkiyi bir dolayım etrafında sanatın kendi kuralları aracılığıyla yansıtmaktır. Türkiye sineması bu ilişkiyi uzun zaman daimileştirmek yönünde davranmış, ilişkiyi karşılıklı bir dönüşümün yarattığı bir süreç olarak görmekten uzak kalmıştır. Bu ilişkiyi bir mütakabiliyet bağından çıkarma çabasında olan ise Türkiye sinemasının modernist kanadı olmuştur. Bu ilişkinin iki biçimde görünür hale geldiği

⁶ Derviş Zaim Türkiye sinemasının 80'li, 90'lı ve 2000'li yıllarda Batı'da, özellikle Avrupa'da nasıl algılandığı, festival, satış, dağıtım çevrelerinde nasıl, hangi şartlarda kabul gördüğü üzerine Türkiyeli yönetmenlerin görüşlerine yoğunlaştığı iki bölümlük yazısında, Türkiye sinemasını tanımlamak için kullanılan “bağımsız, “genç Türkiye sineması” ya da “yeni Türkiye sineması” gibi terimlerin; “genç” ve “yeni” kavramlarının bazen 80'lerde üretim yapan Türk yönetmenlerini, kimi zaman da 90'larda üretim yapan yönetmenleri işaret etmek için karışık şekilde kullanılmasından dolayı sakıncalar içerdiğini belirterek, bu kavramlar yerine daha açıklayıcı olacağını belirttiği, coğrafi bir terim önerir. Zaim, önerdiği “alüvyon” teriminin, doksanlarda ortaya çıkan yönetmenler grubunu ve sinemayı tarif etme kabiliyeti olduğunu belirterek, terimi şöyle tanımlar: “Önerdiğim terim ‘alüvyon’ olacak. Coğrafi bir terim olan ‘alüvyon’ doksanlı yıllarda beliren bu yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma kabiliyetine sahip olmakta; hem de aralarında farklı biçimler alabilen bağlara işaret etmektedir. Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip, bazen ayrılmaktadırlar. Bazen farklı bazen benzer tarzlara, üretim, finansman, dağıtım vs. biçimlerine sahip bu grubu, dinamikliği ve farklılıklarıyla yetkinlikle tanımlayacağımı düşündüğüm ‘alüvyon’ kavramı bu yeteneği nedeniyle seçilmiştir” (s. 50). Zaim Türkiye sinemasının yapım, dağıtım, gösterim, uluslararası ilişkiler (Eurimages, fonlar vb), festivaller konusundaki olanaklarını geniş bir biçimde değerlendirdiği ve alüvyonik sinemanın biçim ve estetik bakımdan 90'lı yılların ortalarından itibaren eleştirel ve riskli yapımlar üretebilmek adına yeni ulusal ve uluslararası üretim modellerini denediğini (s. 48) belirttiği yazısında, Türkiye filmlerinin yurtdışı gösterim olanakları ve bu filmler uluslararası fonlardan destek bulmasının “politik”, “otantik” içerikle ilişkisini de geniş bir biçimde tartışır. Türkiye sineması üzerine düşünen yönetmen tipinin nadir bir örneği olarak Zaim'in ufuk açıcı yazısı için bkz. (Zaim, 2008a, 2008b).

1960'ların sineması sonraki yılların sinemasını da bu anlamda etkilemiştir. Bu modernist kanadın mütakabiliyetçi yönü toplumsal olanla sinemasal olan arasındaki ilişkiyi, *toplumsal gerçekçilikte* olduğu gibi “tam temsiller” kurma çabasıyla gerçekleştirmek yönünde hareket ederken, soyut modernist yön ise, temsili “gerçeğe yakınlık” ilişkisinin sınırlarını belirsizleştirerek kurmaya çalışmıştır. Bu her iki yön de sonraki yıllarda biçim değiştirerek Türkiye sinemasında varlığını sürdürmüştür. Birinci yön 70'lerde Yılmaz Güney'in *Umut, Arkadaş*; Bilge Olgaç'ın *Bir Gün Mutlaka*; Yavuz Özkan'ın *Maden ve Demir Yol*; Şerif Gören'in *Endişe*, Erden Kıral'ın *Kanal, Bereketli Topraklar Üzerinde*, Zeki Ökten'in *Düşman, Sürü* gibi filmleriyle devam etmiştir.⁷ İkinci yön olan soyut eğilimin ise 90'lı⁸ ve 2000'li yıllara baktığımızda bu temsil biçiminin soyut yönelimini büyük bir oranda geride bıraktığı; fakat, gerçeğe yakınlık ilişkisinde sınırları belirsizleştiren biçimi miras olduğunu söylemek mümkündür. Bu değişimin farklı bir üslupla Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak*; Derviş Zaim'in *Cenneti Beklerken, Nokta, Gölgeler ve Suretler*; Zeki Demirkubuz'un *C Blok, Bekleme Odası*; Pelin Esmer'in *11'e 10 Kala*, Semih Kaplanoğlu'nun *Herkes Kendi Evinde, Meleğin Düşüşü, Yumurta, Süt, Bal* üçlemesinde; Reha Erdem'in *Beş Vakit, Hayat Var, Kozmos*; Yeşim Ustaoglu'nun *İz, Güneşe Yolculuk* gibi filmlerinde devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu ikinci yönün aldığı yeni biçimin temel bileşenlerinden biri de, temsille toplumsal arasındaki ilişkinin dolayımını bir kat daha arttırarak, bunu bilinçaltı ilişkilerin bağlamı içerisinde biçimlenmiş bir sürecin sonucu olarak filmin dünyasına dahil etmeye çaba harca-

⁷ Bu filmlere elbette ki başka filmler de eklenebilir, burada sadece örneklemek anlamında film isimleri sınırlı tutulmuştur.

⁸ Burada belki de 1994 yılında Artun Yeres tarafından yönetilen *Buluşma* filmini bu ayrımın dışında bırakmak gerekmektedir. Yeres'in filmi soyut eğilimin pek çok özelliğini bünyesinde barındıran bir film olarak bu dönem için ayrıksı bir çalışma gibi ele alınabilir. Bkz. (Yeres, 1994a; 1994b).

masıdır. Bu anlamıyla da bu filmlerin imge kullanımını farklılaşmış, gerçeğin yalın görünümüyle temsil edildiği, bu anlamıyla da “açık” bir biçim alan imge, düşünceyi ifade etme konusunda zihinsel bir sürecin de anlam yaratımının parçası olarak yerleştiği bir biçim almıştır. Yalın ve gerçek; ancak sınırları çerçevenin dışını, hayali bir alanı da kapsayan bir kullanım.

Bütün bunlara bakıldığında Türkiye’de modernist sinemanın bir süreklilik içerisinde ilerlediğine dair pek çok ipucu bulmanın olanaklı olduğu rahatlıkla söylenebilir; ancak Türkiye sinemasını biçimlendiren temel söylemlerden biri olarak her dönem “yeni” bir sinema anlayışının geçmişten radikal bir biçimde bir kopuşla gerçekleştiği iddiaları, gerçeğe temsil arasındaki ilişkiyi bir süreklilik içerisinde anlamayı zorlaştırmakta ve zorunlu olarak da toplumsalla onun temsili arasındaki ilişkiyi de her dönemde yeniden bir kopuş metaforuyla, geçmişin temsil biçimleriyle ilişkisine bakılmaksızın kavramsallaştırmayı temel analiz yöntemi haline getirmektedir.⁹ Her dönemin sinemasal temsil biçimlerinin birbirinden farklılığını göz ardı etmeksizin —ki temsil biçimleri her dönemde farklı sinemasal araçların kullanımıyla farklılaşmaktadır— bu dönemler arasındaki bağlantıları da kurarak bu ilişkiyi anlamak, Türkiye sinemasının “yeni” karakterini ortaya koymaya çalışırken bir zorunluluk gibi görünmektedir. Türkiye sinemasına ilişkin tarihsel analizlerin —hem tarih, hem sinemasal tekniklerin gelişimi, hem de belirli tematik eğilimlerin sürekliliği an-

