Türk Sineması üzerine düşünceler

hazırlayan: SÜLEYMÂ MURAT DİNÇER

OĞUZ ADANIR • ADALET AĞAOĞLU • SÜHA ARIN • ENGİN AYÇA • ECE AYHAN • MEHMET BASUTÇU • ENİS BATUR • FÜSUN DEMİREL • DENİZ DERMAN • ATİLLA DORSAY • TARIK DURSUN K. • METİN ERKSAN • HİLMİ ETİKAN • ŞÜKRAN ESEN • FÜRUZAN • GÜLSEREN GÜLÇAN • KEZBAN GÜLERYÜZ • İHSAN KABİL • KURTULUŞ KAYALI • İSMET KURTULUŞ HÜSEYİN KUZU • OĞUZ MAKAL • SEVİN OKYAY • ÂLİM ŞERİF ONARAN BÜLENT ORAN • ÜNSAL OSKAY • SAFA ÖNAL • MAHMUT T. ÖNGÖREN FATİH ÖZGÜVEN • HALİT REFİĞ • GIOVANNI SCOGNAMILLO • OSMAN ŞAHİN • YAVUZ TURGUL • ÜMİT ÜNAL • SADIK YALSIZUÇANLAR • SAİM YAVUZ • SERRA YILMAZ • ÇASOD • DİSK/SİNE-SEN • FİLM YÖN • SE • SAM • SODER

DORUK

Süleymâ Murat Dinçer

TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Süleymâ Murat Dinçer

TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

DORUK

Fotoğraflar için arşivlerinden yararlanmamıza izin veren
Agâh Özgüç ve ***Burçak Evren***'e teşekkür ederiz.

ISBN: 975-553-146-7
© **DORUK YAYIMCILIK**, 1996-ANKARA
Tüm hakları saklıdır

Kitabın Adı: TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER
Hazırlayan: Süleymâ Murat Dinçer
Basım Yılı: Kasım 1996

Dizgi: P–DİZGİ
Kapak Tasarım: Namık Kemal Sarıkavak
Yayınevi Adresi: Sakarya Cad. No: 36/11 06420 Yenişehir/ANKARA
Tel-Faks: (0.312) 435 24 97

İÇİNDEKİLER

ÜNİVERSİTE ÇEVRELERİNİN TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE DÜŞÜNDÜKLERİ

GERÇEKLERDEN KAÇAMAYIZ!
Prof. Dr. OĞUZ ADANIR _____ *3*

TÜRKİYE'DE SİNEMA EĞİTİMİ
Doç. Dr. DENİZ DERMAN _____ *18*

TÜRK SİNEMA "ENDÜSTRİSİ" OLUŞMALI
Yard. Doç. Dr. ŞÜKRAN ESEN _____ *25*

TÜRK SİNEMASI, KADINLAR, KALPLER VE ERKEKLER
Doç. Dr. GÜLSEREN GÜÇHAN _____ *31*

TÜRK SİNEMASINDA ÜSLUBUN KÖKENİ
Prof. Dr. KEZBAN GÜLERYÜZ _____ *49*

TÜRK SİNEMA TARİHLERİNİN SINIRLILIKLARINI AŞMANIN YOLLARI
KURTULUŞ KAYALI _____ *57*

TÜRK SİNEMASININ YARININDA AVRUPA İLE İLİŞKİLERİN ÖNEMİ
OĞUZ MAKAL _____ *74*

TÜRK SİNEMASININ BUGÜNÜ VE YARINI
Prof. Dr. ÂLİM ŞERİF ONARAN _____ *82*

SİNEMANIN YÜZÜNCÜ YILINDA TÜRK SİNEMASINDA ENTELLEKTÜELLİK TARTIŞMASI
ÜNSAL OSKAY _____ *93*

SİNEMA SANATÇILARI: YÖNETMENLER, OYUNCULAR

SİNEMANIN YÜZÜNCÜ YILDÖNÜMÜNDE TÜRKİYE'DEKİ BELGESEL SİNEMA ÜZERİNE GENÇLERE "ÇOKTAN SEÇMELİ" BİR TEST
SUHA ARIN _____ *113*

YEŞİLÇAM'A BAKIŞ
ENGİN AYÇA _____ *129*

ÇOCUKLUK DÜŞLERİM
FÜSUN DEMİREL _____ *149*

SİNEMANIN 100. YILI
METİN ERKSAN _____ *155*

KISA METRAJ FİLM
HİLMİ ETİKAN _____ *171*

TÜRK SİNEMASI'NIN YÜKSELİŞ VE ÇÖKÜŞÜ ÜZERİNE BAZI DÜŞÜNCELER
HALİT REFİĞ _____ *177*

İLAHİ ÇELİŞKİ
YAVUZ TURGUL _____ *188*

OYUN
SERRA YILMAZ _____ *195*

SİNEMA YAZARLARI

TÜRK SİNEMASININ BATIYA AÇILAN PENCERESİ
MEHMET BASUTÇU _____ *201*

TÜRK SİNEMASI 1995: YARI KARAMSAR, YARI İYİMSER BİR BAKIŞ DENEMESİ
ATİLLA DORSAY _____ *212*

TÜRK SİNEMASINDA BUGÜNDEN YARINA
İHSAN KABİL _____ *218*

BUGÜNDEN YARINA
SEVİN OKYAY _____ *223*

SİNEMAMIZ VE KURTULUŞU
MAHMUT T. ÖNGÖREN _____ *232*

TÜRK SİNEMASI'NIN BUGÜNÜ VE YARINI
GIOVANNI SCOGNAMILLO _____ *243*

TÜRK SİNEMASI
SADIK YALSIZUÇANLAR _____ *251*

SENARYO YAZARLARI

SİNEMADA KURUMLAŞMA, TARİHİ YAZAN GİZLİ ELLER VE "ZAYIF HALKA"
HÜSEYİN KUZU _____ *259*

YEŞİLÇAM NASIL DOĞDU, NASIL BÜYÜDÜ, NASIL ÖLDÜ ve YAŞASIN YENİ SİNEMA
BÜLENT ORAN _____ *277*

YÜZÜNCÜ YILIN DÜNÜ-BUGÜNÜ-YARINI
SAFA ÖNAL _____ *292*

BİR 13. CUMA GÜNÜ, TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE UĞURSUZ DÜŞÜNCELER
ÜMİT ÜNAL _____ *296*

TOROSLAR'DA SİNEMA ÇERÇİLERİ
OSMAN ŞAHİN _____ *301*

EDEBİYATÇILARIMIZ VE TÜRK SİNEMASI

SİNEMA EDEBİYATIN KAPISINI ÇALACAKSA
ADALET AĞAOĞLU _____ *311*

SİVİL SİNEMA YA DA TÜRKİYE'DE SİNEMA MI?
ECE AYHAN _____ *321*

TÜRK SİNEMASI: MESLEK İÇİN LOKAVT, SANAT İÇİN NAKAVT
ENİS BATUR _____ *323*

SİNEMA İÇİN BİTMEZ SORULAR
FÜRUZAN _____ *326*

SİNEMAMIZIN SON ÇEYREĞİ
TARIK DURSUN K. _____ *334*

TÜRK SİNEMASI
FATİH ÖZGÜVEN _____ *348*

SİNEMA ÖRGÜTLERİ

DÜNDEN BUGÜNE OYUNCULAR İÇİN DEĞİŞEN BİRŞEY YOK
FÜSUN DEMİREL
ÇASOD (Çağdaş Sinema Oyuncuları Derneği) _ *353*

100. YILDA TÜRK SİNEMASI
MUZAFFER HİÇDURMAZ
DİSK/Sine-Sen (Sinema Emekçileri Sendikası) _ *358*

TÜRK SİNEMASININ BUGÜNÜ VE YARINI
ORHAN AKSOY
Film Yön (Film Yönetmenleri Derneği) _____ *363*

100. YILDA TÜRK SİNEMASI:
ERDOĞAN CİHAN
SESAM (Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği) _ *365*

DÜNE BAKARAK YARINI KURMAK
GÜLSEN TUNCER
SODER (Sinema Oyuncuları Derneği) _____ *369*

SİNEMA İŞLETMECİLERİ

SİNEMANIN 100. YILINDA TÜRK FİLMCİLİĞİ VE SİNEMACILIĞI
İSMET KURTULUŞ _____ *381*

SİNEMA SALONLARI "AZICIK" İLGİ İSTİYOR
SAİM YAVUZ _____ *383*

İki yeşilçam tutkununa

anneme ve babama...

ÖNSÖZ

Elinizdeki kitabın belki de tasarlandığı ilk zamanlardan bu güne, şu bitmiş haline değin beni en çok kaygılandıran evre, itiraf etmeliyim ki 'önsöz' evresiydi. Tehlike ve bilinmezlik dolu bir 'korku eşyası'yla gözgözeymişçesine yazıyorum şimdi. Ne söyleyebilirim ki... Bir çok kitabın yaşadığı, yaşamak zorunda kaldığı türlü serüvenleri "Türk Sineması Üzerine Düşünceler" de yaşadı ve söze buradan başlamak belki de en doğrusu.

1995 yılı ortalarında T.C. Kültür Bakanlığı Sinema Dairesinde sinemanın yüzüncü yılı *hürmetine* bir kitap hazırlanması düşünülüyordu. Orada 'metin yazarı, senarist' kadrosuyla senaryo değerlendirme işine başladığımın ilk aylarıydı. İşi ben üstlendim ve böylece yaklaşık bir yıl sürecek bir koşudur başlamış oldu. 1995 yılı Ekim'ine geldiğimizde kitap, görsel malzemesi dışında tümüyle baskıya hazırdı. Ancak siyasal yetkenin içinde bulunduğu belirsiz ve kaygan atmosfer, kitabın baskıya girmesi için zorunlu görünen bürokratik süreci ve gerekli yazışmaları, girişimleri her zaman olduğu gibi yine geri plâna itmişti. Bütün çabalara, girişimlerime rağmen kitabın basılması yürürlüğünü başlatamıyordum vesselâm. Fakat zaman hızla ilerliyor, bu arada sinemanın yüzüncü yılı da usuldan sona eriyordu. Aradan neredeyse bir yıl geçmesine ve Türk sineması konusunda bugüne dek benzer bir çalışma yapılmamış olmasına

karşın, -kanımca- birbirinden önemli yazılarıyla kitabı oluşturan makalelerin yazarları ve benim dışımızda kimsenin bu çalışmayı önemsediği de yoktu. Arada birbirimize telefon açıyor, mektup yazıyor bağlantıyı koparmıyorduk ama devlet her yoklamada fena halde devamsız çıkıyordu. Ben giderek umudumu yitirirken yazarlar da yazılarını çekmeye başlamışlardı. Öyle ki sonunda Türk sineması üzerine bırakın bir kitap basmayı, bir dergi çıkaracak kadar bile yazı kalmadı elimde. Onca emek, onca zaman, umursamazlığın ateşinde kül olup yitiriyordu, yitecekti. Derken yine telefonlar, yine mektuplar, fakslar, dakikalarca süren 'iyi niyet' konuşmaları ve sonunda artık devletten yakayı sıyırmış bir kitaba, onca çabaya sahip çıkma saatımız gelip çatmıştı ve nihayet ben de kitabı basacak bir yayınevi aramaya başlamıştım. Türlü badirelerden, olumsuzluklardan geçerek sonunda buldum da. Şimdi buradayız işte.

"Türk Sineması Üzerine Düşünceler", sinemamızın farklı alanlarında üretimlerde bulunmuş, Türk sinemasına emeği geçen çok sayıda insanımızın: akademisyenlerin, yönetmen ve oyuncuların, sinema yazarlarının, senaristlerin, edebiyatçılarımızın, sinema örgütlerinin ve sinema işletmecilerinin yazılarından oluşuyor.

Sinemanın bulunuşundan tam yüz yıl sonra, Türk sinemasının şu içinde bulunduğumuz günleri ve yarınına ilişkin kuramsal ilgi alanı geniş bir coğrafyaya yayılan kitap, sinemamızın yapısı, niteliği ve yönelimlerine dair önemli bir tanıklık da aynı zamanda. Bu yanıyla, artık tartışılması kaçınılmaz hale gelen kimi konuları da tartışmaya açacağını umuyorum.

Kitabın dışını dolaştık işte.Emeği geçen herkese teşekkürler.

Süleymâ Murat Dinçer

Kasım 1996, Ankara

ÜNİVERSİTE ÇEVRELERİNİN TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE DÜŞÜNDÜKLERİ

Prof. Dr. OĞUZ ADANIR

GERÇEKLERDEN KAÇAMAYIZ!

Cömert bir doğayla, zengin tarihi güzelliklere sahip bir ülke olan Türkiye, yaklaşık yüz milyonluk bir nüfusu pek de zorlanmadan doyurabilecek bir kapasiteye sahiptir. En azından bu kapasiteye sahip olduğu iddia edilmektedir. Oysa dünyanın böylesine ayrıcalıklı bir bölgesinde yaşayan inanlar gerçekten böylesine güzel bir coğrafyada yaşamayı hak ediyorlar mı? Bu soruyu sormamızın nedeni, bir ülkeyi yaşanır kılanın da, yaşanmaz kılanın da insan olmasıdır! Yeryüzünde insanların çöllerin ortasında, kutuplarda, vahşi ormanların ortasında yaşayabildiklerini düşünecek olursanız bir ülkeyi yaşanır ya da yaşanmaz kılma konusunda doğanın en büyük olasılıkla ikinci sırada yer alabileceğini görürsünüz. Öyleyse nasıl olur da insanlar böylesine güzel, gerçekten çok güzel bir ülkeyi yaşanamaz hale getirirler? Bir sorunlar yumağına dönüşmüş olan böyle bir ülkenin toplumu, XX. yüzyıla damgasını vurmuş olan sinema sanatı aracılığıyla nasıl olur da kendi kendini ifade edip, anlatamaz duruma düşer? Yaklaşık yirmi milyonluk bir potansiyel seyirci kapasitesine sahip bir ülkede sinema nasıl olur da yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır? Böyle bir sonuca ulaşabilmek için özel bir çaba harcanmış olabileceğini düşünmeden edemiyorsunuz? Bir başka açıdan bu traji-komik bir olay olarak da nitelendirilebilir!