⁹ Kurtuluş Kayalı, 1990’lı yıllardaki Türkiye sineması hakkında dile getirilen “sürekli değişim” iddiası üzerine odaklandığı yazısında Türkiye sinemasını değerlendirmek ve son dönemdeki özelliklerini anlayabilmek için iki sorunun önemli olduğunu belirtir. Bunlardan ilki, Türkiye’deki sinemanın neden uluslararası bir nitelik kazanmadığı, ikincisi ise, zaman içinde ne ölçüde değiştiği sorusudur. İkinci soruyu ise birbiriyle çelişen iki belirleme etrafında anlamının mümkün olduğunu vurgular: Bunlardan ilki Türkiye sinemasının gelişimi içerisinde bir süreklilik taşıdığı belirlemesidir, bununla çelişen ikinci belirleme ise radikal biçimde değiştiği iddiasıdır. Süreklilik iddiası örtük olarak Türkiye sinemasının bir gelişim göstermediği ve doğal olarak da önemsenmemesi gerektiği biçiminde bir düşüncenin doğmasına yol açmakta, radikal biçimde değiştiği iddiası ise çoğunlukla geçmişin ürünlerini göz ardı edip güncel olana yönelmeyi zorunlu kılmaktadır (Kayalı, 2000, 225-232).

lamında— yerini tekil filmler üzerine odaklanan, filmin söylemeye çalıştığı şeyi öncesinden ve sonrasında bağımsız, özerk bir ürün olarak film bağlamında değerlendirilen analiz biçimlerinin almış olmasının bu durumla ilişkisini de düşünmek gerekmektedir.

Kaynaklar

- 1945 Yılında Halkevleri ve Odaları (1946). Ankara.
- 55 Yıl Sonra Bile Güncelliğini Koruyan Tarihsel Bir Belge. (1984a). *Film Market*, 19, s. 8.
- 55 Yıl Sonra Bile Güncelliğini Koruyan Tarihsel Bir Belge. (1984b). *Film Market*, 20, s. 8-9
- Abisel, N. (1978). *Türk Sinemasının İşleyişi ve Sorunları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). A. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Abisel, N. (1994). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Abisel, N., vd. (2007). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık, Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis.
- Açar, M. (1992). Eleştirinin Gizli Yüzleri. *Antrakt*, 6, 54-56.
- Adanır, O. (1985). Popüler Sinema Arabesk Film ve Bir Çözümleme. *Gelişim Sinema*, 4, s. 16-22.
- Adorno, T. W. (1998). *Minima Moralia*. İstanbul: Metis.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (N. Ülner, E. Ö. Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı. (Özgün eser 1947 tarihli).
- Ahmad, A. (1995). *Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat*. İstanbul: Alan.
- Akad, L. (2004). *Işıklı Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akbelen, H. (1967). Film Yapımı, Hababam Sınıfı ve Ötesi. *Görüntü*, 3, 24-25, devamı 30.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam.
- Akerson, T. (1966). Türk Sinemasında Eleştiri. *Yeni Sinema*, 3, 35-37.
- Akerson, T. (1967). Ulusal Sinemanın Varoluş Savaşı. *Yeni Sinema*, 6, 10-11.
- Akser, A.M (2001). Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı. D. Derman, (Yay. Haz.), *Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I* (s. 95-109). İstanbul: Bağlam.
- Akser, M. (2012). Türkiye'de Bağımsız Sinema Akımları Her Daim Bağımlı. *Panorama*, 7, 36-39.
- Aksoy, Ü. (2009). Bir Hiçlik Ağıtı: C Blok'un Can Sıkıntısı Üzerine Bir Deneme. A. Pay (Haz.), *Zeki Demirkubuz* (s. 11-26). İstanbul: Küre.
- Aktar, A. (2012). *Varlık Vergisi ve 'Türkleştirme' Politikaları*. İstanbul: İletişim.
- Algan, N. (1996). 80 Sonrası Türk Sinemasında Estetik ve İdeoloji. 25. *Kare*, 16, 4-9.

- Algan, N. (2010). Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri. Z. T. Akbal Süalp & A. Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* (117-143). İstanbul: Çitilembik.
- Alter, N. (1996). The Political Im/perceptible in the Essay Film. *New German Critique*, 68, 165-192.
- Andak, S. (1957, 16 Ocak). "Kamelyalı Kadın" Filminin Rejisörü ile Bir Konuşma. *Cumhuriyet*, s. 5.
- Andrew, D. (1984). *Film in the Aura of Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Andrew, D. (1994). Sinema Kuramının Durumu. *Kuram*, 6, 53-61.
- Anlar, vd. (1974). Vedat Türkali İle Konuşma (2). Vedat Türkali'yle söyleşi. *Yedinci Sanat*, 17, 44-62.
- Arıt, F. (1959). Türkiye'nin Hollywood'u Yeşilçam Sokağı. *Hayat*, 2, 6-7.
- Aristoteles. (2001). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles. (2010). *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. (Samih Rifat, Çev.). İstanbul: Can.
- Arkadaş ve Gelir Rekoru (1974/1975, Aralık-Ocak). *Yedinci Sanat*, 20, s. 31.
- Armağan, Y. (2011). *İmkânsız Özerklik*. İstanbul: İletişim.
- Armes, R. (1976). *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*. London: Secker & Warburg.
- Armes, R. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*. (Z. Atam, Çev.). İstanbul: Doruk.
- Arnheim, R. (1985). Film ve Gerçeklik. (E. Mutlu, Çev.), O. Onaran & S. Büker (Der.), *Sinema Kuramları*. (s. 66-77). Ankara: Dost.
- Arpad, B. (1958). Yanlış Hedef. *Yeditepe*, 153, 4.
- Arpad, B. (1959, 29 Nisan). Gazeteciler Sinema Armağanı. *Vatan*.
- Arslan, S. (1997). Popüler Yeşilçam Filmlerinin Eleştirilmesinde Bir Sanat Sineması Söyleminin Oluşumu. 25. *Kare*, 20, 45-53.
- Arslan, S. (2003). Sinema ve Millet: Bir "Derin" Söylem Makalesi. D. Derman, (Yay. Haz.), *Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3* (s. 49-56). İstanbul: Bağlam.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis.
- Arthur, P. (2003). Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore. *Film Comment* 39(1), 58-62.
- Artun, A. (2011). Sunuş / Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. C. Baudelaire. *Modern Hayatın Ressamı*. (s. 7-87). İstanbul: İletişim.

- Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Camera-stylo). (N. Özer, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 21-26). Ankara: De Ki. (Özgün eser 1948 tarihli- dir).
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde.
- Atasoy, F. (1969). Sinemada Emperyalizm. *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi*, 5, s. 3-4.
- Atay, F.R. (1953, 20 Nisan). Bir de Yerli Film Derdi Çıktı. *Dünya*, s. 1 ve 7.
- Ayça, E. (1973a). Sinemamızın Yeni Tanımlamalara İhtiyacı Var. *Yedinci Sanat*, 1, 6-9.
- Ayça, E. (1973b). Yabancılaştıran Sinemamız. *Yedinci Sanat*, 10, 15-19.
- Ayça, E. (1974). “İleriye Dönük Sinema”. *Yedinci Sanat*, 16, 8-12.
- Ayça, E. (1989). Anonim Sinemadan Kişisel Sinemaya. *Gösteri*, 98, 80-83.
- Ayça, E. (1994). Türk Sinemasının Peryodizasyonu. Engin Ayça ile Söyleşi (Z. Atam ve B. Görücü). *Görüntü*, 2, 43-52.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam’a Bakış. Süleyma Murat Dinçer (Ed.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (s. 129-148). İstanbul: İzdüşüm.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. (Ege Berensel, Der.). İstanbul: Birikim.
- Bal, A. (2004). Zeki Demirkubuz Röportajı. http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/soylesiler/roportaj_bapq_net.htm (Erişim tarihi 20 Şubat 2014).
- Balcı, D. (2014). *Feyzi Tuna: Her Film Bir İmtihandı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bali, N. R. (2007). *The Turkish Cinema in the Early Republicans Years*, Rıfat N. Bali. İstanbul: The Isis Press.
- Barokas, Y. (1969a). Devrimci Açından Öz ve Biçim. *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi*, 6, 25.
- Barokas, Y. (1969b). Devrimci Açından Öz ve Biçim II. *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi*, 7, 8-10.
- Barry, C. (2006). Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında. (B. Baş, Çev.), S. R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 19-25). Ankara: Dost.
- Barthes, R. (1983). *Anlatuların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (S. R. Mehmet Rifat, Çev.). İstanbul: Gerçek Yayınları. (Özgün eser 1966 tarihli).
- Barthes, R. (1996). *S/Z* (S. Ö. Kasar, Çev.). İstanbul: YKY. (Özgün eser 1979 tarihli).
- Başgüney, H. (2009). *Türk Sinematek Derneği: Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma*. İstanbul: Libra.
- Başlarken (1973, Mart). *Yedinci Sanat*, 1, s. 3.
- Batur, E. (1988b). “Anayurt Oteli” İçin Angiographie. *Gergedan*, 11, 65-66.
- Batur, E. (1988a). Alp Zeki Heper: Prens Ubu, Sinemacı, Kurban. *Gergedan*, 14, 116-117.

- Baudelaire, C. (2011). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bayar, Z. (1988). Yönetmen Alp Zeki Heper: “Sansür Bir Güvence Değildir” Diyor. *Gergedan*, 14, 111-112. (13. 2. 1974 tarihli *Yeni Ortam* gazetesinden alınmıştır).
- Bayazoğlu, Ü. (1988). Barok Kanaviçe. *Gergedan*, 14, 106-110.
- Bayazoğlu, Ü. (2004). *Uzun İnce Yolcular*. İstanbul: YKY.
- Bazin, A. (1995a). Çağımızın Dili. *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Nijat Özön, Çev.). (2. Baskı) (s. 15-29). Ankara: Bilgi. (Özgün eser 1953 tarihlidir).
- Bazin, A. (1995b). Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi. *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Nijat Özön, Çev.). (2. Baskı) (s. 30-41). Ankara: Bilgi. (Özgün eser 1945 tarihlidir).
- Bazin, A. (1995c). Sinema Dilinin Evrimi. *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Nijat Özön, Çev.). (2. Baskı) (s. 42-69). Ankara: Bilgi
- Bazin, A. (1995d). William Wyler ya da Sahne Düzeninin Jansenisti. *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özön, Çev.). (2. Baskı) (s. 70-104). Ankara: Bilgi. (Özgün eser 1948 tarihlidir).
- Bazin, A. (2012). Politique des Auteurs Üzerine. *sinecine*, 3(1), 93-103. (Özgün eser 1957 tarihlidir).
- Behçetoğulları, P. (2002). *Türkiye’de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Belge, M. (1998a). 12 Mart Romanları. *Edebiyat Üstüne Yazılar* (s. 114-134). İstanbul: İletişim.
- Belge, M. (1998b). Bir “Edebiyat Malzemesi” Olarak 12 Mart Yaşantısı. *Edebiyat Üstüne Yazılar* (s. 135-150). İstanbul: İletişim.
- Benjamin, W. (1993). *Pasajlar*. (Ahmet Cemal, Çev.). İstanbul: YKY.
- Bergson, H. (1997). Zaman ve Özgür İstenç. (A. Tümertekin, Çev.). *Cogito*. 11, s. 7-11.
- Berktaş, E. (2010). *40’lı Yılların Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berry, C. (2006). Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında. (B. Baş, Çev.). S. R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 19-25). Ankara: Dost.
- Bir Protesto (1959, 16 Haziran). *Akis*, s. 29.
- Birinci Türk Film Festivali (1953, 13 Aralık). *Milliyet*, s. 2.
- Birsel, S. (1957, 19 Şubat). *Sinema Kulüpleri*. *Vatan*.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: Wisconsin University Press.
- Bordwell, D. (2010a). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması. (Yeşim Özben, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 71-83). Ankara: De Ki. (Özgün eser 1979 tarihlidir).

- Bordwell, D. (2010b). Sanat Sineması Anlatımı. (E. S. Onat, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 125-178). Ankara: De Ki.
- Botz-Bornstein, T. (2009). *Filmler ve Rüyalara: Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai*. (C. Soydemir, Çev.), İstanbul: Metis.
- Bozis, Y. & Bozis, S. (2014). *Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemacılar*. (Sula Bozis, Çev.). İstanbul: YKY.
- Braudy, L. (1976). *The World in a Frame: What We See in Films*. New York: Doubleday.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bu Vatanın Çocukları filmi festivale alındı (1959, 16 Mayıs). *Akşam*.
- Burch, N. (1973). *Theory of Film Practice*. (Helene R. Lane, Çev.). London: Secker & Warburg.
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınlar.
- Canetti, E. (1998). *Kitle ve İktidar* (G. Aygen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Cantek, L. (2008). *Cumhuriyetin Büluğ Çağı (Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar, 1945-1950)*. İstanbul: İletişim.
- Chanan, M. (2003). Latin Amerika'da Yeni Sinemalar. (A. Fethi, Çev.), Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), *Dünya Sinema Tarihi* (s. 841-851). İstanbul: Kabalcı.
- Chaudhuri, S. & Finn, H. (2003). The Open Image: Poetic Realism and New Iranian Cinema. *Screen*, 44(1), 38-57.
- Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze* (C. Soydemir, Çev.). Ankara: Doğu-Batı.
- Corrigan, T. (2010). The Essay Film As a Cinema of Ideas. Rosalind Gelt & Karl Schoonover (Ed.). *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (s. 218-237). New York: Oxford University Press.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montage, After Marker*. New York: Oxford University Press.
- Coş, N. (1974/1975). Materyalist Sinemadan Ne Anlıyoruz?. *Yedinci Sanat*, 20, 4-11.
- Coş, N. (1974a). "Örgütlenme Gereği." *Yedinci Sanat*, 16, s. 13-17.
- Coş, N. (1974b). Türkiye'de Bağımsız Sinema Sorunu. *Yedinci Sanat*, 14, 3-6.
- Coş, N. & Ayça, E. (1974). Yılmaz Güney'le Konuşma (2). *Yedinci Sanat*, 19, 3-17.
- Coş, N. vd. (1974). Umut Filmi Üstüne Tartışma (Açık Oturum). *Yedinci Sanat*, 15, 5-20.
- Çağdaş Sinemadan (1973, Şubat/Mart). *Çağdaş Sinema*, 1, s. 4.
- Çalapala, R. (1946). Türkiye'de Filmcilik. *Filmlerimiz*. İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti.
- Çapan, S. (1966). Genç Kuşak İyimserliği. *Yeni Sinema*, 3, 23-24.

- Çapan, S. (1983). *Milliyet Sanat Dergisi*, 65, 1 Şubat 1983.
- Çapan, S. (1988). Bardan İnsan Manzaraları. *Milliyet Sanat Dergisi*, 186, 15 Şubat.
- Çapan, S. (1991). Doğum Günü 14 Kasım Mı? *Antrakt*, 2, 62-63.
- Çıkarken (1973, Ekim). *Gerçek Sinema*, 1, s. 1.
- Çiyiltepe, A. (1960, 8 Aralık). Sözü Edilen Bir Türk Filmi: Denize İnen Sokak. *Vatan*.
- Daldal, A. (2003). Gerçekçi Geleneğin İzinde Kracauer “Basit Anlatı” ve Nuri Bilge Ceylan Sineması. *Doğu Batı*, 25, 255-273.
- Daldal, A. (2005) *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Dayan, D. (2011). Klasik Sinemanın Tutor-Kodu (E. Yılmaz, Çev.). Ertan Yılmaz (Ed.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (s. 79-94). Ankara: De Ki.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1 : The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Çev.). London: The Athlone Press. (Özgün eser 1983 tarihlidir).
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2 : The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Çev.). London: The Athlone Press. (Özgün eser 1985 tarihlidir).
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2000). *Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin*. (Ö. Uçkan & I. Ergüden, Çev.). İstanbul: YKY.
- Delinin Zoru (1958, 6 Nisan). *Pazar Postası*, s. 9.
- Denize İnen Sokak İlanı (1960, 1 Aralık). *Cumhuriyet*, s. 5.
- Denker, İ. vd. (1967). Türk Sinemasının Bugünkü Sorunları Konusunda Bir Açık Oturum. *Yeni Sinema*, 5, 19-26.
- Depeli, G. (2003). *Türk Sineması'nda Doğu Anadolu, 1960-1990 Yılları Arasında Köy Filmleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Devrimci Sinema Cephesi Çalışmaları (1974/1975). *Yedinci Sanat*, 20, 29.
- Diken, B., Laustsen, C. B., (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis.
- Dorsay, A. (1987). Prensler’i ve Çetin’i Yakmalı mı?. *Cumhuriyet*, 20 Şubat, s. 5.
- Dorsay, A. (1988). Özgün Bir Üsluba Doğru. *Cumhuriyet*, 25 Mart.
- Dorsay, A. (1989a). Entelektüel Film Deneyi. *Cumhuriyet*, 24 Mart, s. 5.
- Dorsay, A. (1989b). *Yılmaz Güney Kitabı*. İstanbul: Varlık.
- Doyran, T. (1953). Sinemaya Doğru IV: “Cine Clup”ler Üzerine. *Kaynak*, 39-42.
- Duru, O. (2001). *Amerikan Gizli Belgeleriyle Türkiye'nin Kurtuluş Yılları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Elam, D. (1994). *Feminism and Deconstruction: Ms. En Abyme*. New York: Routledge.
- Elias, N. (2000). *Zaman Üzerine* (V. Atayman, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Ellinci Yıla Önsöz (1966). *Yeni Sinema*, 3, 3-5.