Bundan birkaç yıl önce "Dün'ü, Bugün'ü ve Yarın'ıyla Türk Sineması" başlıklı bir inceleme yazısı yazmış ve bu ülke sinemasının başındaki sorunlardan nasıl kurtulabileceği konusunda kendimce bir takım çözümler sunmuştum. O yazıda yıkıcı olmamak için gerçekleri göre göre ve bile bile bazı umut verici şeyler de söylemiştim. Bunu yapmamın nedeni, genelde başkalarına göre gerçekleri her zaman dangadak söylüyor olmam ve eleştirilerimin ise yine onlara göre oldukça sert olmasıydı. Belki de ben yanılıyorum, belki de insanlar bu durumu düzeltebilirler ve sinemayı içinde bulunduğu durumdan kurtarabilirler ve bu sanat dalı da Türkiye'de hak ettiği yere gelebilir düşüncesiyle yazıyı, kendi standartlarıma göre oldukça yumuşak bir şekilde sonuçlandırmıştım. Oysa bugün, bazı gerçekleri o zaman daha sert bir şekilde dile getirmiş olmam gerektiğine inanıyorum. Yanlış yapmışım. Bugün bu olayı şuna benzetiyorum, hastasına doğru teşhis koymuş olduğuna inanan bir hekimin belki ben yanılıyor olabilirim, hastayı bir süre izlemekte yarar var ve o süre sonunda hasta benim tanılarımı doğrulayacak bir gelişme gösterirse işte o zaman gereken tedavi yöntemini uygular ve daha fazla gecikmeden hastayı yeniden sağlığına kavuşturabilirim, demesi gibi. Oysa ilk başta hemen tedaviye başlasaydım ve sonunda yanılsaydım o zaman vicdanen rahatsız olabilirdim. İşte ben de aşağı yukarı böyle yaptım ve bugün vicdanım rahat ve Türkiye'de sinemanın dünya çapında ürünler vermemesi için hiçbir neden göremiyorum, ancak bu işin bu sinemacılar aracılığıyla gerçekleşebilmesinin oldukça güç olacağını düşünüyorum!

Gerçeklerden kaçmak, geleceği biçimlendirme ve yaratma şansını reddetmek demektir. Şahsen öğrencilerime gelecekten nasıl korkulmayacağını öğretmeye çalışıyorum. Doğal olarak işe Türkiye'nin ve sinemanın gerçeklerini saptamakla başlıyoruz! Yaklaşık otuz yıldır Türkiye'de sinemayı seven, hem de çok seven yüz binlerce hatta milyonlarca insan, bu ülke sinemasının nasıl

olup da evrensel standartlara uygun bir düzeye gelemediği sorusunu birbirlerine sorup durmaktadırlar. Ne yazık ki Türkiye'de üretilen filmler, dünya pazarında kendilerine sürekli bir yer edinemeyerek bu soruya olumsuz bir yanıt vermiş bulunuyorlar. Ne teknik, ne içerik ne de yaratıcılık açısından belli bir düzeye sahip standart bir film üretiminin koşulları yaratılamadığından kendisi de yaratılamamıştır. Ancak meraklı ya da meraksız seyircilerle, bu sanatla ilgilenen insanların büyük bir çoğunluğu 1960'lı yıllardan bu yana bu sorunu şu nedenlere bağlamışlardır: önce, sansür, Türkiye'de sinemanın gelişmesini engelliyor demişlerdir (oysa Visconti ve Carné gibi yönetmenler 1940'lı yılların başında faşist ve nazi sansürüne rağmen yine de onları aşıp geçebilen, atlatabilen filmler yapmışlardır). Teknoloji yetersiz denildikten sonra sırasıyla siyah beyaz televizyon, video, renkli televizyon ve şimdi de kablolu ve paralı televizyonla, Amerikan sineması Türkiye'de sinemanın gelişmesini engelleyen temel nedenler olarak sıralanmaktadırlar. Her nedense hemen ilk şikayet yıllarından bu yana, bu ülkede sinemayla ilgilenen insanlar, bu başarısızlığın sorumluluğunu -belki bir iki istisnai durum dışında- hemen kendi üstlerine almaktan hep kaçmışlardır. Kabahat hep onların dışındaki bir takım nedenler ya da olaylara aittir. Hatta onlar bütün engellemeler ve saldırılara karşın kahramanca film üretmeyi sürdürmüşlerdir! İnatla film çevirmişler, inatla seyirci yitirmişlerdir. Charlie Chaplin gibi bir sessiz sinema dönemi dahisi bile ne zaman durması gerektiğini bilmişken, Türkiye'de sinema yapan insanlar bunu hala öğrenememiş gibidirler! Hatta daha da ileri giderek aralarından kimileri seyirciyi suçlamış ve yapılan pek çok tartışmada neredeyse seyirciyi Türkiye'de sinemanın gerilemesinin en önemli nedeni gibi göstermeye çalışmışlardır. Hemen hiç kimse ben kötü film yapıyorum, dolayısıyla seyirci filmime bu yüzden gelmiyor gibi alçak gönüllü bir düşünceyi kabul edememektedir. Kimse -hemen hiç kimse mi demek

geriyor?- dürüst bir özeleştiri yapma cesaretine sahip olamamıştır. Hatta olayı biraz abartarak konuşmak gerekirse, Türkiye'de bütün yönetmenler -bir, iki istisna hariç- "dahi", seyirciler ise (onların filmlerini izlemeye gidenler hariç) düzeysiz ve ne istediğini bilmeyen avanaklar ordusudur. Bir an önce bir son verilmesi gereken bir zihniyet varsa işte bu yanlış zihniyettir. Çünkü Ertem Eğilmez'in "Arabesk" adlı filmi, sinemacıların seyirci konusundaki düşüncelerini tamamıyla yalanlayan bir film olmuş ve seyirci o filmin büyük para kazanmasını sağlamıştır. Öyleyse Türkiye'de seyircinin yerli yapımlara rağbet etmediği düşüncesi de doğru değildir. Hatta bu düşünce gerçeklerden o kadar uzak bir düşüncedir ki, televizyon kanallarında en çok sevilen programlar arasında yerli filmlerle, yerli dramaların ön sıralarda yer aldıklarını bütün araştırmalar doğrulamaktadır. Öyleyse seyircinin tavrı açık ve seçiktir. Evdeki rahatını bozarak, para vermeye ve zamanını harcamaya değecek, düzeyine uygun filmler istemektedir. Aksi takdirde televizyonda sunulanlardan daha düzeyli filmler göremeyecekse neden sinemaya giderek hem zamanını, hem de parasını harcasın ki? Üstelik gördüğü filmin sinirlerini bozma ihtimali de caba!

Türkiye'de sinemanın şu anda içinde bulunduğu durum (aynen ülkenin içinde bulunduğu durum gibi), bu durum ve ortamı iyi değerlendirebilecek düzeyde bilgi birikimi ve kültür düzeyine sahip insanlar için ideal olarak nitelendirilebilecek bir durumdur. Bu ülkeye özgü bir sinema yapma görevini üstlenmiş olanlara bu görev, hiç kimse, özellikle de seyirci tarafından verilmediği gibi, hiç kimsenin sırtına silah dayayıp zorla film yaptırılmamış, yaptırılmamaktadır. Çünkü yalnızca seyirci bir sanatçıyı, bir yönetmeni filmlerine gidip hem maddi hem de manevi bir şekilde ödüllendirdiği takdirde bir tür görevlendirme yapmış sayılır. Aksi halde bu görevi kendi kendilerine üstlenenlere halk deyimiyle kendi kendine gelin güvey oluyor denilir. Türkiye'de -belki yine

birkaç istisna hariç- sinema, bu alanda çalışan pek çok insan için hep araç olmuş, asla bir amaca dönüşememiştir. Bu yüzden bu ülke sineması asla (genelleşmiş denilebilecek bir anlamda) belli bir düzeye ulaşamamıştır. Başarılar hemen her zaman rastlantısal ve kişisel olmuştur. Çünkü sinemanın amaç değil, bir araç olarak görüldüğü bir ortamda düzeyli çalışmaların bir süreklilik kazanması olanaksızdır. Amerikalıların sinemayı daha 1897'lerde ciddiye almaya başlamış olduklarını bir başka yazımda belirtmiştim. Yüzyıl sonra, umarım sinemanın 100. yılında sinema artık Türkiye'de gerçekten ciddiye alınan bir sanat dalı olur!

1970'li yıllarda sosyal bilimlerle, ideoloji alanındaki çalışma ve araştırmalara paralel olarak Türkiye'de yazın ve sinema dünyasında başlatılan toplumsal, ideolojik ve kültürel tartışmalar 12 Eylül darbesiyle kesintiye uğratılmış ve ne yazık ki daha sonra ve hatta günümüzde bu tartışmaları sürdürme (cesareti demek yanlış olacak sanıyorum!) gereksinimi, ne sinemacılar ne de sinemayla ilgilenen aydınlar tarafından sanıldığı kadar çok hissedilmemiştir! Şahsen Demokrat Parti, 27 Mayıs ve 12 Eylül'ü hem savunan, hem de onlara karşı alternatif olmak isteyen filmler izleyebilmeyi isterdim. Başka ideolojik, toplumsal, tarihsel, politik ve kültürel boyutlara sahip değişik filmler -nitelikli, düzeyli demek istiyorum- görebilmek isterdim. Bütün bu filmler halen çekilmeyi bekliyorlar! Ben bugüne kadar bir Demokrat Parti, bir 27 Mayıs, bir 12 Eylül üzerine onları savunan ya da eleştiren bir film görebilmiş değilim! Özellikle 12 Eylül sonrasında yapılan ve darbe karşıtı gibi sunulmuş olan filmlerin hangi konuda ve hangi açıdan bu darbenin karşısında bulunduklarını anlayabilmiş değilim (aynen istisnasız bütün politik partilerin 12 Eylül'e veryansın etmelerinden sonra bu dönemin tartışılması ve yargılanmasına karşı çıkmalarını anlayamamış olmam gibi!). Bir başka deyişle 1970'li yıllarda sinemayı etkilemeye başlamış olan ideolojik tartışmalar, hiç kuşkusuz içerik ve biçim konusunda değişim ve

dönüşümlere uğramış olarak yeniden gündeme gelmek zorundadırlar. Düşünsel ve kuramsal tartışmaların sona erdiği bir ülkede sinemanın ve genelde sanatın ne hale gelmiş olduğunu açıklamaya gerek yok. Çünkü apaçık bir şekilde yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadırlar (bir sanat olarak yoksa herhangi bir kültürel ya da folklorik bir ürün gibi varlıklarını sürdürebilirler. Aynen sinemanın, televizyonda, bir sanat olma özelliğini yitirerek kültürel bir ürüne dönüşmüş olması gibi). Eskiden Türk sineması için genelde ayçiçek çekirdeği (çiğdem) yeme eylemine meze olduğu söylenirdi, şimdiyse don, gömlek, pijamayla sırt üstü yatarken bu filmlere bakıp bakıp o eski günlerde yaşanmış olanlar anımsanmaktadır. Televizyon seyircisi, genelde (kanımca) Türk filmlerini çok nitelikli ve çok güzel bulduğu için değil, bu filmler aracılığıyla o eski güzel günlere ait anıları yeniden yaşayabildiği için seyretmekte ya da seyreder gibi yapmaktadır. Özellikle 1990 yılından itibaren bu ülkede ticari film yapanlarla, entelektüel ya da sosyal içerikli film yaptıklarını ileri sürenler ilk kez aynı sorunu paylaşmışlardır: seyircisizlik! Ya da ("Arabesk" gibi kimi istisnalar hariç) seyirciye ulaşamamak ! Oysa aynı zaman dilimi içinde pek çok Amerikan filminin (üstelik nitelik açısından, teknik yanları hariç, Türkiye'de çekilen filmlerden çok daha üst düzeylerde olmayan pek çok yabancı filmin) milyarlarca liralık hasılat yapmış ve yapmakta olduklarını hep birlikte izledik, izlemeyi de sürdüreceğiz! Buna rağmen nasıl oluyor da gerekli önlemleri hala alamıyor ya da almak istemiyoruz?

Türkiye'de, 'sinema sanatıyla üretim aşamasında çok haşır neşir olan insanlar, bugüne kadar bu ülke sinemasının hangi sorunlarına çözüm getirmişlerdir' sorusunun yanıtlarını bulmaya çalışalım. Daha önce de yazmış olduğum gibi, Türkiye'de sinematografik üretimin başlangıç tarihi 1950'li yılların sonudur. Çünkü bu tarihe kadar çekilmiş toplam film sayısı 50 dolayındadır. Dolayısıyla yüzvıl başını bir başlangıç noktası olarak alırsak

Türkiye'de, yıl başına bir film üretimi ancak düşmektedir. Bu durumda süreklilik taşıyan bir film üretim sektöründen söz edebilmek mümkün değildir. Aksini savunmak, Türkiye'de her yıl yalnızca bir ressama resimler yaptırarak, sonra da bunları dünyaya 'Türk resmi budur' diyerek sunmak kadar saçma birşeydir. Türkiye'de sinematografik üretim, 1960'lı yılların başından itibaren bir "manifaktür" görünümü almayı başarmıştır. Bugüne kadar bu görünümünde radikal bir değişiklik olduğunu söyleyebilmek oldukça güçtür. Bunu karşın televizyonun ülkeye girmesi, teknolojik açıdan belli bir gelişme süreci içine girilmesini zorunlu kılmıştır. Çünkü bir tüketim evreninden ithal edilmiş olan televizyon için reklam olgusu kaçınılmaz bir zorunluktur. İşte bu zorunluk, TRT var olduğu sürece film çekim tekniği ve laboratuvar, ışık gibi alanlarda belli bir gelişmeye neden olmuş ve 1990'lı yıllarda ticari kanalların devreye girmesiyle birlikte önemli bir sıçramanın gerçekleşmesine katkıda bulunmuştur. Ancak bütün bunlar sinemayı derinden sarsan bir depreme yol açamamıştır. Bir başka deyişle, Türkiye'de sinema son yirmi, otuz yıldaki gelişmesini büyük ölçüde -teknik açıdan demek istiyorum- reklamcılığa borçludur. Sinemada teknik ve teknolojik açıdan belli bir mesafe alınmasına karşın, gelişmenin hemen sıfıra yakın olduğu alan ise "yaratıcılık" olmuştur. Özellikle senaryo yazarlığı ve bu alandaki yaratıcılık büyük ölçüde boşlanmış hatta dışlanmıştır. Sinema tekniğini öğrenmek ya da bilmenin film çekmek için yeterli olduğu gibi tuhaf ve bilinçsizlik göstergesi olan bir tutum izlenmiştir. Bu yanlış zihniyet, örneğin, Türkiye'de çekilen filmler arasında bir stil farklılığı gibi bir olgunun oluşmasını da engellemiştir. Çünkü her türlü içerik, konu ve temaya uygulanan ışık, çerçeve, oyunculuk, vb gibi unsurlar arasında önemli farklılıklar olması gerektiği gibi genel bir düşünce va kanı ne yazık ki bu türden sinema anlayışına sahip insanları pek fazla etkilememiştir. Bir başka deyişle böyle bir sinema

ortamında içeriğe uygun bir biçime sahip olan bir film görebilmek (bir, iki Yavuz Turgul filmi vb, hariç), neredeyse olanaksızdır. Hem içerik, hem de estetik boyutlardaki yaratıcılık sorunu halen, sinemayla uğraşan insanların karşısında bir kale gibi dimdik durmaktadır. Bu sorunların bir kısmı Türkiye'nin tarihsel, toplumsal ve kültürel yapısından kaynaklanmaktadır. Örneğin Orta Çağ'dan kalma bir aşiret zihniyetinin halen egemen olmayı becerebildiği bir toplumda en küçük ortak payda ne yazık ki birey değil, ailedir. Bir başka deyişle bu toplumda aile özgür, bağımsız ve düşünsel açıdan hiçbir kısıtlamayla karşı karşıya olmayan bireylerin gönül rızasıyla oluşturdukları bir birim değildir. Türkiye'de aile, neredeyse kendinden kaçabilmenin olanaksız olduğu bir alın yazısı gibidir! Genelde 'bireyler' ya da kişiler, ailelerini ya mecbur kaldıkları için (suç işleme, ailesine bakamama, sorumsuzluk, vb nedenlerden dolayı) terk etmek zorunda kalmakta ya da aileler bakamayacakları çocuklardan kurtulmaya çalışmaktadırlar. Bunların dışında kalan ailelerse büyük bir çoğunlukla birer özveri örneğidirler ve bu özveri öylesine aşırı ve abartılı hale gelmektedir ki çoğu kez çocuğun normal ve olumlu bir kişiliğe sahip olabilmesini engelleyebilmektedir. Bu özverinin hiç kuşkusuz olumlu yanları da vardır, ancak, şimdilik bu yan terazinin havada kalan kefesini oluşturuyor gibidir. Tarih boyunca Anadolu'da (şahsen Anadolu derken Trakya bölgesi benim için her zaman Anadolu kavramının içinde yer almaktadır) yaşamış olan insanlar, özellikle de Osmanlı'lar iki aşırı uç arasında gidip gelmiş olan insanlardır. Bu iki aşırı uçtan biri : ya hep, diğeriyse: ya hiçtir. Bir başka deyişle örneğin aile özveriliyse, bu, çoğu kez kendini paralarcasına bir özveridir ya da bunun tam tersidir. Bu iki uç arasındaki "normal" olarak nitelendirilebilecek ailelerin şimdilik azınlıkta oldukları iddia edilebilir. Özetlemek gerekirse yaratıcı bir çocuğun, gerçek anlamda yaratıcı -bu olumlu bir yaratıcılıktır-

bir kişiliğe sahip olabilmesi için aile ilk basamaktır. Özgür ve hoşgörülü bir ortamda, özgür ve yaratıcı bir beynin oluşması çok daha kolaydır. Günümüz Türkiye'sinde yaşayan ergenlik çağı öncesi ve sonrası gençlerinin bu açıdan bu iki aşırı uç arasına sıkışıp kalmış oldukları söylenebilir. Çünkü bu aşırı uçlardan birinde ailenin ölümüne özverisi çocuğun minnet duyguları içinde eriyip gitmesine neden olurken (eriyen onun kişiliğidir), diğer uçtaki çocuk bu özverinin kurbanı olmayı reddedip, ailesinden nefret etme yoluyla bu baskı düzeninden kurtulmaya çalışmaktadır? Her iki durumda da çocuğun kişiliği büyük darbeler almaktadır. Normal denilebilecek ve bizim anladığımız anlamda yaratıcı bir ortam oluşturan ailelerin şimdilik çoğunluğu oluşturamadıklarını bir kez daha belirtmekte yarar var. Bu yüzden eksiklerine karşın ideal ortamlara yakın ortamlar oluşturabilmekten oldukça uzak sayılabilecek aileler, genelde gençlerin olumlu bir kişilik ve karaktere sahip olmasını engelleyen (tüm iyi niyetlerine karşın demek gerekiyor. Ailenin eğitimsizliği bunun en önemli nedenlerinden biridir) temel nedendir. Bu yüzden gençlerin duygusal ve mantıksal yapılarında büyük gediklerle karşı karşıya kalınmaktadır (özellikle bizim gibi eğitim ve öğretim alanındaki insanlar bu gerçeği yoğun bir şekilde hissetmektedirler). Kendi sorunlarının tamamını tek başına çözebilecek kapasite ve güvene sahip genç sayısı son derece yetersizdir. Hatta ideal ortama yakın denilebilecek ortamlarda yetişmiş, kendi sorunlarının tamamını tek başına göğüsleyecek gençler bulunsa bile, diğerleri tarafından çoğu kez çelmelenebildikleri ya da dışlanmaya çalışıldıklarına tanık olunmaktadır. Yalnızca bu türden davranış ve tepkiler bile yaratıcı olmaya çalışan insanları, Türkiye'de, ne kadar büyük güçlüklerin beklediğini göstermesi açısından önemlidir. Çünkü daha önce de söylemiş olduğum gibi, yaratıcılık her zaman olumlu niteliklere sahip olan insanların tekelinde bulunan birşey değildir. Kin ve

nefret gibi olumsuz olarak nitelendirilen duygular da yaratıcılığa -belki de buna olumsuz yaratıcılık demek gerekecektir- yol açabilmektedirler. Türkiye'de üretilmiş olan beş, altı bin dolayındaki uzun metrajlı filme hakim olan yaratıcı duygular hangi türden duygulardır diye soracak olursanız bunun yanıtı apaçık ortadadır: Melodramları yaratan duygular. Peki melodramlar nasıl bir duygusal evreni yansıtmaktadırlar? Melodramlar aşırı uçlara ait duyguların yansıtıldığı bir evrendir. Ölümüne sevgi ya da ölümüne nefretin egemen olduğu bir evren. Çoğu kez bu duygularla her melodramda -istisnaları var mı? varsa oranı nedir bilemiyorum- karşılaşabilirsiniz. Hem de ikisiyle aynı anda. Çünkü melodramlarda genelde ölümüne sevgiden, ölümüne nefrete ya da ölümüne nefretten ölümüne sevgiye doğru giden bir dramatik çizgi vardır. Yokedici olmayan bir sevgi ve insanca duygular, her nedense bu filmlerin belirleyici unsurları olamamaktadırlar. Bu duyguların olgun insanlardan çok henüz gelişmesini tamamlamamış, çocukça denilebilecek bu türden duygulara sahip insanlara ait duygular oldukları söylenebilir. Üstünde yaşadığımız ülkenin sineması henüz normalleşememiştir, çünkü içinde yaşadığımız toplum henüz yaşamın tüm alanlarını etkileyen -önemli bir ölçüde etkileyen demek daha doğru olacak- bu aşırı uçlar mantığından kurtulamamıştır.

Görülebileceği gibi aile, okul ve çevre yaratıcılık konusunda çok önemli unsurlardır. Ancak, yalnızca onların bir düzene sokulması ya da normalleştirilmesi bu toplumun yaratıcı olması için yeterli olacak mıdır? Kuşkusuz hayır. Yaratıcı olabilmek için özellikle günümüz Türkiye'sinde evrensel standartlarda (yoksa bugün özellikle müzik, televizyon, basın ve plastik sanatlar gibi yerel standartlarda değil) bilgi birikimi ve yerli yerine oturmuş bir dünya görüşünün yanı sıra, düşünce ve düşlemenin önüne hiçbir engel ve sınır koymayan, tamamıyla özgür bir beyine sahip olmak gerekmektedir. İnsani duygularla,

estetik kaygılar da yaratıcılığın vazgeçemeyeceği olgular arasındadırlar. Sinema özelindeyse bütün bunların yanı sıra sinematografik anlatımın tüm özelliklerini, geçmişini ve bugününü bilmek; bir öykü anlatmaya çalışırken ikna edici, kandırıcı ve inandırıcı olabilmeyi bilmek ve daha pek çok özelliğe sahip olmak gerekmektedir. Bu sayılanların minimumuna sahip olanların yaratıcılık düzeyiyle, en çoğuna sahip olanların yaratıcılık düzeyi arasındaki fark, dünya sinemasının ürünlerini izlediğinizde açıkça ortaya çıkmaktadır.

Yazın alanında, Türkiye'de yaşayan insanların aşırı uçlar arasında gidiş gelişlerini bu içeriğe en uygun olan kara mizah türüyle çok başarılı bir şekilde aktarmış olan Aziz Nesin ve benzeri yazarlara karşılık, televizyon alanında "Olacak O Kadar" (Kırca ve Başar) bu hikayelerin işit-görsel hale getirilmiş bir devamı gibidir. Bu skeçleri izlediğiniz zaman, bu ülke toplumunda henüz radikal bir değişikliğin gerçekleşmemiş olduğunu görüyorsunuz (yine zihniyet açısından doğal olarak). Çünkü en büyük eksikliği eğitim ve öğretim olan bir toplumun radikal bir kültür devrimi, yani bir zihniyet değişikliğini gerçekleştirebilmesi çok zor bir iştir. Türkiye'deki gerek ticari, gerek kamu televizyonları bu konuyla kısmen de ilgili olsa çeşitli diziler üretmelerine karşın (Bizimkiler, Mahallenin Muhtarları, Şehnaz Tango, Süper Baba, vb.) bunların yetersiz kaldıkları ortadadır. Zihinsel anlamda henüz belli bir yaş düzeyini (Yeşilçam'dan birkaç yaş daha olgundurlar o kadar, ama çok fazla değil) aşamayan bu diziler, kendilerini izleyen seyirciyi daha ciddiye almayı becerdikleri gün belki de onları bütün dünya seyircisi izleyebilecektir! Belki de şimdilik bu düzeyin üstüne çıkabilmeleri mümkün değildir? Bilemiyorum. Bildiğim birşey varsa o da Türkiye'nin gerek oyuncu, gerek teknoloji, gerek sermaye, gerek deneyimli iş gücü konusunda herhangi bir sorunu kalmamış olmasına karşın, yaratıcılık konusunda halen büyük açmazlarla karşı karşıya bulunduğu

gerçeğidir. Sinemanın en önemli, "asıl" sorunlarından biri olan yaratıcı yazarlık, aradan geçen süre içinde "tali" bir sorun olarak ihmal edilmiş ve bugünlere kadar gelinmiştir. Bu konuda gereken önlemler alınmadığı takdirde şu anda belli bir seyirci kitlesini yakalayabilen yazarların yakın bir gelecekte (en çok üç, beş yıl) büyük ölçüde seyirci tarafından aşılıp geçildiği zaman kanalların hiç umursamadıkları çok önemli sorunlarla karşı karşıya gelecekleri görülecektir. Bu ihmalin sonuçlarına hep birlikte katlanmak durumundayız!

1995 yılı itibariyle Türkiye'de ulusal ve yerel düzeyde yayın yapan televizyon kuruluşlarının yapmış oldukları sabit yatırım amortismanları ve yıllık giderleri konusunda kimse kesin birşey söyleyememektedir. Kabaca bir tahminle bu rakam (bugünün rakamlarıyla) 50 ila 150 trilyon arasında bir yerlerdedir. Bence Türkiye bu paranın çok büyük bir bölümünü, belki de tamamını havaya üflemektedir. Böylesine büyük bir rakamı hovardaca harcayan ülke sayısının kaç olduğunu bilmek isterdim. Şunu demek istiyorum, eskiden TRT Türkiye için yine de küçümsenemeyecek rakamları havaya üflüyordu. Ticari kanallar daha rasyonel bir işletmecilik anlayışına sahip olacaklarından (!) bu havaya üflenen rakam küçülür diye düşünürken tam tersi oldu. Çünkü harcanan bütün bu paraların karşılığında bu kuruluşlar yurt dışına kaç paralık program, drama, film, vs ihraç etmektedirler? Bu rakam sıfır değilse bile sıfırdan çok uzaklarda bulunmadığına emin olabilirsiniz. Binlerce insanın çalıştırıldığı bu sektör, aynen sinema gibi (ve tekstil ve modanın tersine) dünya pazarına açılamamaktadır. Neden? Bu kuruluşlar yıllık giderlerinin en azından %25 ila %50'si arasında kalan bir rakamı ihracat aracılığıyla geriye döndürecekleri güne kadar "vasat" üretim yapan, saat doldurmaktan başka bir işleve sahip olmayan ve bu gibi programlara yatırılan paranın havaya üflendiği kuruluşlar olmanın ötesine geçemeyeceklerdir de ondan. Bugün

Türkiye'de ne sinema ne de televizyon alanında (haberler, spor vb yaratıcılık gerektirmeyen alanların dışında) uluslararası standartlara uygun üretim yapılamamaktadır. Bu hedefleri gerçekleştirebilme olasılığı var mıdır? Varsa bu nasıl olacaktır?

Evet, Türkiye bu hedefleri gerçekleştirebilecek maddi bir birikime sahiptir, ancak manevi ve entellektüel açıdan bu birikim henüz yeterli düzeyde değildir. Yaratıcılık konusuna bugün çok ciddi bir şekilde eğilmeye başlarsınız bunun ürünlerini en az 5-15 yıl gibi bir süre içinde alabilirsiniz. Aksi takdirde bizim konumumuzda hatta bizden daha az olanağa sahip başka ülkelerin (yaratıcılığı ciddiye alan başka ülkelerin) yanımızdan hızla gelip geçişlerini seyretmek durumunda kalırız! Bir ülke sineması ve televizyonu açısından bireysel başarılar önemli değildir. Önemli olan başarılı bir ülke sinemasına ve televizyonuna sahip olabilmektir; yani önemli olan kollektif başarıdır. Toplumları bir yerlere taşıyan da budur: kollektif başarı! Bunu öğrenmedikçe bu konuda başarılı olabilmek mümkün değildir. Yıllık ortalaması 20 filme düşmüş olan bu ülkede son beş, altı yıldır çevrilen filmlerin hemen hiçbiri -istisnalar hariç!- ödülsüz kalmamakta ve bu da ülke seyircisinin güvenini kazanması gereken bir sinemanın seyirciden daha da uzaklaşmasına neden olmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti, kurulmuş olduğu tarihten bugüne, dünya ile siyasi ve iktisadi açıdan bütünleşme konusunda önemli adımlar atmış olmasına karşın; kültürel ve toplumsal açıdan dünyayla bütünleşmede hala büyük güçlüklerle karşı karşıyadır. Eğitim, Adalet, Sağlık, Güney Doğu ve Avrupa Birliği daha çok kültürel ve toplumsal ağırlıklı konulardır. Bu sorunların aşılıp geçilmesi, zihinsel bir devrimi zorunlu kılmaktadır. Türkiye'de yaşayan insanlar (hangi etnik gruptan olurlarsa olsunlar) bu zihniyet değişikliğini gerçekleştiremedikleri sürece yukarıda sıralanmış olan temel sorunların aşılıp geçilebilmesi çok zor, belki de olanaksızdır? Türkye'nin en önemli ve tüm diğerlerinin

çözümüne büyük katkısı olacak sorunu: Eğitim'dir. Daha doğrusu bütün bu sorunlar aynı zaman dilimi içinde çözülmek durumundadırlar, ancak bu süre içinde bunlardan birinin lokomotif görevini üstlenmesi gerekmektedir. İşte kitle iletişim araçları bu bağlamda eğitici işlevlerini, eğlendirici işlevlerinin yanı sıra yerine getirebilirlerse kendilerine düşeni az çok yapmış olacak ve ulusal düzeydeki toplumsal, kültürel yani zihinsel eğitime katkıda bulunarak, Orta çağ zihniyetinden kurtularak gerçek anlamda çağdaş bir toplum görünümünün kazanılmasında ihmal edilmeyecek bir önemli görevi başarmış olacaklardır.