- Elsaesser, T. (1995). Avrupa Sanat Sineması (G. Sayın, Çev.). 25. *Kare*, 12, 3-9.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2014). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*. (B. Soner & B. Yıldırım, Çev.). Ankara: Dipnot.
- Erdoğan, N., Göktürk, D. (2001). Turkish Cinema. Oliver Leaman (Ed.). *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* (s. 533-573). New York: Routledge.
- Erdoğan, N. [Necmi]. (1998). Demokratik Soldan Devrimci Yol'a: 1970'lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar. *Toplum ve Bilim*, 78, 22-37.
- Erdoğan, N. [Nezih]. (1995). Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı. *Toplum ve Bilim*, 67, 178-198.
- Erdoğan, N. [Nezih]. (2001). Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar. *Doğu Batı*, 15, 117-127.
- Erdoğan, N. [Nezih]. (2011). Bir Seyirci Yapmak: 1896-1928 arası İstanbul'da Sinema ve Modernlik. D. Göktürk, L. Soysal, İ. Türel (Haz.), *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa* (s. 175-190). İstanbul: Metis.
- Ergün, M. (1978). *Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney*. İstanbul: Doğrultu.
- Erkılıç, H. (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erksan, M. (1966). Sevmek Zamanı Neyi Anlatır veya Sinema Üzerine Düşünme. *Görüntü*, 2, 13-19.
- Erksan, M. (1968). Türk Sinemacısı Cezayir Savaşı Filmine Nasıl Bakar? *Ulusal Sinema*, 2, 18).
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta.
- Espinosa, J. G. (2003). Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin. (A. Ufuk, Çev.). *Yeni Film*, 1, 93-102. (Özgün eser 1969 tarihlidir).
- Evren, B. (1984). İlk Türk Filmine İlişkin Görüşler ve Belgeler. *Gelişim Sinema*, 3, s. 18-20.
- Evren, B. (1985). Arabesk Olayı ve Sinema. *Gelişim Sinema*, 4, 9-15
- Evren, B. (1987). Hür Düşüncenin Acınası Komikliği. *Güneş*, 20 Şubat.
- Evren, B. (1989). Melodram: Entel Olma Hevesi. *Güneş*, 24 Mart.
- Evren, B. (1995). *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Evren, B. (2004a). Ayestafanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı Filmini Gören Bir Tanık. *Antrakt*, 75/76. 12-13.
- Evren, B. (2004b). *Ustasız Usta: Atıf Yılmaz*. Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı.
- Evren, B. (2005) *Türk Sineması*. Antalya: Altın Portakal Film Festivali Yayını.

- Evren, B. (2006). *İlk Türk Filmleri*. İstanbul: Es.
- Fabe, M. (2010). Avrupa Sanat Filmi: Fellini'nin 8^{1/2} Filmi. (M. Taşkaya, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 193-214). Ankara: De Ki.
- Fanon, F. (2007). *Yeryüzünün Lanetlileri*. (Ş. Süer, Çev.). İstanbul: Versus. (Özgün eser 1961 tarihlidir).
- Film Dostları Derneği Nihayet Cine Club Çalışmalarına Başladı. (1955, 17 Şubat). *Akşam*.
- Film Festivali, Yersizlik Yüzünden Yapılamıyor (1953, 28 Mart). *Dünya*, s. 2.
- Film Festivalinde hiç bir filme ödül verilmedi (1959, 30 Mayıs). *Dünya*.
- Film tenkidlerine yıldız konması men edilemez (1958, 28 Mart). *Milliyet*, s. 1, devamı s. 5.
- Gabriel, T. H. (2007). Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Eleştirel Bir Kurama Doğru. (G. Şener, Çev.). Esra Biryıldız & Z. Çetin Erus (Der.). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 19-50). İstanbul: Es.
- Gazetas, A. (2003). Üçüncü Sinema: Afrika, Latin Amerika ve Asya'da Sömürgecilik Sonrası Anlatılar. (İ.A. Zeis & A. Türkmen, Çev.). *Yeni Film*, 3, s. 33-40.
- Genç Sinema Gösterileri (1969). *Genç Sinema*, 7, 10.
- Gençler ve Sinema (1957, 14 Şubat). *Akis*, s. 83.
- Gevgilili, A. (1959a, 31 Ekim). Lütfi Akad Artık Olgunluk Çağında. *Vatan*.
- Gevgilili, A. (1959b, 17 Mayıs) Birinci Türk Film Festivali. *Vatan*.
- Gevgilili, A. (1969). Türk Sineması. *Yeni Dergi*, 61, 357-368.
- Giannetti, L. D. (1975). *Godard and Others: Essay on Film Form*. Rutherford NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Giles, D., Şahin, H. (1982). Yılmaz Güney: Revolutionary Cinema in Turkey. *Jump Cut*. 27. s. 35-37.
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC27folder/YilmazGuney.html> (Erişim tarihi, 23 Haziran 2013).
- Gökalp, Z. (1968). Türkçülüğün Esasları (Yedinci Baskı). İstanbul: Varlık. (Özgün eser 1923 tarihlidir).
- Gökçe, Ö. (2004). Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak. D. Bayrakdar, (Yay. Haz.), *Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* (s. 247-256). İstanbul: Bağlam.
- Gökmen, M. (1991). *Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: İstanbul Kitaplığı.
- Gökmen, S. (1973). *Bugünkü Türk Sineması*. İstanbul: Fetih.
- Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*. İstanbul: Versus.
- Görüntü (1968). II. Hisar Kısa Film Yarışması Özel Sayısı. *Görüntü*, 5.
- Gruda, Y. (1957a, 1 Şubat). Kamelyalı Kadın. *Yeditepe*, 124, 4.

- Gruda, Y. (1957b, 1 Nisan). Kamelyalı Kadın Filmi Üzerine. *Yeditepe*, 128. 6.
- Güney, Y. (1977). *Umut*. (6. Baskı). İstanbul: Güney Filmcilik.
- Güney, Y. (1999). *İnsan, Militan ve Sanatçı*. İstanbul: Güney Filmcilik.
- Gürata, A. (2000). Türkiye’de Mısır Sineması. *İletişim*. 7, 173-194.
- Gürkan, T. (1966, 16 Ekim). Bir Millet Uyanıyor Yeniden Çekiliyor. *Cumhuriyet*, s. 6.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Varlık.
- Güzel, M. Ş. (2004). *Yılmaz Güney Hazinesi*. İstanbul: Peri.
- Halkevleri Çalışma Talimatnamesi (1940). Ankara.
- Halkevleri İdare ve Teşkilat Talimatnamesi (1940). Ankara: Zerbamat Basımevi.
- Hayward, S. (1996). *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge.
- Henderson, B. (1985). İki Tür Film Kuramı. (N. Abisel, Çev.). O. Onaran & S. Büker (Der.). *Sinema Kuramları* (s. 108-129). Ankara: Dost.
- Heper, A. Z. (1968). Bazin’in Getirdikleri. *Ulusal Sinema*, 3/4, 7-8.
- Hıdıroğlu, İ. (2011). Frankfurt Okulu’nun Sinema Üzerine Düşüncelerinin Türkiye’de Alınlanması. D. Beybin Kejanlıoğlu (Ed.), *Zamanın Tozu: Frankfurt Okulu’nun Türkiye’deki İzleri* (s. 449-479). Ankara: De Ki.
- Higson, A. (1998). The Concept of National Cinema. *Screen*, 30(4), 36-46.
- Hill, J. (1986). *Sex, class and Realism: British Cinema 1956-1963*. Londra: British Film Institute.
- Hill, J. (2001). Hollywood Gerçeğini Kabullemek: Globalleşme Çağında Ulusal Sinemalar. (N. Akın, Çev.), D. Derman, (Yay. Haz.), *Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* (s. 27-36). İstanbul: Bağlam.
- Hinkle, E. M. (1933). *The Motion Picture in Modern Turkey*. ABD Dışişleri Bakanlığı’na Sunulan 01.08. 1933 Tarihli Rapor. [Tıpkı basımı için Bkz. Rıfat N. Bali, (Yay. Haz.), *The Turkish Cinema in the Early Republican Years*. İstanbul: Isis Press, 2007; Önemli bölümlerinin çevirisi için Bkz. Modern Türkiye’de Sinema, *Kebikeç*, 28, s. 91-102].
- Hisar Üzerine Özeleştiri (1970). *Görüntü*, 7, s. 1-5.
- II. Hisar Kısa Film Yarışması (1968). *Görüntü*, 4, s. 11-13.
- III. Türk Filmleri Festivali Bu Sabah Başlıyor. (1955, 25 Nisan). *Vatan*.
- Işığın, A. (2000). Türk Sineması Çalışmalarında 1950 Öncesinin Dışlanması. *İletişim*, 7. 195-212
- Işığın, A. (2003). Yeşilçam’dan Önce Türkiye’de Sinema Sektörü. *Film*, 1, 32-42.
- İki Bağımsız Sinema Şenliği, Yapılan Yanlışlar, Yeni Film Birikiminin Değerlendirilmesi. (Haziran-Ağustos, 1975). *Yedinci Sanat*. 24, s. 3-4).
- İkinci Sayıda. (1966, Nisan-Mayıs). *Yeni Sinema*, 2, 3.
- İkinci Türk Film Festivali Bugün Başlıyor. (1954, 3 Mayıs). *Milliyet*, s. 2.

- İlhan, A. (1959, 9 Kasım). “Yalnızlar Rıhtımı” Dolayısıyla “Attila İlhan’ın Cevabı. *Milliyet*, s. 2.
- Jacobs, L. (1959). Morning for the Experimental Film. *Film Culture*, (19).
- Jameson, F. (2006). Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar. (Ç. Karabağ, Çev.). S. R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (15-18). Ankara: Dost.
- Jameson, F. (2008). *Modernizmin İdeolojisi*. İstanbul: Metis.
- Jay, Martin (1988). *Diyalektik İmgelem: Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü’nün Tarihi (1923-50)*. (Ünsal Oskay, Çev.). İstanbul: Ara Yayınları.
- Kael, P. (2010). Çemberler ve Kareler. (B. Karamış, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 47-71). Ankara: De Ki.
- Kakıncı, T. (1958, 11 Mayıs). Türk Sinemasında Okullar: Şakir Sırmalı Okulu. *Pazar Postası*, 19, 13.
- Kakıncı, T. (1966). Türk Sinemasının Boyutları. *Yeni Sinema*, 3, 19-22.
- Kaliç, S. (1992). *DeneySEL Sinemanın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hil.
- Kanbur, A. (2007). Seyrin İçinde Belleğin Seyri, Unutuşun ve Hatırlamanın Sancısı ve Ömer Kavur Filmlerinde Toplumsal Tarihin Bireye Bağlanması. D. Bayrakdar, (Yay. Haz.), *Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6* (s. 113-120). İstanbul: Bağlam.
- Karabıyık Barbarosoğlu, F. (1992). “Gizli Yüz” Gizli Kaldı. *Dergah*, 23, 20.
- Karadoğan, A. (2005). *Film Çekiyorum Abi: Şerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*. Ankara: Phoenix.
- Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 1-20). Ankara: De Ki.
- Kargalı Film (1965, 26 Kasım). *Cumhuriyet*, s. 6.
- Kavur, Ö. (1989). Eleştiri Kurumu, Türk Sineması’nın Gerisinde Kalmıştır. *Ve Sinema*, 8, 45-57.
- Kaya Mutlu, D. (2007). Ayestafanos’taki Rus Abidesi: Kim Yıktı, Kim Çekti, Kim Yazdı. (Deniz Bayrakdar, Yay. Haz.). *Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6* (s. 17-29). İstanbul: Bağlam.
- Kayalı, K. (1998). *Sinema Bir Kültürdür*. Ankara: Alaz.
- Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Kayalı, Kurtuluş, (2000), “1990’lı Yıllar Türk Sineması: Sürekli Değişim Saplantısının Türk Sinemasını Sürükleyip Getirdiği Nokta,” *Medya ve Kültür: 1. Ulusal İletişim Sempozyumu Bildirileri* (s. 225-232). Ankara: İletişim Dergisi Yayınları.

- Kennedy, T. (2009). Bölünmüş Bir Halk Olarak Kürtler ve Yılmaz Güney Sineması. *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*. (M. Arslan, Der.). (89-125). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Keough, P. (2004). Endişeli Türkiye. <http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/filmler/c-blok/endiseli-turkiye.htm> (Erişim tarihi 30 Ocak 2014).
- Kıraç, R. (2008). *Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*. Ankara: De Ki.
- Kıral, E. (1974). “Umut” Filminin Ana Çizgileri. *Yedinci Sanat*, 11, 9-11.
- Kıral, E. (2005). Erden Kıral. E. Akpınar (Haz.). *10 Yönetmen ve Türk Sineması* (s. 101-124). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil.
- Koçak, O. (2009). *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış, Çağdaş Uluslararası Sinema* (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.
- Kongar, E. (1985). Arabesk Üzerine Toplumbilimsel Düşünceler. *Gelişim Sinema*, 4, 5-8.
- Korkmaz, A. (1996). *Türk Sinemasında Festivaller: Filmler, Sonuçlar, Jüri Üyeleri*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Tv Bölümü.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.
- Kracauer, S. (1960). *Film of Theory: The Redemption of Physical Reality*. Oxford: Oxford University Press.
- Kracauer, S. (2010). *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü*. (O. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis.
- Kurtoğlu, E. (2007). *Türk Filmlerinde “Sinema”*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kutlar, O. (1967). Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 1 Giriş. *Yeni Sinema*, 10/11, 28-31.
- Kutlar, O. (1968a). Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 2 Kısa Filmin Gücü. *Yeni Sinema*, 17, 26-29.
- Kutlar, O. (1968b). Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları: 3 Kısa Filmin İçeriği ve Yapısal Sorunları. *Yeni Sinema*, 19/20, 44-46.
- Kutlar, O. (1968c). Yeşilçam. *Papirüs*, 29, 21-33.
- Kutlar, O. (1974). Yılmaz Güney İle Konuşma. *Yılmaz Güney, Yücel Çakmaklı, Ömer Kavur, Süreyya Duru ile Konuşmalar* (s. 5-11). Eskişehir: Sinematek Eskişehir İTİA Yayını.