İşte bütün bu nedenler ve daha önce saymış olduklarımız yüzünden yarının aydınları, sanatçıları, iletişemcileri ve sinemacıları olağanüstü bir bilgi birikimine ve deneyime sahip olmak durumundadırlar. Çünkü ülke olarak herkesin sahip olduğu bilgi birikimi ve deneyime sahip olursanız ancak onların yapabildikleri kadarını gerçekleştirebilirsiniz. Oysa onların yaptıklarından daha iyisini yapmadan, yani düşünsel ve zihinsel açıdan, kısaca kültürel açıdan dünyanın bileğini bükemezseniz kimsenin sizinle fazla ilgilenmeyeceğini bilmek zorundasınız. Bugüne kadar böyle olmadığını kim iddia edebilir? Son on, on beş yılda Türkiye'de sinemanın büyük bir aşama yaptığını ve çok geliştiğini (içerik-biçim bağlamında demek istiyorum) sananlar yanılıyorlar. İşin doğrusu, gelişmiş ülke sinemalarının düzeyinin giderek düşüyor olması, Türkiye'de üretilen filmlerin düzeyinin yükseldiği gibi yanlış bir kanıya sahip olanların sayısını giderek artırmaktadır. Gelişmiş sinemaların içine düşmüş oldukları bu durum, tarihsel ve toplumsal bir sürecin ürünüdür[1]. Sorulması gereken soru oldukça basittir: günümüz Türkiye'sindeki aydın,

1. *Gerek bu konu gerek kültür ve sanat, gerekse de zihniyet konusunda çok daha ayrıntılı bilgiyi, yazmış olduğum "Eski Dünya'ya Yeni Bir Bakış" I(1993), II(1995) başlıklı (ikincisi henüz yayınlanmamıştır) metinlerde bulabilirsiniz.*

sanatçı, iletişimci, sinemacı, vb kültür alanına ait insanların bilgi birikimleri, deneyimleri ve düzeyleri bu ülkeyi dünyanın genel kültür düzeyinin üzerine çıkartabilecek düzeyde midir? Yanıt olumluysa bize susmak düşecektir! Yanıt olumsuzsa ki, ben bu ikinci düşüncenin doğruluğuna inanıyorum, neler yapılabileceği konusunun acilen tespit edilmesinde büyük yarar vardır. Plan, program, disiplin ve tutkulu bir çalışma arzusu olmadan hiçbir şeyin kısa bir süre içinde değişebilmesi mümkün değildir. Örneğin bu ülkede üniversite öğrenimi gören insanların kültürel birikimi genelde oldukça zayıftır. Bu düzeyin ülke ortalamasının üzerinde bulunması onun yeterli olduğu anlamına gelemez.

Sonuç olarak gerçeklerden kaçamayız. Gerçeklerden kaçmak, düzeyli bir kültürel üretim şansını, düzeyli ve güzel bir sinemaya sahip olma fırsatını kaçırmak demektir. Gerçeklerden kaçmak, ülkenin bu alanda gecikmesinden başka bir işe yaramaz. Türkiye'de sinemanın bugünü yaklaşık olarak böyledir. Bu manzaranın niteliği konusundaki yorumu okuyucuya bırakıyoruz. Sinemanın yarını ise, Türkiye'nin yarınıyla aynı alın yazısını paylaşmak durumundadır. Türkiye'nin dünyada ne kadar saygınlığı varsa, sinemasının da o kadar saygınlığı vardır. Herkes kendine düşenden fazlasını yapmayı -tabii minimum koşulların hayata geçirilmesi kaydıyla- bir amaç haline getirebildiği takdirde hem Türkiye, hem de sineması dünyada saygın bir yere sahip olabileceklerdir. Türkiye'de sinema, henüz başyapıtlarını vermemiştir! Tüm zorluklar ve güçlükler aşılmak için vardırlar. Bu ülkenin insanının aşamayacağı hiçbir zorluk ve güçlük yoktur, yeter ki bunu istesin!

Doç. Dr. DENİZ DERMAN

TÜRKİYE'DE SİNEMA EĞİTİMİ

SİNEMA EĞİTİMİNİN ÖNCÜLERİ

Sinema eğitimi ülkemizde yirmi yıllık bir geçmişe sahip. Bu tarihten önce Basın-Yayın Yüksek Okulları bünyesinde sinema dersleri yer alıyordu. Sinema eğitimi gereksinmesinin açığa çıkmasında ve bu alanın öğretim üyelerinin yetişmesinde bu okulların katkıları oldu, ancak sinema-televizyon okullarının açılması daha sonra gerçekleşti.

Sinema-Televizyon adı altında eğitime başlayan ilk kurumlar İstanbul, Eskişehir ve İzmir'de açılan okullar oldu. 1975 yılında İstanbul'da kurulan Güzel Sanatlar Akademisi, Sinema-TV Enstitüsü, 1977-1978 öğretim yılında eğitim vermeye başlayan Eskişehir İktisadi Ticari İlimler Akademisi'ne bağlı Sinema-Televizyon Yüksek Okulu bu girişimlerin en eskilerinden sayılır.

Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine bağlı olarak 1975 yılında açılan Sinema-TV Bölümü, daha sonra Dokuz Eylül Üniversitesi bünyesine alınır. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümüne bağlı olan Sinema Televizyon Ana Sanat Dalı ise 1983-1984 öğretim yılında eğitim vermeye başlar.

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon Bölümü, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi ve Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema-TV Bölümleri de bu alanda eğitim veren diğer okullar arasında yer alırlar.

Bu girişimler gerçekten o dönem için çok önemli, özverili hareketler olarak kabul edilmelidir. Sinema Okulu denildiğinde mezunlarının sinema oyuncusu, ya da televizyon tamircisi olacağının düşünüldüğü o tarihlerde, bu okulları kuranlar da, bu okullarda eğitim görmeyi isteyenler de sonunun nereye varacağını bilmedikleri bir maceranın içine girmişlerdi. Bu okulların yaşadığı en önemli sorunlar temel öğretim kadrosu ve altyapıdan yoksun olmaları ve piyasanın bu eğitimi alan insanlara ne kadar gereksinimi olduğunun bilinmemesiydi. En azından eleman talebine ilişkin bir araştırma yapılmamış, ama varsayımlar doğrultusunda geleceğe umutla bakılmaktaydı. Öte yandan, Yeşilçam olmasa bile bu mezunların, reklam şirketlerinde, televizyonda (tek seçenek TRT idi), en iyi durumda da bu okulların akademik kadrolarında istihdam edileceği düşünülüyordu. Aslında sinemanın, televizyonun bugünkü durumu düşünülürse, bu mezunların çoğunu istihdam edebilecek bir ortam yıllar sonra da olsa doğmuştur. Ancak 1981 yıllında, benim gibi, bu okullardan mezun olan insanların önünde çok fazla bir seçenek yoktu. Akademik kariyerde kalmayı başarabilenler dışındaki mezunlar yönlendirmeden yoksun biçimde kendilerini piyasanın içinde buldular. Bu yönlendirme eksikliği akademik kariyere giren mezunların da yıllarca kendilerini belli bir alana yoğunlaştıramamalarına yol açtı.

BU ÖNCÜ EĞİTİM GİRİŞİMLERİNİN EKSİKLİKLERİ, HATALARI NELERDİ? BU EKSİKLİKLER GİDERİLDİ Mİ?

Bu okulların kurulması sırasında, Türkiye'de sinema eğitiminin neden gerekli olduğu, kimlerle, kimin için yapılacağı,

hangi hedeflere hangi araçlarla ulaşılabileceği, yurtdışında bu eğitimin nasıl yapıldığı ve bunların bize uyarlanma olasılıkları konusunda uzun dönemli ve bilimsel çalışmaların gerçekleştirilmemiş olması, Türkiye'de sinema eğitimi vermesi öngörülen bu kurumların hedeflediklerinin de gerisinde kalmalarına neden oldu.

Kanımca birinci ve en büyük hata, okulların ders programlarının oluşturulmasında yapıldı. Alanın uzmanlarının yetişmemiş olması nedeniyle, bu alana yakın disiplinlerin, ya da meslekten insanların alanları doğrultusunda ders programları oluşturuldu. Sinema-Televizyon Yüksek Okulu'nda öğrenciler, son yıl da dahil olmak üzere sosyal bilimler, eğitim bilimleri, işletmecilik gibi alanlardan birçok dersin temel bilgisi ile donatıldılar, ancak sinema-televizyon uygulama dersleri, film/video arşivlerinin oluşturulmadığı ya da eksik olduğu bu okullarda tahta üzerinde anlatıldı. Birkaç olumlu girişim ise güdükleşti. Sonuç olarak, bu öğrenciler görsel-işitsel bitirme tezi yapımı dışında hiç birşey üretmeden mezun oldular.

İkinci hata ise, bu öğrencilerin seçiminde yapıldı. Üniversite Seçme sınavında aldığı puanla bir üniversiteye giremeyen gençler arasından yapılan seçme, geriye kalanların iyisini bulmaya çalışmak gibi baştan itibaren niteliksiz öğrenciye nitelik kazandırma zorunluluğunu getirdi. Sinema eğitimi alabilmek için üniversite sınavına girmek, ülkemize özgü bir durum. Avrupa ve Amerika'da bu tür okullara girebilmek için adayların uzun yollar kat etmesi gerekiyor. Bu alanda eğitim görmek isteyenlerin okul öncesi deneyim sahibi olması ya da vazgeçilemeyecek kadar üstün yeteneklere sahip olmaları koşulu aranıyor. Türkiye için bu bir zorunluluk ise, üniversite sınavları da bir ölçü olarak alınabilir, çünkü sınavlar birçok karşı çıkmaya rağmen, öğrencinin birikimi ve yaklaşımı konusunda bir ölçüttür. O halde sinema eğitimi yapan okullar, bu ölçütü yeniden değerlendirerek, puanlarını yüksek

tutabilir ve hatta baştan bu okulların işaretlenmesini koşul olarak koyabilirler. Çünkü, işletmeyi kazanamadığı için sinema okuyan bir gencin alana ne kadar ısınacağı ve neler kazandıracağını kestirmek pek olası değil.

Ders programı ve öğrenci seçmede yaşanan sorunlar, eğitimin yürütülmesi sırasında da sürdürülüyor. Diğer fakülte programlarından farklı olmayan eğitim yaklaşımı, ders ya da sınıf geçme temeline yerleştirilmiş değerlendirme anlayışları "sinema insanı" yetiştirmeye uygun değil. Yaratıcı, esnek, düzenli ve üretken olması gereken "sinema insanı"nı yetiştirmek bu meziyetleri kazandırabilecek eğitim ve donanımla gerçekleşebilir.

AVRUPA'DA SİNEMA EĞİTİMİNE YAKLAŞIM

Almanya ve İngiltere'de sinema eğitimi veren okullarda ilk iki sömestr alana ilişkin kuramsal derslerden sonra, öğrenciler okulun sağladığı maddi olanaklarla senaryo yazımı, video/ yapımı, yönetimini içeren projelerini danışmanlar yardımıyla gerçekleştirmektedirler. Wim Wenders, Uli Edel, Doris Dörrie gibi yönetmen ve yapımcıların yetiştiği Münih Sinema Televizyon Yüksek Okulu, Jochen Kuhn gibi önemli animasyon sanatçılarının yetiştiği Baden-Württemberg ve Berlin Film Akademileri Almanya'dan bu tür eğitim yaklaşımına örnek verilebilecek kurumlar. Temel eğitimden sonra uygulamaya verilen ağırlık ve özgül alanlara doğru yönelme (senaryo yazımı, yapım, teknik vb) öğrencilerin daha eğitimleri sırasında mesleklerine yoğunlaşmalarını sağlıyor. Son iki yıl tümüyle bitirme tezine yönelik çalışmalarına ayrılarak öğrencinin bir tür işe başvuru dosyasının hazırlanması sağlanıyor. Bu kurumların önemli bir çabası da, okul ve profesyonel yaşam arasındaki bağı çok sağlıklı temellere dayandırmaları. Öğrenciler piyasaya danışmanlar eşliğinde iş hazırlıyor ve geleceğe yönelik meslek bağlantılarını daha ilk sınıflardan itibaren kuruyor. Münih Sinema Televizyon

Okulu'nun 1988 yılına ait tanıtım kitapçığında 1987 yılı toplam bütçesi 5.199.200 DM olarak gözüküyor. Bu bütçe eyalet bütçesinin yanı sıra, Bayerischer Rundfunk, ZDF gibi televizyon kurumlarından da destekleniyor. Bu bütçeden öğrencilerin film projelerine önemli ölçüde kaynak aktarımı yapılması, öğrenci seçimindeki ölçütlerin üst düzeyde tutulmasını gerektiriyor. Kaynağın önemli bir bölümü öğretim üyelerinin -sürekli ve misafir öğretim üyesi- maaş giderlerinin karşılanmasının yanı sıra, film arşivinin kurulması/zenginleştirilmesi, araç-gerecin sağlanması/ yenilenmesi, hatta okul içinde sinema salonlarının inşa edilmesi gibi işlere yatırılıyor. Bu okulların eğitim yapısının önemli bir özelliği de temel dersler dışında blok derslere ağırlık verilmesi. Berlin Film Akademisi ve yukarıda sözü edilen okullarda "Studienleiter" görevini ve işlevini üstlenen kişi, her yıl temel ve seçmeli dersleri gözden geçirerek planlıyor. Genellikle on beş günlük blok derslerle bir öğretim elemanının yoğun bir biçimde dersini ve uygulamasını tamamlaması sağlanıyor. Böylece öğrenciler bir konu ve bir insanla derinliğine alışveriş içine giriyorlar. Sonuçta, bu okulun mezunları %80 oranında eğitimini gördükleri alanda istihdam ediliyorlar.

Ülkemizdeki uygulamada ise, neredeyse bir yıla yayılan derslerle aktarılmaya çalışılan konular yüzeysel kalıyor ve diğer dersler arasında kayboluyor. Öğretim üyesinin öğrencide bir eğitim yaşantısı olarak kazanıma dönüşmesi olasılığı da bu yöntem nedeniyle ortadan kalkıyor.

Kuşkusuz, Avrupa'da bu okullara ayrılan maddi olanaklarla Türkiye'de bu eğitime yapılan katkıyı karşılaştırmak pek akılcı olamaz ve bu açıdan birçok gelişme buna bağlı olarak olumsuz etkilenecektir. Ancak, tüm sorunların çözümü yalnızca parasal kaynağın sağlanmasına da bağlanamaz. Bu çözümler daha çok eğitimin yeniden yapılandırılması, alanların sınırlandırılması, öğrenci seçiminde ÖSYM'de yüksek puanlı öğrencilerin kabulüne

olanak tanıdıktan sonra, özel sınavların yapılması ve seçilen öğrencilerin danışman öğretim üyesi eşliğinde üretim gerçekleştirmeleri, staj kurumunun canlandırılması ve işlevsel hale getirilmesi için film yapımcıları, reklamcılar, televizyon kanalları ile okullar arasında sürekli bir bağ oluşturulması, hatta bu staj dönemlerinin daha sonra bu kurumlara alınacak elemanlar için belli bir kotayı oluşturması, derslerin dönemlere yayılmak yerine, kısa ve yoğun bloklara dönüştürülmesi, atölye çalışmalarına ağırlık verilmesi, olanaklar ölçüsünde iyi bir film/ video ve kitap arşivinin oluşturulması için özel kurumların sponsorluğu da dahil olmak üzere girişimlerde bulunulması, okullar bünyesinde kısa film festivallerinin özendirilmesi ve bunların yerel yönetimlerle işbirliği halinde kamuoyu oluşturması, yurtdışı bağlantılarının güçlendirilmesi ve yabancı öğretim üyelerinden ya da sanatçılardan yararlanma yoluna gidilmesi ve bu eğitim çabalarının ortak yapımlar şeklinde yürütülmesi, yurtdışından sinema öğrencileri ile beraber çalışma fırsatlarının yaratılması ve herşeyden önce ülkemizde sinema eğitimi veren okulların eşgüdümlü biçimde çalışarak seçenekli eğitim alanları yaratmaları yoluyla birbirini tekrar eden okullar yerine, kendi kimliğini oluşturan, ayrı kurumları yaşatmanın yollarının aranmasında yatıyor. Ortak film projeleri, staj dönemleri, seminer ve atölye çalışmaları farklı okullardan gençleri bir araya getirecek, okulların eksik yanlarını imece usulüyle gidermelerini sağlayacaktır.

FARKLI BİR EĞİTİM MODELİ

Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Görsel-İşitsel Sistemler Araştırma ve Uygulama Merkezi 1993'ten bu yana yukarıda değindiğim bakış açısıyla alternatif bir eğitim olanağı[1] sunmaktadır.

1. Bir pilot uygulama sayılabilecek bu proje 1992 yılından bu yana Avrupa Topluluğu Med-Campus Programı tarafından desteklenmektedir.

Seminer ve workshoplarla senaryo yazımından post-prodüksiyona uzanan yapım süreci, Türk ve yabancı öğretim üyeleri, uzmanlar yönetmenler ve sanatçılarla yürütülmektedir. Uygulamanın yanı sıra, sempozyum, seminer ve toplantılarla kuramsal bilgiler aktarılmakta, işbirliği yapılan Avrupa sinema okulları ile ortak araştırma, yapım, yayın gerçekleştirilmekte ve bu seminerleri tamamlayan öğrencilere sertifika verilmektedir. Bu alternatif eğitim dört yıllık bir üniversite eğitiminin karşılığı olamaz, ancak üretkenliğin artması ve yapımların festivallerde aldığı iyi sonuçlar, bu programlara katılanların medya alanında iş bulabilecek hale gelmeleri, sorunlardan ve gerekinsinmelerden yola çıkarak hazırlanan eğitim programlarının daha verimli ve tutarlı olduğunu göstermektedir.

Yirmi yıl öncesinde atılan bu adımların birinde öğrenci olarak yer almış, daha sonra uzun yıllar bu eğitimin eksikliklerinin izlerini taşımış birisi olarak, varolanın yapılabileceklerin yarısı bile olmadığını görmek, halen çok fazla yol kat edilmemiş olduğunu gösteriyor. Sinema eğitiminin çözümünün, sinemamızın sorunlarını büyük ölçüde giderecek olması, bundan sonra gerçekleştirilecek her türlü olumlu girişimi desteklemeyi gerektiriyor.

KAYNAKÇA

1. *Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 202/ 15, İstanbul, Ekim 1988*
2. *Dr. Yavuzer Çetinkaya, Türkiye'de Sinema Eğitimi..*
3. *Ömer Kavur, Sinema Okullarının Yararı Büyük.*
4. *Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, Alaydan Okula.*
5. *Doç. Dr. Oğuz Adanır, Düş ve Gerçekler.*
6. *Prof. Sami Şekeroğlu, Eğitim İçinde Üretim, Üretim İçinde Eğitim.*
7. *Prof. Dr. Semih Büker, En İleri Teknoloji, En Yetkin Eğitim Eskişehir'de.*
8. *Doç. Dr. Sabri Özaydın, TRT ve Yeşilçam'ın Bizden Haberleri Yok.*
9. *Hochschule für Fernsehen und Film. 1988 Kataloğu*
10. *Filmakademie Baden-Württemberg 1992-1993 Kataloğu*

Filmakademie Baden-Württemberg 1992-1993 Studienplan

Yard. Doç. Dr. ŞÜKRAN ESEN

TÜRK SİNEMA "ENDÜSTRİSİ" OLUŞMALI

Hareketli görüntüyü kaydedebilmek için, yüzyıllarca, birçok bilimadamı çalıştı. Bu çalışmaların birikimi sonucunda, 1895 yılında, Fransız Lumiere Kardeşler "Sinematograf" makinesini yaptılar. O yıl, Aralık ayının yirmi sekizinde, insanlar kaydedilmiş hareketli görüntüleri, beyazperdede izlediler. Fabrikadan çıkan işçileri, bahçeyi sularken yanlışlıkla kendini ıslatan bahçıvanı, dumanlar içinde gara giren treni, hareketli biçimde izleyebilmek onları çok eğlendirdi. Daha sonraki günlerde, hiç görmedikleri ülkeleri, insanları, yaşam biçimlerini tanımak ilgilerini çekti. Kısacası, insanoğlu sinematografı çok sevdi.

Yüz yıldır insanın kullanımında olan sinema, birçok aşama geçirdi. Görüntüye ses eklendi, renk eklendi. Anlatılan konular çeşitlendi. Bir sinemasal dil oluştu ve gelişti. Sinema, değişik ulustan insanların elinde, farklı anlatım özellikleri kazandı. Değişik amaçlarla kullanıldı. Kitleleri peşinden sürükleyen bir endüstri haline geldi.

Sinema aygıtı, Türkiye'ye, hemen bulunuşunun ertesinde girdi. 1896 yılında, İstanbul'da film gösterileri başladı. İlk Türk

filminin ise, çekim tarihi tartışmalı olmakla birlikte[1], Türkiye'de çekim çalışmalarının süreklilik kazanması, Birinci Dünya Savaşı sırasında oldu. Film çekimi yapma ve sinemadan yararlanma düşüncesi ilk kez ordu içinde gelişti. 1915 yılında, Merkez Ordu Sinema Dairesi kurularak, belgesel film çekimlerine başlandı[2].

Türk sineması, savaş belgeselleriyle işe başladı, daha sonra konulu filmlere geçti. Ordu dışında ilk özel yapımevi 1922 yılında kuruldu. Böylece, Kemal Film'le sivilleşen sinemamız, halkın arasına karıştı. Kemal Film adına çekimler yapan Muhsin Ertuğrul ile kitlelere ulaşarak uzun yıllar halkın gönlünde taht kurdu.

1950 ve 1960'lı yıllar, sinemacılarımız için bir altın çağ oldu. Türkiye'de ellili yıllarda uygulanan karayolu politikasının da yardımıyla sinema, bir eğlence aracı olarak tüm Anadolu kentlerini, kasabalarını, hatta köylerini bile kapladı.

Halkın duygularına seslenen filmler durmaksızın üretildi ve anında tüketildi. Hemen ardından onlara benzer başkalarına talep doğdu. Yeşilçam sokağında, film şirketleri sıralandı yan yana. Türk film yıldızları doğdu birer birer. Kendilerini o yıldızlarla özdeşleştiren insanlar, filmlerde buldular aradıkları sevgiyi. Muhterem Nur'un acılarıyla ağladılar, Cüneyt Arkın'ın kılıç darbeleriyle yere serdiler düşmanlarını. Hayata, Turist Ömer gibi boş verdiler.

İzleyici sayısındaki bu bolluk, sinema işletmecilerini heyecanlandırdı. İşletmeciler, yapımcılara avanslar vererek, belli konularda filmler ısmarladılar. Halkın rağbet ettiği konularda ve sevdiği yıldızlarla filmler çekildi. Yılda üretilen film sayısı ikiyüzü aştı.

---

1. *Burçak EVREN, "Sinema Tarihimizin Bilinmeyen İlk Filmleri", Antrakt Dergisi Sayı: 48, Eylül 1995, ss. 58-59.*

2. *Türk Sinema Tarihi geniş bilgi için, bkz. Nijat Özön, Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi, İst: Hil yay. 1985; Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi Metis yay. 1988. Alim Şerif Onaran Türk Sineması Ank: Kitle yay. 1994.*

Ne yazık ki, sinemacıların altın çağı, Türk Sineması'nın altın çağına dönüştürülemedi. Kazanılan paralar, endüstrinin oluşturulması için yatırılmadı. Sinemanın kazancı, sinemaya dönmedi. Bu hızlı üretim sırasında kalite de göz ardı edildi. Halk, nasıl olsa izliyordu. Yaratıcılık için, yenilikler için zaman yoktu. Alışılmış kalıplar, eldeki aygıtlar yetiyordu çarkın dönmesine.

Günün tatlı kârından başka birşey düşünmeyen ve sinema sanatından anlamayan; dünyadaki gelişmelerden haberdar olmayan işletmeciler, ileriyi göremedikleri için sinema alanına yatırım yapmadılar. Daha gelişmiş araç gereçle, daha iyi film yapmayı düşünmediler.

Türk sineması endüstrileşemedi. Profesyonelleşemedi. Eski, derme çatma ilişkiler sürüp gitti. Oysa, dünya değişti. Türkiye değişti. Teknoloji değişti. İnsanlar değişti. Türk sineması, bu değişime, hazırlıklı olmadığı için, ayak uyduramadı.

Dünyada televizyon yayınları, uydu yayınları başladı. Teknolojik gelişme ürünleri, sınırları zorlayıp, ülkemizi kaplayınca; biraz da ekonomik ve siyasal çalkantıların etkisiyle Türk filmleri izleyicisiz kalınca, sinema dünyasında büyük bir şok yaşandı. O güne dek, sinemaya kültürel, toplumsal bir olay olarak bakmayan ve gereken önemi vermeyen devlet de, televizyon teknolojisinin ve gelişmiş sinema endüstrisinin ürünlerinin akını karşısında çaresiz kaldı. Türk sinemasına yalnızca sansürcü gözüyle yaklaşırken, teknoloji eski sansür anlayışını da etkisiz bıraktı.

Halk bu yeni teknolojinin büyüsüne ve rahatlığına kapılıp onun peşinden gidince, Türk sineması yalnız kaldı. İnsanlar, kendilerine yabancı gelse de, rahat koltuklarında, güzel görüntülerle, akıcı bir dille anlatılan masalları, kendi filmlerindeki masallara tercih eder oldular. Zamanla da onların konularına, dillerine ve estetiğine alıştılar. Evlerinden film izlemeye çıksalar bile, yabancı filmler için oldu bu çıkış.

Türk sineması, 1970'lerdeki bu şoku seks filmleriyle aşmaya çalıştı. 80'lerde arabesk filmler ve video pazarı durumu kurtardı. 1990'larda, yine darboğazda sinemamız. Devletin, bazı sinemacılara, ayırdığı fondan destek vermesi de pek bir çözüm yaratmadı.

Öyleyse Türk sineması, bugüne kadar uyguladığı "günü kurtarma" anlayışından vazgeçmeli artık. Tek tek kurtuluş denemelerinden değil de, endüstriyi, sinema endüstrisini kurma denemelerinden medet ummalı.

Yazımızda, Türk Sineması'nı, başlangıcından ele alarak günümüze getirmeyi, böylece de sinemamızın içinde bulunduğu durumu, daha anlaşılır kılmayı düşündük. Ama bunu yaparken, büyük haksızlıklar da yaptık Türk Sineması'na. Başarılı filmlerden, Türk Sinema Sanatı'ndan söz etmedik. Bugüne dek, hiç mi kaliteli Türk filmi olmadı. Olaya sanatsal, kültürel, toplumsal ve estetik açıdan yaklaşan, dünya standartlarını yakalayan hiç mi çalışma yapılmadı. Hem sinema sanatına katkı yapan, hem halkın beğenisini kazanıp gişe geliri de sağlayan pek çok filmimizi nasıl göz ardı edebiliriz.

Halkın duygularına seslenirken, onun sorunlarının da farkına varmasını sağlayıp düşündüren filmlerimizi nasıl yok sayarız. Evrensel boyutlarda düşünen, sinema sanatına saygılı, insanları seven ve onlarla birşeyler paylaşmayı amaçlayan yönetmenlerimizi, oyuncularımızı, yapımcılarımızı nasıl silip atabiliriz. Biz yok saymaya çalışsak da, ürünler topluma ve insanlığa mal olmuş. Biz bunları inkar etmiyoruz. Ama, genel olarak sinemamızı sorgularken, endüstrileşemeyen sinemanın, sonunda nasıl tıkanıp kalacağına dikkat çekmek istiyoruz. Tıkır tıkır işleyen bir endüstri içinde, ticari sinemanın da, sinema sanatının da, toplumsal sinemanın da nasıl canlılığını sürdürebileceğini ortaya koymak istiyoruz.

Sinemanın 100. yılında 1995'te, "krizde", "seyircisini yitirdi", "üretim yapamıyor" denilen Türk sinemasına baktığımızda hiç de umutsuz değiliz. Gençler var sinema piyasasında, sinemayı ve dünyayı tanıyan. Sinema endüstrisinin gereğine inanmış insanlar var. Daha da önemlisi bu yolda çaba harcayan insanlar, şirketler var. İleriyi de gözeterek kurulan vakıflar, örgütler var. Sinema üzerine kafa yoran, okuyan, düşünen ve uygulamaya çalışan kişiler var. Kısa metraj filmler çeken, öğrenciler var. Bunları destekleyen ve çalışmalarında yardımcı olan kuruluşlar var.

Sinema insanına yatırım yapma amacında olan okullar var. Üniversitelerimizin İletişim ve Güzel Sanatlar Fakültelerinin yanı sıra, sektör içi, pratik çalışmalar yapacak, teknik ve sanatsal alanda sinemacılar yetiştirecek özel okullar da devreye giriyor. Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı, sinema kursları düzenliyor. Yönetmen Yavuz Özkan bir Atölye açıyor.

Bu arada yurtdışı ortaklıklar, sinema fonlarından yardımlar ya da sponsorluklarla, film çekimleri sürüyor. Kısacası bir kıpırtı var sinemamızda. Türk Sinema Endüstrisinin düşünce altyapısı hazır. Teknolojik ve yasal altyapısı ivedilikle oluşturulmalı artık.