- Kutlar, O. vd. (1966, Mart). Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş Ülkelerdeki Duraklamamın Nedenleri. Açık Oturum. *Yeni Sinema*, 2, 47-61.
- Kutlar, O. vd. (1970). Sansür Açık Oturum. *Yeni Sinema*, 30, 79-90.
- Kuyucak Esen, Ş. (2002). *Sinemamızda Bir 'Auteur': Ömer Kavur*. İstanbul: Alfa.
- Kuyucak Esen, Ş. (2007). Türkiye'de Üçüncü Sinema. Esra Biryıldız & Z. Çetin Erus (Der.). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 310-354). İstanbul: Es.
- Lev, P. (1993). *The Euro-American Cinema*. Austin : University of Texas Press.
- Lindsay, V. (1915). *The Art of Moving Pictures*. New York: Macmillan.
- Lopate, P. (1998). *Totally, Tenderly, Tragically: Essay and Criticism From Lifelong Love Affair With The Movies*. New York: Anchor Books / Doubleday.
- Makal, O. (1991). *Türk Sinema Tarihi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Maktav, H. (2000). Türk Sinemasında 68'liler ve 12 Mart. *Birikim*, 132, 86-92
- Maktav, H. (2002). Cumhuriyet'in Sinemacısı: Muhsin Ertuğrul. *Tarih ve Toplum*, 38(227), 49-55.
- Malik, H. A. (1933). *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri*. Ankara: Kitap Yazarlar Kooperatifi.
- Marguiles, R. (1994). Ayestafanos'taki Rus Kilise Abide'sinin Yıkılışı. *Toplumsal Tarih*, 1, 40-43.
- Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (O. Adanır, Çev.), İstanbul: Hayalperest.
- Moran, B. (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim.
- Moran, B. (1997). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim.
- Möller, O. (2006). Türk Yönetmenin Sert ve Edebi Ufkuna Yol Gösteren Işık: Bir Metafor Olarak Hapishane. (N. Emirgil, Çev.), S. R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 26-30). Ankara: Dost.
- Naci, F. (1990). *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek.
- Neale, S. (2010). Kurum Olarak Sanat Sineması. (Özgür Yaren, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 83-112). Ankara: De Ki.
- Nihayet: İlk Türk Sine Kulübü Kuruldu, (1955, 26 Şubat), *Devir*, s. 26, devamı 34.
- Okan, T. (1957, 25 Mayıs). Sıfıra Sıfır Elde Var Sıfır. *Milliyet*, s. 2.
- Okan, T. (1959, 30 Ekim). Yalnızlar Rıhtımı. *Milliyet*, s. 2
- Okan, T. (1960, 24 Eylül). Venedik'te İlk Defa Bir Türk Filmi: Denize İnen Sokak. *Milliyet*, s. 2

- Okumuş Ergül, F. (2001). Cinselliğin Farklı Yönlerinin 90'lı Yılların Türk Sineması'nı Yansıması Üzerine Bir Giriş Denemesi: Düş Gezginleri, Dönersen Isık Çal ve Gemide. D. Derman, (Yay. Haz.), *Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2* (s. 147-156). İstanbul: Bağlam.
- Onaran, A. Ş. (1968). *Sinematografik Hürriyet*. Ankara: İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayını.
- Onaran, A. Ş. (1977). *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*. İzmir: Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını.
- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1990). *Lütfi Ö. Akad*. İstanbul: Afa.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması*. (Cilt 1). Ankara: Kitle.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması*. (Cilt 2). Ankara: Kitle.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik* (Ayşegül Bahçıvan, Çev.). Ankara: Ark.
- Orta Doğu Teknik Üniversitesi Öğrenci Birliği Sinema Kulübü (1970). Türk Sinemasına Devrimci Açından Bakış. *Genç Sinema Proleter Devrimci Sinema Dergisi*, 13, 12-14.
- Ökçün, A. G. (1981). *Türkiye İktisat Kongresi 1923 İzmir: Haberler-Belgeler-Yorumlar*. Ankara: SBF Yayınları.
- Özata Dirlikyapan, J. (2010). *Kabuğunu Kıran Hikâye*. İstanbul: Metis.
- Özbek, M. (1994). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim.
- Özcan, E. (2005). Eurimages ve Türkiye: Genel Bir Bakış. *Toplumbilim*, 18, 183-186.
- Özen, M. (2009). Al Gözüm Seyreyle Dünyayı: İstanbul ve Sinema. *Kebikeç*, 28, 191-220.
- Özgentürk, A. (1998). Gerçek Bir Sinema "Marjinal"i İçin. *Gergedan*, 14, 113-115.
- Özgüç, A. (1965). Erdoğan Tokatlı İle "Son Kuşlar" Üzerine Bir Konuşma. *Sinema* 65, 9, 10-14.
- Özgüç, A. (1969). Türk Toplumundan Kopmuşlar ya da "Kaçış Sineması" Üzerine. *AS Akademik Sinema*, 1, 36-42.
- Özgüç, A. (1990). Yeni Bunalımcılık. *Tv'de 7 Gün*, 40, 30 Eylül.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması: Dönemler / Modalar / Tiplmeler*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Özguven, F. (2011, 27 Ekim). *Gizli Duygular. Radikal*. http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fatih_ozguven/gizli_uygular-1067599.
- Özkırım, Ç. (1955, 8 Mayıs). Festivalden Sonra. *Akşam*.
- Özkırım, Ç. (1956, 12 Şubat). Yeni Kurulan Sırmalı Filmin İlk Eseri 'La Dam o Kamelya. *Akşam*.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*. Ankara: Bilgi.

- Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı: Fuat Uzkınay*. İstanbul: Türk Sinematek Derneği.
- Özön, N. (1995a). *Kargözden Sinemaya*. (Cilt 1). Ankara: Kitle.
- Özön, N. (1995b). *Kargözden Sinemaya*. (Cilt 2). Ankara: Kitle.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*. Ankara: Doruk. (Özgün eser 1962 tarihli).
- Öztürk, S. (1985). Onat Kutlar: Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor. Onat Kutlar'la söyleşi. *Ve Sinema, 1*, 15-23.
- Öztürk, S. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset*. Ankara: Elips.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Öztürk, S. R. (2006). Zeki Demirkubuz Sineması. S. R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 53-73). Ankara: Dost.
- Özuyar, A. (2007). *Devlet-i Aliye'de Sinema*. Ankara: De Ki.
- Özuyar, A. (2008a). *Sinemanın Osmanlıca Servüveni*. Ankara: De Ki.
- Özuyar, A. (2008b). Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti'nin Sinematograf Siparişi. *Sinematürk, 15*, 28-31.
- Özuyar, A. (2011). *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)*. İstanbul: Doruk.
- Özuyar, A. (2012, 25 Aralık). İstanbul'da Gösterilen İlk Filmler. Milliyet, http://cadde.milliyet.com.tr/2012/04/07/HaberDetay/1524471/Istanbul_da_gost_erilen_ilk_filmler.
- Pamuk, O. (1995). Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi. *Defter, 23*, 31-45.
- Papucis, A. (1966). Alp Zeki Heper: Sinemamızda Yeni Bir İsim. *Görüntü, 2*, 20-23 devamı 31.
- Rancière, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (A. U. Kılıç, Çev.), İstanbul: Versus.
- Rascaroli, L. (2008). The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework, 49(2)*, 24-47.
- Refiğ, H. (1957a, 26 Ocak). Kamelyalı Kadın. *Akis*, s. 33.
- Refiğ, H. (1957b, 13 Nisan). Kadri Bilinmeyen Deha. *Akis*, s. 31.
- Refiğ, H. (1958, 4 Ocak). Özel Sinema İhtiyacı. *Akis*, s. 26.
- Refiğ, H. (1965a). Türk Sineması Nedir? I-Gerçek Duygusu. *Sinema 65, 1*, 12-13.
- Refiğ, H. (1965b). Türk Sineması Nedir? II-Sinemamızın Kökleri. *Sinema 65, 2*, 7-9.
- Refiğ, H. (1965c). Türk Sineması Nedir? III-Sinemamızın Dayanakları. *Sinema 65, 3*, 14-16.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Refiğ, H. (1973) "Sevmek Zamanı" Neyi Anlatır. *Sevmek Zamanı*. M. Erksan [Senaryo]. 9-12.