Türk Sinemasının canlanmasını isteyen herkes, devleti, yasal düzenlemeleri yapması için harekete geçirmeli. Sinema endüstrisini oluşturacak yatırımlarla ilgili, film yapımevleri, işletmeleri ve çalışanlarıyla ilgili çağdaş bir sinema yasası çıkarılmalı. Bu yasa hazırlanırken dünyadaki örnekler incelenmeli. Özellikle, tüm dünyayı kaplayan Amerikan Sinema Endüstrisinin işleyişi araştırılıp, yöntemlerinden yararlanılmalı. Türk sinemasının ve yaratıcıların gereksinmeleri ortaya konulup, uzun vadeli yasal bir çerçeve belirlenmeli.

Dağıtım konusunda, yabancı film tekelleri karşısında Türk filmlerini koruyucu bir sistem oluşturulmalı. Üretilen filmlerin

tanıtım, reklam ve dağıtım sorunu öncelikle çözüme kavuşturulmalı. Üretilenlerin dağıtımı ve pazarlanması sağlanmadan, endüstrinin dişlileri dönmeye başlamaz. Buradan kazanılan para yeniden endüstriye dönmeden de, dişlilerin çalışmasının sürekliliği sağlanamaz. Bu bilinçle devlet de, sinemacılar da üzerlerine düşeni yapmalı.

Bu arada, Türk sinemasına katkıda bulunacak gençleri eğiten bizlere de çok iş düşüyor. Düşünen, düşündüğünü anlatmak isteyen; anlatmak istediğini sinemasal olarak, nasıl anlatacağını iyi bilen gençler yetiştirmemiz gerekiyor. Sinemada evrenseli yakalayıp, büyük ve güzel düşlerini, doğru anlatabilen gençler, genç sinemacılar gerekli bize.

Doç. Dr. GÜLSEREN GÜÇHAN

TÜRK SİNEMASI, KADINLAR, KALPLER VE ERKEKLER

Kadınların toplumsal yaşamdaki yerlerini yeniden gözden geçirip, kendilerine uygun görülen biçimleri ve kimlikleri kırmak için verdikleri mücadelede tanımlanmaya, çözümlenmeye çalışılan hep kadınlar oldu. Kadın hareketinin ikinci kutbu yani erkekler karanlıkta kaldılar. Oysa bütün bu gelişmelerden erkekler de etkilenmekteydiler. Erkeklerin, kadın hareketini nasıl algıladıkları tepkilerinin ne olduğu konusunda iletişim araçları, daha çok olumsuzlama anlamını taşıyan ipuçları verdiler; ters bir etkilenme söz konusuydu, belki de Feminizm akımı, erkeklerin erkeklikleri olarak gördükleri şeyin arzu edilmeye değer birşey olduğuna dair sonsuz güvenlerinin sarsılmasına yol açacak bir etki uyandırmıştı (Segal, 1992, 350).

Sinema, özellikle Hollywood yapımı filmlerde, cinsel zorbalığa, şiddete, saldırganlığa devam eden "sert erkek" imgesini hala ve büyük sayıda üretip yaygınlaştırmaktadır. Terminatör, Evrenin Askerleri, Zor Ölüm, Cehennem Silahı vb. gibi filmlerde "sert erkek" imgesi değişmemiş, şiddeti uyguladıkları araçlardaki teknolojik yeniliklerle daha da güçlenmiştir. Erkeklere nasıl olmaları gerektiği bu şekilde aşılandığına göre (dünyanın her tarafında en

çok tüketilen, televizyonlarda da tekrarlanan bu filmlerdir) kadın özgürlüğü ile ilgili tartışmalara iletişim araçlarının verdiği yanıt, erkek egemenliğinin baskıcı niteliğini sağlamlaştırmak istediğini göstermektedir.

Türk sinemasının kadınları ve erkekleri nasıl yansıttığına baktığımızda "erkeklik" kavramının Türk toplumunda ne denli önem taşıdığını kolayca görebiliriz. Şöyle ki Türk sineması için bir cinsel rol vermek mümkün olsaydı, onun "katıksız erkek" olduğunu söylemek yanlış olmazdı.

Türk Sinemasında erkekler, fiziksel güçleri, cesaretleri, özgüvenleri, saygın meslekleri, parasal güçleri ya da onurlu yoksullukları ile tanımlandılar; yuvayı koruyan baba, çapkın sevgili, zalim koca, cesur delikanlı oldular. Erkeğin ve erkekliğin bu ve benzeri klişelerle tanımlandığı pek çok film yapıldı, erkekler toplumsal yaşamda olduğu gibi filmlerde de "önemli" olmaya devam ettiler. Kadınların rolü cinsellikleri ile sınırlıydı, erkeklerin yanında değil, çoğu kez arakasındaydılar, erkekler için var oldular.

Sinema, kadını erkeğin bakış açısının (arzusunun) nesnesi olarak gören erkek egemen söylemine devam ederken, sinema ile ilgili çözümlemelerde de erkeğin kadına bakış açısı sorgulandı, kadının kimliği tanımlanmaya çalışıldı. Ama öte yandan çağdaş kentsel yaşam, kadının toplum içindeki yeri ve rolünü değiştirmeye başlamıştı; kadının çalışma yaşamına katılması, evin geçimine katkı, aile içi ilişkilerde de yeni yapılanmalara yol açmaktaydı, bu duruma uymakta zorluk çeken erkekler oldu. Erkek kimliği ile ilgili tanımlamaların gözden geçirilmesi gereğini düşünenler de ortaya çıktı.

Son dönemde Batı yayıncılık dünyasında erkekler ve erkeklik üzerine yazılan kitaplardaki artış dikkat çekicidir. Çağdaş erkekliğin

endişe, hayal kırıklığı ve acılarına değinilmekte, varolan düzeni değiştirme yollarını arama çabası görünmektedir.

Kadın hareketinin toplumsal etkilerinin sonucu olarak sinema, geçmiştekinden farklı erkek kimlikleri sunmayı denemektedir. Kramer Kramer'e Karşı, Üç Adam ve Bir Bebek gibi filmlerde erkekler evde kalıp çocuklara baktılar. Ama bunu hırslı ve benmerkezci karılarından daha iyi bakabileceklerini göstermek için yaptılar.

Kalıplaşmış tanımlamalar, sürekli değişen hayatımızda, kendileri de değişen insan ilişkilerinde olup biten herşeyi açıklamaya yetmemektedir. Baskıcı erkek, otoriter erkek, evin reisi erkek, iktidar ve güç kaynaklarının temsilcisi erkek vardır ama bunlardan herhangi birini olamama kaygısını taşıyan ya da bu kimlikleri reddedip arayış içinde olan yok mudur? Kutuplaşmış cinsiyet imgelerini yıkabilir miyiz? Daha insalcıl, daha eşitlikçi bir dünya özleminin sınırlarını daraltan bu kutuplaşmanın yıkılmasında sinemanın rolü ne olabilir? Türk sineması erkeklerin de değişebileceğini/ değişmesindeki gerekliliği gündeme getiren filmler üretebilmiş midir?

Camdan Kalp (Fehmi YAŞAR 1991). Türk sineması için olduğu kadar Türk toplumu için de henüz yeni sayılabilecek bu konuyu ele alıyor; erkek egemen söylemin dışında; sinemanın kadına farklı bakış açısının da olabileceğini, olması gerektiğin gösteriyor. Film, yaşadığımız toplumdaki kültür karmaşasını çelişkili yaşam biçimlerini küçük kesitler halinde sunarken, kadının ve erkeğin olduğu kadar sinemamızın da sorunlarına, karışıklığa ve belirsizliğe traji/ komik bir biçimde yaklaşıyor. Kimi bölümlerinde gerçeküstü nitelikler içeren filmde, düş ve gerçek birbirine bağlanmış, gerçek yaşamın baskı altına aldığı düşler dışavurulmuştur. Gösterime girdiği yıl pek çok ödül alan film,

seyirci tarafından da büyük ilgi ile karşılanmıştır[1]. Türk sinemasının bugününe baktığımızda, maddi sorunları, yaratım sorunlarını, gösterim sıkıntılarını yaşayan ve hep sorunları konuşulan bir sinema karşımıza çıkıyor. Oysa sorunların yanı sıra, Türk sinemasında yeni ve farklı şeyler söylemek isteyen yaratışların olduğu da bir gerçektir. Bu filmler aynı zamanda, sinemamızın sorunların üstesinden gelebileceğini, geçmiş kuşaklardan devraldığı mirası zenginleştirebileceği umudunu da iletmektedir, onları gözden kaçırmamanın gerekliliği de açıktır.

Camdan Kalp, kahramanı Kirpi'nin, yani bugünün insanının, ne üstün, ne de yakışıklı, güçlü olmayan, kararsız, edilgen, hangi değerlere nasıl sarılacağını bilemeyen, arayış içindeki insanın gözü ile sinemamıza ve topluma bakıyor. Filmin içeriği, bugünün olduğu kadar yarının ipuçlarını da taşıyor.

Bu çalışmada, film içeriğindeki bazı tema ve motifler çözümlenerek sinemamızın kendi sorunlarına ve insan ilişkilerine bakış açısı irdelenecek ve filmin iletmek istediği düşünce toplumsal yaşamla ilişkilendirilerek tartışılacaktır.

FİLMİN ÖYKÜSÜ

Öykü, sinema yönetmeni Kirpi, tiyatro sanatçısı karısı Naciye, evlerine temizliğe gelen Kiraz, Kiraz'ın kocası Beşir ve kuması Sünter arasında geçer. Birbirinden çok farklı iki ayrı dünyanın insanları, Kirpi'nin Kiraz'a yardım etme isteği ile yan

---

1. Camdan Kalp, yönetmeni Fehmi Yaşar'ın ilk filmidir. 1991 yılında en çok ödüle değer görülen Türk filmi olmuştur. 10. Uluslararası Film Festivali, "Yılın En İyi Türk Filmi" ve "Uluslararası Sinema Eleştirmenleri" ödülünü, Yılın En İyi Yabancı Filmi "Georges Sadoul Ödülü'nü, Türkiye Sinema Yazarlarının geleneksel seçiminde, "En İyi Yerli Film, Senaryo, Yönetmen (F. Yaşar), yardımcı kadın oyuncu (Füsun Demirel) birinciliklerini almıştır. Camdan Kalp 1991 yılının en çok gişe hasılatı yapan filmleri arasında da 3. sıradadır.

yana gelir. Kirpi iyi niyetle girdiği bu serüvenin sonunda yardım etmek istediği insanlar tarafından öldürülür.

YEŞİLÇAM, FELSEFE VE AYDINLAR

Filmin ilk görüntüleri, öykünün içeriği hakkında ipuçları verir, seyirciye izlediğinin bir film olduğunu, kahramanın zor durumunu, korkusunu, gülünçlüğü ve duyarsızlığı bildirir ve seyirciyi sinema dünyasının içine çeker. Kirpi, yapımcı ile görüşmeye gittiği eski hanın asansörüne binince elektrikler kesilir, karanlıkta bir film kutusu merdiven boşluğuna düşer, filmin adı perdede görünür, tabanca sesi duyulur, bir kadın çığlık atar, imdat ister, kirpi de bağırır, yardım ister, kimse bakmaz. "Ada film" yazan bir kapıdan bir adam ve genç bir kadın çıkar, adam yardımcısına "Yenge ararsa Hakkari'ye mekan bulmaya gitti dersin" der. İçerde yapımcı, sekreterine sarkıntılık etmekte, onu oyuncu yapacağını söylemektedir.

Kirpi içeriye girer, tecavüzden kurtulan sekreter kızla felsefe, yapımcı Fecri ile de "nasıl para kazanılacak film çevrilir" konusu üzerine iki ayrı konuşma yapar.

Wittgenstein'ın dil felsefesi üzerine bir incelemesi olan Tractacus'u okuyan sekreter kızın, okuduğu kitapla ilgili düşüncelerini (Temel imlerin, imlemeleri açımlamalarıyla açıklanabilir. Açılamalar temel imleri kapsayan tümcelerdir...) dinleyen Kirpi "sıkıcı değil mi" diye sorar.

Sekreter kız Wittgenstein'ın diğer filozofları sıkıcı bulduğunu, felsefeyi herkes için sokaktakiler için anlaşılır kılmak istediğini söyler. Kirpi "harika bir hedef, müthiş"der.

Felsefe gibi önemli bir düşünsel etkinliğin özellikle sinema yapmak isteyen bir insan için yaşamsal bir önem taşıması gerekir. Ancak Türkiye'de felsefe boş ve beyhude bir uğraş olarak görülmüş, felsefi kuramlar pratik ve ideolojik amaçları göz önünde

tutularak ithal edilmiş ve işe yaradığı sürece kullanılmıştır (S. Hilav 1993, 361). Film, sinemamızda felsefenin eksik olduğuna, onsuz, yani düşüncesiz filmin de olmayacağına, temelsiz, uzaktan harika bulunacak felsefi düşüncelerle de bir yere varılamayacağına dikkat çekiyor.

Kirpi, artık "kötü film" çevirmek istemez "Kiralık katil değilim öldürdüğüm filmler yeter. Herşeyi bırakırım, gider marangoz olurum aşçı yamağı, bilet satıcısı, ayakkabı boyacısı olurum" der. Karısı Naciye'ye göre "kırkından sonra anlamadığı kitaplara, yarım yamalak fikirlere, kafası karışık arkadaşlara kendisini teslim etmiştir". Naciye, Kirpi film çevirmediği için, dublaj yaparak evin geçimini sağlamaktadır ve bundan hoşnut değildir. Kirpi'nin basit olmasını, eskisi gibi "Adanalı çocukların" anlayacağı, iş yapacak filmler yapmasının ister. Evin kirasını, etin, sütün, ekmeğin fiyatını hatırlatır, Kirpi, böyle şeylerle ilgilenmek bile istemez.

Kirpi'nin gecikmiş bilinçlenmesi ve iyi niyeti bir işe yaramaz. Kendisini bu "değişim" geçirmiş hali ile kabul ettirme isteği, Türk sinemasında bir ölçüde varlığı hala süren zihniyetle karşılaşacaktır. Yapımcı Fecri, Kirpi'nin son senaryosunu beğenmez. "Herşeyi, herkesi kötü çizmişsin. Bu hanı kapı kapı dolaşsan bu senaryoya para yatıracak kimseyi bulamazsın". Kirpi'ye, entel takıldığını bu filmi batıda yapabileceğini söyler ve para kazandıracak bir film önerisi yapar: Son İmparator (Bertolucci)u tarihimize uyarlamak, TV'ye dizi, gazeteye de fotoroman olarak satmak...

Kirpi, kötü film çevireceğine, ayakkabı boyacısı bile olabileceğini söylemiştir ama karısı Naciye'nin baskıları üzerine Fecri'nin önerisini düşünmemezlik de edemez, filme isim uydurmaya çalışır. "Son Padişah, Padişahın Sonu, Hanedan, Saltanat Bitti, Biten Saltanat, Şehzadenin Sonu, Sonu Şehzadenin..." Dışarıdan alıp kendimize uydurduğumuz pek çok

film gibi. "Çinli bir Türk tarihi"nin nasıl çevirilebileceğinin planlarını yapar.

Kirpi, "kafası karışık" dostlarından birisinin, boğaz manzaralı, iyi döşenmiş evinde viskisini yudumlarken, kendisine anlatılanları hayranlıkla dinler. Arkadaşı, Türk sinemasını taklit sineması olarak görür; sorunlarla ilgilenir gibi yapılmaktadır, temelde bir sıkıntımız olmadığı bellidir. Kirpi'nin senaryosunu teknik olarak zayıf ama içten bulur, içtenliği, inancı över, daha güzel bir hayat için "varoluşun çok sarmallı helezonik yapısını anlamak ve anlamlandırmak gerektiğini" ama bütün bunların çok önemli olmadığını, sadece mutsuz bir arkadaşın gevezelikleri olduğunu söyler.

Kirpi "varoluşun çok sarmallı helezonik yapısını" anlamaya çalışır, seyirci de arkadaşın neden mutsuz olduğunu! Daha çok kendi durumuna, anlaşılmıyor oluşuna üzülüyor gibidir. Toplumdan soyutlanmış bir sanat çevresinin oluşması, bir yönüyle acıklı bir olaydır; seçkin görünmek, herkesten başka olmak, anlaşılmamak, tutarsız yapmacık tavırlar, pipolar, fularlarla bu çevre, insanları, sanata ve sanatçıya düşman etmektedir (M. Fuat, 1992, 12) Film aydınlarla değil, aydın görünmek isteyenlerle dalga geçmektedir, özellikle sinema dünyasının içindekilerle.

Filmin kahramanları, gündelik konuşmalarında sinema tutkularını göstermelik tavırlarla dile getirirler; Naciye Venedik'in en lüks oteli Excelcior'da, tıpkı bir kontes gibi hamile kalmak ister. Kirpi, "Venedik'te Ölüm öyle mi sevgilim?" Naciye "Hayır sevgilim Roma Açık Şehir" der. Doğu Anadolu'da kamerasını bırakıp kaçan Alman'ın adı Fritz Lang oluverir, jandarma komutanı da onun Metropolis'in yönetmeni olduğunu bilir...

Kirpi'nin, kaldığı kasaba oteli'nin katibi ile yaptığı konuşma, içinde yaşadığı toplumun gerçeklerinden ne denli uzak olduğunu gösterir. Kirpi, çay yerine alkol, cin, bira, konyak ya da

viski ister otel katibi: "Sen burayı Hilton sanırsın ağabey" der. Kirpi "Bunlara alışmalısın" diyerek, yoksul, kırık dökük otelin içini kendi kafasına göre değiştirir. "Bir gün burası da böyle olur, bak burayı bar yapacaksın, şurada masalar, şurada piyano... O zaman çay değil, viski, cin içilecek burada".

Filmde öyküsü anlatılan insanlar, alışılagelmiş sinema klişelerine (zengin, yoksul, güçlü, yakışıklı, güzel, kötü, iyi vb.) benzemez. Kirpi edilgindir, kolayca etki altında kalır, çevresindekiler de gündelik hayatın içinden, sıradan insanlardır. Film, hayran olunacak üstün insan imgeleri sunmuyor; hem iyi hem de kötü olabilen, kurnaz, çıkarcı ya da saf, aldatılan insanları çelişkileri ile bir arada sunuyor. Bu insanların sahip oldukları değerlerdeki değişkenlik, onlara ilişkin ve belirgin tanımlamaları zorlaştırıyor.

Türk toplumu gibi, Türk sineması da bir değerler karmaşası yaşamaktadır. Değişimin hızı öylesine güçlüdür ki, insanlar hangi değerlere nasıl sarılacaklarını bilememektedirler. Yıkılıp yerine yenisi gelen, kısa sürede tükenen alışkanlıkları, ilişkileri ile toplumsal yapıdaki bu karmaşıklığı Türk sineması da yaşamaktadır. Türk sineması bugün, "aydın"ları, "aydın gibi" görünmek isteyenleri, kadınları tuzağa düşüren film yapımcıları, Kirpi gibi "iyi film" çevirmek isteyen "kötü film" yönetmenleri ile bir kimlik arayışı içindedir; bu arayış, toplumsal yapıda kadın ve erkeğin kimlik arayışlarından farklı değildir. Film, bu kimlik değişiminin nasıl, ne yönde olması gerektiğini söylemiyor, sadece varolan durumu saptamakla yetiniyor.

KORKULAR VE DÜŞLER

Kirpi sırtındaki dikenlerinden başka savunma aracı olmayan bir hayvandır, korkunca top gibi olup büzülür, kış uykusuna yatar, onca zayıflığına karşın yılanların en büyük düşmanıdır.

Camdan Kalp'in Kirpi'sinin korkusu, doğanın getirdiği tehlikelere karşı duyulan korku değildir; o, kaynağı erkeğin bedensel gücüne dayalı olarak kurulan ve yönetilen bir dünyadan ve bu dünyanın yaratıp baş köşeye oturttuğu şiddetten korkmaktadır.

Korkan insan, bu duygusu ile baş etmek için çeşitli yollara başvurur. Kirpi'nin yapmak istediği film de korku üzerinedir; somut hiç bir neden yokken korkan bir kadın... Kirpi kadınlara kötü davranılmasından korkar. Kocası Beşir'den öldüresiye dayak yiyen Kiraz'ın morluklarla dolu yüzünü görünce, onu iyileştirmeye çalışır, ev işlerini kendisi yapar.

Şiddeti uygulayan her zaman erkekler değildir. Kadınların, davranışlarında erkekler kadar saldırgan olabilecekleri gerçektir, aynı şekilde arzularını ifade etmelerini önleyen engellerin olduğu da bir gerçektir (Segal, 1992, 322). Toplum, kadın saldırganlığına -bağırma, kavga etme, küfür etme- karşı daha duyarlıdır, kadın hayal kırıklıklarını, saldırganlık duygularını bastırmak zorunda kalır, bazen de aile içindekilere yöneltir.

Naciye, evin geçimini tek başına sağlamakla, Kocasının bu konudaki zayıflığından duyduğu hayal kırıklığı ve öfkeyi ona bağırmakla, kitaplarını değersiz bulup alay etmekle, yırtmak, satmak ya da atmakla dışa vurur; çalışmaktan vazgeçebileceğini sık sık söyleyip onu tehdit eder.

Kiraz da kocasına hesap sorar ama karşılığı dayak yemek olur. Kiraz'ın ve Naciye'nin evindeki şiddette farklılıklar vardır, bu fark, erkeklerin "erkekliklerini" kanıtlamaya çalışmalarında ya da buna başvurmamalarındadır. Beşir gibi, kadınlar üzerindeki egemenliklerini yitirme kaygısı taşıyan erkekler, bu kaygılarını onlara uyguladıkları şiddetle giderirler. Kirpi ise erkeklerin kadına

uyguladığı şiddeti sona erdirmeye çabalamaktadır. Naciye'nin bağırmalarına karşı kendini savunmakla yetinir.

Beşir'in sevgilisi Sünten de Kirpi'yi azarlar, hakaret eder, yanından kovar bir de kendisine sarkıntılık ettiğini söyleyerek çevredekilerden yardım ister.

Kirpi kaçar, bir duvardan atlar/ düş / Kirpi dar sokaklarda gizlenerek bir kadın ve erkeği takip eder. Erkeğin elindeki bavuldan Kiraz'ın parçalanmış cesedi görünmektedir. Kadın ve erkek motorla denize açılırlar. Kirpi onlara bağırır, ter içinde uyanır. "Canavar ruhlu kadın kocası ile bir olup Kiraz'ı parça parça doğradılar" der.

Kirpi, kent yaşamının insanı tehdit eden, kaynağı gene insan olan tehlikelerinden, kolayca şiddete dönüşen kızgınlıklarından da korkup kaçar; gece yürüyüşüne çıkar, üzerine su sıçratan bir arabaya küfreder, araba geri gelip, onu takip etmeye başlar, Kirpi korkuyla kaçar, elinde sopa olan deri montlu bir adam arabadan iner, Kirpi bir bahçeye saklanır ama orada da tehlike vardır, bahçede bir köpek havlar, evin sahibi elinde tüfekle görünür, Kirpi kaçmaya devam eder, deniz kenarına gelir, peşindekilerden kurtulur.

Korkan insan, bunu unutmak için gerçekliği -tehlikeli durumu- yadsır. Gerçek yaşamın baskı altına alığı korkular düşlerde dışa vurulur. Düşler bazen özlemleri ve arayışları da yansıtırlar. Filmde düş/gerçek ikilemi yaratılıp bazı simgeler kullanılarak, Kirpi'nin göremediği, yaşanan hayatın gerçek yüzü gösterilmiştir.

Kirpi, Beşir'den yediği dayaktan sonra yerde baygın yatmaktadır. Ayakkabı boyacısı yoksul, Yetim onu bulur, Kirpi'nin ayakkabısını çıkarır, ayağını gıdıklar onu uyandırır/Yetim, Kirpi'nin ayakkabısına bakıp onun kim olduğunu söyler; "Şekilleri, okumuş biri olduğunu gösteriyor. Kibar bir işin var ki altı hiç aşınmamış, derisi incecik demek ki para durumun iyi. Hafif

nemli oluşu da denize yakın bir yerde oturduğuna işaret" / Kirpi, filmin sonunda bıçaklanarak öldürülür, cesedini bulurlar, kamera yukarıdan aşağıya çevrinir, ayaklarını gösterir, ayakkabısının biri yoktur, bir adam öteki ayakkabıyı da çıkarıp atar. Ayakkabıları Kirpi'nin kimliğinin göstergesidir Kirpi ortadan kaldırılır. Kirpi'nin kimliğindeki insanların, gecekondulu insanların arasında yeri yoktur, gecekondulu ile kentli insan arasındaki uçurum derindir, kentli insanın duyarlılığı, gecekondulunun sorunlarını çözemez, kentin uygar görünümünün altında (cinayetin işlendiği yerden Boğaz köprüsü görünür) asıl çoğunluğu oluşturan gecekondulu insanın gerçeği -acımasızlık, yoksulluk, ilkellik, şiddet- vardır.

Yetim'in gecekondusunun içi (ahşap oymalı güzel bir kapı, dünya haritası, temiz ve düzenli görünen yataklar ve mavi rengin hakim olduğu ışıklandırma) gerçeküstü etkisi yaratacak şekilde düzenlenmiştir. Yetim, düşü/ gerçeği anlatan kişidir. Kirpi'yi sözleri ve oyunu ile uyarır. Kirpi sorar: "Neden adın Yetim?" Yetim, anne ve babasının öldürüldüğünü söyler, elindeki otobüs biletlerinden bir tane çektirir, tut der, fal bakar, sevişmek istiyor der, Kirpi, kim? diye sorar, kimi tuttuysan der, biletleri fırlatır yatağa yatıp ağlamaya başlar, Kirpi: Affet sana aileni hatırlattım der, Yetim bir otomobil dikiz aynasını alıp yüzüne tutar, kandırdım diye bağırır. Kirpi'ye, gördüğü yüzün sahte olduğunu gösterir/ gerçek, aynadaki yansımadır. Kirpi de aynada kendisine bakar/ ayna yanılsamadır.

Yetim, top oynamak için ahşap oymalı dolabın içindeki kapıdan dışarı çıkar, topuna bıçak saplanmış olarak geri döner, komşusu, bahçesine kaçtığı için topu bıçaklamıştır / oyun yasaktır. Kirpi de daha sonra aynı kapıdan dışarı çıkıp, peşindekilerden kurtulmak ister ama öldürülür. Kapı, gündelik bir nesne olarak kullanımının dışında burada başka şeyleri simgeliyor. Kapı "kapanan birşey"in yanı sıra "açılan birşey"de demektir. Kapının "ne" ye "kime"açık ya da kapalı oluşu da önemlidir, film içindeki

anlamı ise daha çok "açılması" ile ilgilidir. Kapı ardında olması arzulanan dış dünya -oyun-umut-kaçış-kurtuluş- un simgesidir. Ancak gerçek dış dünya, arzulananın tam tersidir: Kapı=Dış dünya=Gerçeklik=Şiddet+Hayal Kırıklığı+ Umutsuzluk+Ölüm.

Kirpi, Yetim'e bulunduğu yerden onu kurtarabilmek için ne yapabileceğini sorar; ustalık öğrenebileceği bir iş, devlet bursu, hayır dernekleri, hayır sever insanları önerir. Buna karşı Yetim, pasaport istediğini, Güney Afrika'ya gideceğini söyler. Kirpi: Neden Güney Afrika, neden o siyaha beyaza bölünmüş şehir diye sorar. Yetim "Başka yerlerden ne farkı var, ben bir beyazım ve apartheid'a inanıyorum, zenciler köledir. Kirpi, "Sen faşistsin" Yetim, "Hangimiz değiliz ki hepimiz"...

Sınıfsal sorunlar, gecekondulu insanın kent yaşamında karşılaştığı ve mücadele etmek zorunda kaldığı güçlüklerden biridir. Köylü/ kentli çelişkisinde ezen/ ezilen taraflar hep var olmuş, köylünün karşısında onu sömüren, küçümseyen, kentteki varlığını reddeden kentli insan kimliği zamanla değişmiştir. Göç edenlerin sayısal ağırlıkları ile kent kültürü (bir yaşama biçimi ve değerler sistemi olarak düşünüldüğünde) geçmişteki görünümünden bir hayli farklıdır. Kentli insan sayıca azınlıktadır, artık köylünün karşısında gene kendisine benzeyen ekmeğini aynı aslanın ağzından paylaşmak zorunda olduğu insanlar vardır (G. Güçhan 1992, 169). Güney Afrika'daki siyah/ beyaz çelişkisinin benzeri, büyük kent İstanbul'da başka boyutlarda yaşanmaktadır. Yetim, büyük kent İstanbul'da kalıp "ezilen" olmaktansa, başka bir yerde "ezen"lerden olmayı tercih eder. Toplumsal yaşamdaki bu ayrım adaletsizdir ama gerçektir de. Kirpi bunları kabul etmek istemez "Yalan söylüyorsun, bütün bunlar yalan bütün bu anlattıkların bu ev, bu mahalle, hiç biri gerçek değil, sen de gerçek değilsin, susma konuş, hadi gerçeğim de". Kirpi çocuğu sarsar ve karnına bir tekme yer.

Korkularla düşler yan yana geldiğinde görülenler "kabus"dur. Kirpi'nin yaşadıklarını da buna benzetebiliriz. Yetim'in onu yerde baygın olarak bulması ile başlayan bu kabus öldürülmesi ile sona ermiştir. Ayakkabılar kabusun ne zaman başlayıp bittiğini göstermektedir, ayakkabıları Kirpi'nin kimliğinin de göstergesidir, düşün içeriği, Kirpi'nin kimliğindeki insanların daha eşitlikçi ve barışçıl dünya kurma özlemlerinin varolan toplumsal koşullarda gerçekleşemeyeceğini iletmektedir.