- Renan, S. (1967). *The Underground Film: An Introduction to its Development in America*. London: E. P. Dutton & Co. Inc.
- Ricœur, P. (2007). *Zaman ve Anlatı: Bir, Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimesis* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). İstanbul: YKY.
- Robins, K. & Aksoy, A. (1999). Derin Millet ve Türk Sinema Kültürü. *Toplum ve Bilim*, 82, 180-196.
- Rocha, G. (1997). An Esthetic of Hunger. (R. Johnson&B. Hollyman, Çev.). Michael T. Martin (Ed.). *New Latin American Cinema: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. (Cilt 1, s. 59-61). Detroit: Wayne State University Press. (Özgün eser 1965 tarihlidir).
- Sadoul, G. (1960). Bir Türk Filmi Dışarıda Kendinden Sözetliyor: Denize İnen Sokak. *Yedinci Sanat Yeni Sinema*, 1, s. 20-21.
- Sarris, A. (2010). Auteur Kuram Üzerine Notlar. (B. Kılıçbay, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 41-45). Ankara: De Ki.
- Sayman, A. (1974). Ömer Kavur İle Konuşma. *Yılmaz Güney, Yücel Çakmaklı, Ömer Kavur, Süreyya Duru ile Konuşmalar*. (s. 49-62). Eskişehir: Sinematek Eskişehir İTİA Yayını.
- Scognamillo, G. (1973). *Türk Sinemasında 6 Yönetmen*. İstanbul: Türk Film Arşivi Yayını.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalıcı. (Özgün eser 1987 tarihlidir).
- Scognamillo, G. (2008). *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Scognamillo, G. (2009). 60'lı Yıllar: Yeşilçam Sinemasının Altın Çağı. Z. Dadağ, B. Göl (Yay. Haz.), *60'ların Türk Sineması*. (s. 13-22). Antalya: Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayını.
- Sekmeç, A. (2008, 30 Ocak). Yeşilçam'ın Kuruluşu. (Yayınlanmamış söyleşi).
- Sekmeç, A. (2012). *Renkler ve Sesler: Duygu Sağıroğlu*. Antalya: Antalya Kültür ve Sanat Vakfı.
- Serter, S. (2005). *Sinemada Biçem: Lütü Ömer Akad Sineması*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.
- Sevinçli, E. (1987). *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muh-sin Ertuğrul*. İstanbul: Broy.
- Sezer, B. (1959a, 22 Mayıs). Yarışmaya Katılan Filmler. *Akşam*.
- Sezer, B. (1959b, 23 Mayıs). İlk Üç Gün 3 Film. *Akşam*.
- Shusterman, R. (1992). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. (3. baskı) Oxford, Cambridge: Blackwell.
- Sırmalı, Ş. (1953, 1 Mayıs). Yerli Filmciliğin Durumu. *Dünya*, s. 2.
- Sırmalı, Ş. (1957, 15 Mart). Kamelyalı Kadın Filmi Üzerine. *Yeditepe*, 127, s. 4, devamı s. 7.
- Sırmalı, Ş. (1957, 15 Mayıs). Bir Cevap. *Yeditepe*, 131, s. 7.

- Sinema Kulüpleri (1968a). *Yeni Sinema*, 14, s. 24-25.
- Sinema Kulüpleri (1968b). *Yeni Sinema*, 16, s. 28-29.
- Sinema Kulüpleri (1968c). *Yeni Sinema*, 15, s. 27-29.
- Sinema Kulüpleri (1968d). *Yeni Sinema*, 18, s. 32-33.
- Sinema ve Tiyatro Derneğinin Kanaati: Tenkidi Tekzib Çiğ Bir Harektir (1958, 11 Nisan). *Milliyet*, s. 1, devamı s. 5.
- Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti (1949). *İstanbul Sinemacılarının Dertleri*. İstanbul: Pulhan Matbaası.
- Siska, W. C. (1980). *Modernism in The Narrative Cinema: The Art Film as a Genre*. NY: Arno Press.
- Siska, William C. (1979). Metacinema: A Modern Necessity. *Literature/Film Quarterly*, 7(1), 285-289.
- Sivas, A. (2007). *Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Slatter, P. (1989). *Frankfurt Okulu: Kökeni ve Önemi*. (A. Özden, Çev.). İstanbul: BFS.
- Solanas, F. & Gettino, O. (2004). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. (E. Yılmaz, Çev.). *Sinemasal*, 11-12, 152-170. (Özgün eser 1969 tarihlidir).
- Sonok, H. (1991). Gizli Yüz. *Antrakt*, 2, 54-55.
- Stam, R. (1992). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- Stam, R. vd., (1992). *New Vocabularyies in Film Semiotics*. London&New York: Routledge.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Sutton, D., Martin-Jones, D. (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. (M. Özbank & Y. Başkavak, Çev.), İstanbul: Kolektif Kitap.
- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze 'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Şalom, J. (1969). Genç Sinemacılar Neden Hisar'a Karşı Çıktılar ya da Her Seçim Siyasaldır! *Genç Sinema Devrimci Sinema Dergisi*, 8, 9-13.
- Şasa, A. (2010). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Küre.
- Şener, E. (1970). *Yeşilçam ve Türk Sineması*. İstanbul: Kamera.
- Şener, E. (1972). *Festivaller*. İstanbul: Anlam.
- Şener, S. (1989). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şeyben, Ö. (2006). Türkiye'de İlk Kez Manaki Kardeşlerin Çektiği Filmler ve Fotoğraflar. *Sinematürk*, 2, 22-29.
- Tansuğ, S. (1966). Yerli Sinemada Anlatım Sorunu. *Yeni Sinema*, 3, 33-34.

- Tansuğ, S. (1974). Ulusal Sinemaya Dair. *Gerçek Sinema*, 7, 58-60.
- Tekeli, İ. & İlkin, S. (2010). *Cumhuriyetin Harcı, Birinci Kitap: Köktenci Modernitenin Doğuşu*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Temiztaş, M. (2002). “Üçüncü Sinemanın Bitmemiş Deneyi”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 10, 40-42.
- Tilgen, N. (1953). Türk Filmciliği, Dünden Bugüne (1914-1953). *Yıldız*, (Cilt 2), 30-37. (18 Temmuz-5 Eylül 1953).
- Tilgen, N. (1956). Bugüne Kadar Türk Filmciliği, *Yeni Yıldız Dergisi*. 36 (5 Şubat 1956).
- Tokatlı, E. (1959a, 2 Haziran). Türk Film Festivali: Kazananlar. *Akşam*
- Tokatlı, E. (1959b, 26 Mayıs). Yarışmanın Son Günleri. *Akşam*
- Tokatlı, E. (1959c, 18 Mayıs). Türk Filmleri Yarışması. *Akşam*.
- Tuğrul, S. (1957, 19 Ocak). Kamelyalı Kadın veya Parlak Bir Fiyasko. *Tercümen*, s. 2, devamı s. 5.
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*. İstanbul: Doruk.
- Turan, Ö. (2013). Alternatif Tahayyüller, Devingenlik, Popülizm: 1970’ler İçin Bir Çerçeve Denemesi. *Toplum ve Bilim*, 127, s. 3-25.
- Turhan, G. (1966, 16 Ekim). Bir Millet Uyanıyor Yeniden Çevriliyor. *Cumhuriyet*, s. 6.
- Turner, G. (2006). *Film As Social Practice*. NY: Routledge.
- Tutumlu, R. (2002). *Anlatıbilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Türk Film Dostları Derneği (1955). *Türk Filmciliği ve Kalkınması İçin Halli Gereken Meseleler Hakkında Rapor [Türk Filmciliği Hakkında Rapor]*. İstanbul: TFDD.
- Türk Film Dostları Derneği (1955, 7 Ağustos). *Akşam*
- Türk Film Dostları Derneği Nihayet (1955, 17 Şubat). *Akşam*
- Türk Film Festivali (1959, 16 Haziran). *Akis*, s, 29.
- Türk Film Festivali Seçimleri (1953, 29 Nisan). *Milliyet*, s. 2.
- Türk Filmciliği ve Münevverin Sorumluluğu (1955, 7 Ocak). *Akşam*.
- Türk Sinema Sanatçıları Derneği Kuruldu (1959, 17 Şubat). *Dünya*.
- Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı.
- Türk, İ. (2001/02). Türk Sineması Ne Zaman Başladı. *Altyazı*, 2, 76-79.
- Türkeş, A. Ö. (2008). “Sol”un Romanı. (M. Gültekingil, Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Sol* (Cilt 8), (s. 1052-1077). İstanbul: İletişim.
- Türkiye Sinema Kulüpleri Federasyonu İçin Çağrı: Federasyon Artık Mutlaka Gereklidir! (1970). *Görüntü*, 7, 22-25.

- Ulusay, N. (2003). Avrupa Merkezli Görsel-İşitsel Kuruluşlar ve Türk Sineması. M. G. Bek (Ed.). *Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları* (59-94). Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Ulusay, N. (2004). Günümüz Türk Sinemasında “Erkek filmleri”nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim*, 101, 144-160.
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler, Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost.
- Ülkücü Başyazarla Eleştirmeciler (1958, 13 Nisan). *Pazar Postası*, 15, 9
- Üsdiken, B. (1997). Sigmund Weinberg Olayı ve Türkiye’de Sinemanın Başlangıcı. *Antrakt*, 66, 21-23
- Varlık, M. B. (2009). “Türkiye’de Sinema ve Tesirleri” Üzerine Notlar. *Kebikeç*, 28, 215-222.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londra & New York: Routledge.
- Wayne, M. (2011) *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Yordam.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (2. Basım). (Z. Aracagök, B. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı-Sinema: Doğu Rüzgarı. (Ertan Yılmaz, Çev.), Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 113-124). Ankara: De Ki.
- Wright, E. (1998). *Postmodern Brecht* (A. Bahcıvan, Çev.). Ankara: Dost.
- Yağcıoğlu, S. (1992). Bilgili Seyirci ve Anlamlandırma Süreci. *Argos*, 43, s. 60-62.
- Yalçın, A. (1970). Umut ya da Gerçekliğin İrdelenmesi. *Yeni Dergi*, 74, 361-367.
- Yalçın, B. (1999). Üçlemenin Sonuna Geldim.
http://www.nbcfilm.com/mayis/press_sinemaburcininterview.php (Erişim tarihi 20 Şubat 2014).
- Yalman, T. (1952, 25 Mayıs). İstanbul’un İhtiyacı: Bir Sanat Sineması! *Vatan*.
- Yalman, T. (1953, 7 Ekim). İstanbul Bir San’at Sinemasına Şiddetle Muhtaçtır. *Vatan*.
- Yalvaç, A. (2013). *Türk Sineması ve Arabesk*. İstanbul: Agora.
- Yavuz, D. (2012). *Türkiye Sinemasının 22 Yılı: 1990-2011 Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Yeres, A. (1994a). Buluşma. *Antrakt*, 32, 18.
- Yeres, A. (1994b). Buluşma. *Antrakt*, 38, 19-20.
- Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (1948). *Filmlerimiz*. İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Yayını. (Basıldığı yer: İktisadi Yürüyüş Matbaası ve Neşriyat Yurdu).

- Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (1953). *Türk Filmciliğinin Dertleriyle Çarelerine Dair Rapor*. İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'un Sinema Yaklaşımına Giriş. *İ. Ü. İletişim Fakültesi Dergisi*, 40, 123-141.
- Yıldırım, M. (1995). İlk Türk Filmini Kimin Çektiği Bilinmiyor: Türk Sinemasının Perde Arkası. (B. Evren, Der.). *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam* (s. 113-115). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Yıldırım, T. (2010). 1950'ler Sinema Ortamında Şakir Sırmalı'nın Söyleminin Etkisi. *sinecine*, 1(1), 5-44.
- Yılmazok, L. (2010). Turkish Films Co-Produced within Europe: The Story After Twenty Years' Experience in Eurimages. *Sinecine*, 1(2), 87-108.
- Yücel, F. (2006). Yazgı'ya Biçimsel Bir Bakış. S. R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 44-46). Ankara: Dost.
- Zaim, D. (2008a). Odaklandığım Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul, 1. Bölüm. *Altyazı*, 78, 48-55.
- Zaim, D. (2008b). Odaklandığım Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul, 2. Bölüm. *Altyazı*, 79, 40-47.
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*. (A. U. Kılıç, Çev.), İstanbul: Say.

Karadoğan, Ali. *Modernizmin İzini Sürmek: Türkiye’de Sanat Sinemasının Gelişimi (1896-2000)*, Doktora Tezi, Ankara, 2014.

Özet

Bu tezde Türkiye’de sanat sinemasının ortaya çıkışı ve gelişmesi çerçevesinde sinemanın modernist bir nitelik kazanması sürecinde geçirdiği tarihsel değişime odaklanılarak, sinema anlatısının hakim olan bakıştan nasıl farklılaştığı ve bu farklılaşma sürecinde anlatısını yeni kurallar ve biçimlerle yeniden nasıl inşa ettiği üzerinde durulmaktadır. Türkiye’de sinemanın ortaya çıkışından itibaren geçirdiği gelişim çerçevesinde tarihsel olarak modernist anlatının ortaya çıkış koşulları ve aldığı yeni biçimler bu özellikleri taşıyan filmler üzerinden analiz edilmiş, sinemanın tarihsel dönemlere göre geçirdiği değişim üzerinde durulmuş, Türkiye’de sanat sineması ve modernist anlatı geleneği arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılmıştır. Türkiye’de sanat sinemasının ortaya çıkışının ulusal bir sinema inşasıyla paralellikleri, hakim sinema anlayışına karşı *Yeşilçam* dışı bir sinema anlayışına evrilmesi ve anlatının kendini yansıtan bir nitelik kazanarak sonrasında minimalist bir biçime dönüşmesi süreci takip edilerek, sinemanın modernist özellikler taşıyan bir anlatı haline gelmesi incelenmiştir.

Karadoğan, Ali. *Tracing Modernism: Evolution of Art Cinema in Turkey (1896-2000)*, Phd Thesis, Ankara, 2014.

Abstract

This thesis focuses on the historical transition of cinema in Turkey, in which cinema has gained modernist character, within the context of the emergence and the development of art cinema. By this way this thesis describes how narrative of art cinema differs itself from dominant view and how art cinema constructs its narrative with new norms and forms in this differentiation process. This thesis analyses the dynamics and the new forms of the emergence of modernist narrative historically in terms of films that feature these new forms from the beginning of the cinema in Turkey. In this way this thesis dwells upon the relationship between art cinema and modernist narrative in Turkey while elaborating films in terms their differentiation within the transition of historical periods. Thus this thesis elaborates the process through which cinema has gained modernist narrative features following the principal trends such as, parallelism of the emergence of art cinema and the construction of national cinema; growth of a counter cinema which opposes dominant cinema (also known as Yeşilçam cinema in Turkish); and finally emergence of minimalist form after achieving of the narrative a reflexive character.

Karadoğan, Ali. *Modernizmin İzini Sürmek: Türkiye’de Sanat Sinemasının Gelişimi (1896-2000)*, Doktora Tezi, Ankara, 2014.

Özet

Bu tezde Türkiye’de sanat sinemasının ortaya çıkışı ve gelişmesi çerçevesinde sinemanın modernist bir nitelik kazanması sürecinde geçirdiği tarihsel değişime odaklanılarak, sinema anlatısının hakim olan bakıştan nasıl farklılaştığı ve bu farklılaşma sürecinde anlatısını yeni kurallar ve biçimlerle yeniden nasıl inşa ettiği üzerinde durulmaktadır. Türkiye’de sinemanın ortaya çıkışından itibaren geçirdiği gelişim çerçevesinde tarihsel olarak modernist anlatının ortaya çıkış koşulları ve aldığı yeni biçimler bu özellikleri taşıyan filmler üzerinden analiz edilmiş, sinemanın tarihsel dönemlere göre geçirdiği değişim üzerinde durulmuş, Türkiye’de sanat sineması ve modernist anlatı geleneği arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılmıştır. Türkiye’de sanat sinemasının ortaya çıkışının ulusal bir sinema inşasıyla paralellikleri, hakim sinema anlayışına karşı *Yeşilçam* dışı bir sinema anlayışına evrilmesi ve anlatının kendini yansıtan bir nitelik kazanarak sonrasında minimalist bir biçime dönüşmesi süreci takip edilerek, sinemanın modernist özellikler taşıyan bir anlatı haline gelmesi incelenmiştir.

Karadoğan, Ali. *Tracing Modernism: Evolution of Art Cinema in Turkey (1896-2000)*, Phd Thesis, Ankara, 2014.

Abstract

This thesis focuses on the historical transition of cinema in Turkey, in which cinema has gained modernist character, within the context of the emergence and the development of art cinema. By this way this thesis describes how narrative of art cinema differs itself from dominant view and how art cinema constructs its narrative with new norms and forms in this differentiation process. This thesis analyses the dynamics and the new forms of the emergence of modernist narrative historically in terms of films that feature these new forms from the beginning of the cinema in Turkey. In this way this thesis dwells upon the relationship between art cinema and modernist narrative in Turkey while elaborating films in terms their differentiation within the transition of historical periods. Thus this thesis elaborates the process through which cinema has gained modernist narrative features following the principal trends such as, parallelism of the emergence of art cinema and the construction of national cinema; growth of a counter cinema which opposes dominant cinema (also known as Yeşilçam cinema in Turkish); and finally emergence of minimalist form after achieving of the narrative a reflexive character.