KADINLAR VE ERKEKLER

Melies'in Aya Yolculuk filminden (bilim adamları yolculukları sırasında, gülümseyen, göz kırpan kadınların bulunduğu yıldız kümelerinden geçer) bu yana sinema, erkekler ve kadınlar hakkında birşeyler söylemiş, her ikisinin de yerinin neresi olduğunu, konumlarını anlatıp durmuştur (E. Demiray, 1993,19). Kadınlar önceleri nazik, kırılgan, ezilen, temiz, saf varlıklardı. İşveli yaramazlıklar yapsalar da ele geçirilemezlerdi. Kraliçe dahi olsalar yardıma gereksinim duyarlar, erkek tarafından korunur, gözetilirlerdi. Kadının seks objesi olarak keşfi Clara Bow'la başladı. 1950'lerde Marilyn Monroe, erkeği cezbeden kadının fazla zeki olmasının gerekmediğini abartı ile gösterip seks tanrıçası kadın rolü ile yeni bir idol oluşturdu.

Naciye'nin cinsiyet rolü sinemanın geleneksel klişelerine benzemez, ancak seks objesi kadın rolüne kendi isteği ile girebileceğini bu konuda kontrolün yine kendisine ait olduğunu gösterir.

Naciye akşam yemeği için bir sürpriz hazırlar. Kirpi içeriye girer karanlıktır, ışığı yakınca sürpriz ortaya çıkar; Marilyn Monroe'nun "My Heart Belong's to Dady"[2] şarkısının sözleri duyulur. Naciye, Marilyn'nin bu fetiş şarkısını ,onun görsel ve erotik kodları

2. *Let's Make Love (George Cukor 1960) filminde Marilyn Monroe, aynı şarkıyı Yves Montand'ın karşısında söyler. Marilyn Monroe filmde daha sonra bir kez daha görünür; Doğu Anadolu'da bir halıcı dükkanında duvar halısı olarak, satıcının sözleri ile "TV gibi canlı durmaktadır".*

haline gelmiş dış görünüşü -siyah file çorap, siyah mayo, önü açık gömlek- ile sunar. Kirpi, dans eden ve şarkı söyleyen bu dişi figürüne hayranlıkla bakar.

Film, erkek fantazisini, Marilyn Monroe olarak şekillendirerek, dişi imgesine bakmaktan duyulan hazzı yineler. Erkekler bu hazzı, aktif/ erkek, pasif/ kadın olarak ayrımlanmış cinsel dengesizliğin (kadınlar seyirlik nesne olarak erkeklere bakamazlar) kendilerine verdiği iktidarı kullanarak elde ederler (Mulvey 1985, 20).

Kirpi, kadınlarla ilişkisinde eşitlikten yana olan ama bir yandan cinsel arzusunu doyuma ulaştıracak "dişi"yi de görmek isteyen, bunu kaybetmekten korkan -kadınların toplumdaki yeni yeri ve kimliği, onları cinsel kimliklerinden uzaklaştırmaktadır- erkektir. "Arzunun nesnesi" olmak kadının isteğine bağlıdır, isterse erkeği bundan yoksun bırakabilir.

Bir sonraki sahnede yatak odasını görürüz, TV ekranında bir porno film oynamaktadır, Naciye uyur, Kirpi TV'yi kapatır, kitap okumaya salona gider. Cinsel arzunun dışa vurulduğu bir önceki sahneden sonra, arzunun doyuma ulaşıp ulaşmadığı beklentisi içindeki seyirci, sevişmiş iki bedenin yanı sıra TV ekranında porno filmi de görür. Pornografinin çekiciliği ve işlevi, erkekleri, doymak bilmez bir cinsel enerjiyle dolu, kadınları, cinsel açıdan her zaman, her yerde elde edilebilir gösteren cinsiyetçi ikonografinin zirvesi oluşu ile açıklanmaktadır (Segal, 1992, 266). Filmde olduğu gibi, aslında kontrol altına alınan ve sömürülen erkeklerdir. Çünkü pornografik yayınlar erkeğe sürekli olarak kendi gerçekliğini ve onun sınırlarını hatırlatırlar.

Camdan Kalp'in öteki kadınları Kiraz ve Sünten'in cinsel rolleri ve kadınlık imgeleri, erkekleri ile ilişkileri çerçevesinde tanımlanabilir. Çünkü onlar, kentte yaşasalar da kendi konumları hakkında bilinç kazanmış kentli kadınlardan değildir, geleneksel

ilişkilerin hüküm sürdüğü erkek egemen bir dünyanın kadınıdırlar. Bu üç kadın, aynı ülkenin aynı kentinde, çelişik değer ve düşüncelerin yan yana yaşadığını gösterirken, ülkenin başka bir bölgesinde (Doğu'da) ki kadın manzaraları, kadına baskı ve sömürünün en ilkel şekli ile hala yaşadığını hatırlatır.

Kiraz çalışıp evin geçimine katkıda bulunur, çocuklarına bakar, Beşir'den dayak yer, aşağılanır ama ona baş kaldıramaz. Cinselliği söz konusu edilmez, sadece annedir, evinin kadınıdır. "Şıh sözü" ile evlendiği kocası Beşir, bir başka kadınla da birlikte olabilen, bunda hiçbir sakınca görmeyen, köy kökenli işi belirsiz, saldırgan, kadınları döven, kendi çıkarı için onları kullanan bir erkektir. Kiraz, kocasının başka kadınla birlikteliğine dayanamaz, Sünten ile kendisini kıyaslar Sünten yosmadır, yüzü gözü hep boyalı, kendisinden az kiloludur o kadar, şu bilekleri belki azıcık kalındır, boyayla kandırmıştır kocasını... İş kazası geçirip iktidarsız olan kocasında bulamadığı cinselliği Beşir ile yaşayan Sünten, Beşir'in sevgilisi iken bakımlı, kentli bir kadın görümündedir, Beşir'in evine yerleşince giysileri değişir, başını örter. Kiraz ve Sünten birbirlerine benzerler, kadını, erkeğe çekici gösterecek dış görünüm, gecekondunun içine giremez...

Kiraz, Beşir ve Sünten'in ilişkisi filmin sonunda hepsini de hoşnut edecek, Kirpi'nin aklının almadığı bir şekilde sonuçlanır. Kirpi, Kiraz'ın erkek kardeşlerini bulup getirmek için Doğu Anadolu'ya, Tırantezgede Köyü'ne kadar gider. Tren yolculuğu ve köye ulaştığı zaman yaşadıkları ile hiç bilmediği bir dünyayı öğrenir. Kadınlar hala mal gibi alınıp satılmakta, bedenleri bir eşya gibi kullanılmakta, sessiz utangaçlıkları ile kuralları erkekler tarafından belirlenmiş bu düzene boyun eğmeyi sürdürmektedirler.

Kirpi'nin trende beraber yolculuk yaptığı gurbetçi, karısını neden yanına aldırmadığını şöyle açıklar "Kadın kısmını toprağından uzak tutmaya gelmez, anasına bacısına, soyuna

sopuna yakın durur". Gurbetçinin teybinde çocuklarının konuşmaları arasında bir sessizlik olur, "Bu da bizim hanım, utanıp susuyor" der. Kirpi, köyde, Almanların da olduğu bir düğün görür, ne olduğunu sorar, köylü "Almanlar her yıl gelirler, bilirsen onların karıları bozuktur. Buradan el değmemiş kız alırlar. Bu yüzden çok zenginimiz vardır. Köyde her yıl bir kaç tazeyi gelin ederiz".

Kirpi, Kiraz'ın babasının evinde konuk olur. Evin genç kızı erkeklere hizmet eder. Kirpi'nin şaşkın bakışları altında yere uzanır, üzerine örtü örtülüp yemek tepsisi konur, yemek yenir.

Kiraz'ın erkek kardeşleri, kadın-erkek ilişkilerindeki gelenekselliğin baskıları ile yetişmiştir. Namus ile ilgili değerleri onlara cinayet işletecek denli katı ve acımasızdır.

Kirpi onca serüvenden sonra Kiraz'ın gecekondusuna geldiğinde sorunun çözülmüş olduğunu görür. Kiraz resmi nikaha karşılık, Sünten'in kuma olarak gelmesine razı olmuş, Sünten, ikinci kadın olarak Beşir'in evine yerleşmiş, koca ortadan kaldırılmıştır. Kirpi, Kiraz'a yediği dayakları hatırlatır, Kiraz "Kocamdır döver, şikayetçi değilim" der. Beşir iki karılı bu yaşamdan memnundur, Kiraz'ın erkek kardeşlerine göre de durumda bir anormallik yoktur. Çünkü Beşir'in sözleri ile "Ablalarının eli, sıcak sudan soğuk suya değmemektedir". Sünten bütün işleri görmektedir, Kiraz onun sayesinde emir verebilen, sözü dinlenen kadın olabilmiştir, üstelik Sünten sahip olduğu tüm eşyaları, mal varlığını da Beşir'e vermiş, maddi durumları da düzelmiştir. Beşir, kardeşlere, İstanbul'a gelirlerse kendilerine yardım edebileceğini söyler. Bu durumda şikayet edilecek birşey de kalmamıştır.

Filmde, Kirpi'nin dışında tüm erkekler, Yapımcı Fecri, Beşir, Kiraz'ın erkek kardeşleri, kadını pasif, kolayca el konulabilir, hükmedilir bir varlık olarak gören, kadının birey olarak varlığını tehdit eden erkeklerdir; onların kadına bakışı, kadının cinselliğinde

odaklanmıştır. İlişkide bulundukları kadınlar, onları el üstünde tutup onurlandırarak, kendilerine karşı oluşturulan erkek egemen dünyanın kurulmasına katkıda bulunmaktadırlar.

Kiraz, herşeye -dayağa, küfüre, başka bir kadınla kocasını paylaşmaya -razı olur, Beşir'i bırakmaz. Sünten sahip olduğu herşeyi, bedenini, tüm mal varlığını, hiç bir hak talep etmeden, ikinci kadın olmayı da kabullenerek Beşir'e verir. Naciye, ekonomik özgürlüğe sahiptir ama bunu sıkıntı olarak algılar; kocası yeniden para kazansa çalışmaktan vazgeçebilecektir, erkeğinin zayıf yönlerini ortadan kaldırıp, güçlü olmasını, geleneksel rolünü oynamasını istemektedir. Filmdeki üç kadın aslında farklı toplumsal katmanlardan olsalar da erkeğe bakış açıları ile birbirlerine benzemektedirler.

Kirpi, kadının üzerinde baskı uygulayan otoriter erkek, evin reisi erkek, ya da toplumsal yapıdaki güç kaynaklarının temsilcisi erkek kimliğini reddedip, arayış içinde olan erkektir. Kadının cinselliğini doğal yaşamının bir parçası olarak gören insalcıl ve eşitlikçi olmayı isteyen, zayıflıkları, zaafları da olabilen bir erkektir, aynı zamanda kimlik arayışı içinde olan Türk Sinemasının da yeni yüzüdür.

SONUÇ

Bu dünyayı erkekler yönettiği kadar, yakındığımız olumsuzlukların hiçbiri sona ermeyecektir. Çünkü hepsinin kaynağı erkek duyarlığıdır, bedensel güce verilen önemdir, her konuda şiddetin başköşeye oturtulmasıdır. Herşeyi erkekler tasarladırlar; düzenleri, yasaları inançları, Tanrı'yı, öte dünyayı...Erkeklerin tasarladığı bu dünya da, öte dünya da bütünüyle silinip, kadın duyarlığıyla herşey yeniden tasarlanmalıdır (Fuat, 1995, 5-11). Herşeyin yeniden tasarlanacağı bir dünyayı kurmak kolay olmayacaktır. Kirpinin öyküsü bunu hayal edecek insanların başına gelebilecekleri anlatmaktadır.

Camdan Kalp, Türk Sinemasının kadınlarla ilgili filmleri içinde, kadınlara, kadın duyarlığıyla yaklaşan, fiziksel güce değil, sevgiye ve hoşgörüye dayanan bu duyarlığı, erkek bakışı ile savunan bir film. Şiddet yerine sevecenliğin ve yumuşaklığın toplumsal ilişkilerdeki önemini dile getirirken, yalnız erkekleri değil, bu duyarlıktan payını alamamış kadınları da sorguluyor, egemen erkek kavramının değişebileceğini hayal ediyor. Ama Kirpi'nin ölümüyle sonuçlanan bu öykünün mutsuz sonu, bu değişimin kolayca gerçekleşemeyeceği mesajını da iletiyor. Erkekleri egemen, kadınları da bağımlı algılayan ve konumlayan kültürel, toplumsal yapının bütününe köklü bir biçimde karşı çıkmadan ve bu yapıyı yıkmaya çalışmadan erkekliğin ve aslında kadınlığın da olumsuz yönlerini yok edemeyiz. Kirpiyi öldüren yalnız erkekler değil kadınlardır da, yardım etmek istediği, sevdiği kadınlar... Kirpi sevgi ve hoşgörü ile yaşamını paylaşacak dişisini arayan erkektir, sevilecek, sevişilecek, hayran olunacak gerçek bir dişi. Camdan Kalp, kadın duyarlığı taşıyan erkeklerin kırılan kalbidir.

KAYNAKÇA

1. Lynne Segal: Ağır Çekim -Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler, Çev. V. Ersoy, Ayrıntı Yayınları 1992

2. Mehmet Fuat: Çağdaşımız Makyavel, Adam Yayınları, 1992, "Kadınlar" Adam Sanat Dergisi, Ekim 1995, Sayı, 19.

3. Selahattin Hilav: Felsefe Yazıları, Yapı Kredi Yayınları, 1993

4. Emine Demiray: "Filmlerde Kadınlar" 25. Kare Sinema Dergisi, Mayıs Temmuz, 1993

5. Gülseren Güçhan: Toplumsal Değişme ve Türk sineması, İmge Kitabevi, 1992

Prof. Dr. KEZBAN GÜLERYÜZ

TÜRK SİNEMASINDA ÜSLUBUN KÖKENİ

Sinema, hakverici bir gözle bakılırsa, Türk halkına tanıtıldığı ilk yıllardan beri okur-yazar kişiler tarafından ilgi ile karşılanmıştır, ve sosyal, ekonomik ve kültürel şartların elverdiği ölçüde de üretilmiştir. Kabul etmek gerekir ki, bir ülkede bilim ve sanatın gelişmesi için çalkantısız geçen bir döneme, yüksek düzeyde olmasa bile, düzenle yürüyen sosyal ve ekonomik bir yaşama ihtiyaç vardır. 1800'lü yılların sonundan -ki sinemanın icadı ve Türk halkı ile karşılaşması bu yıllara dayanır- 1950'li yıllara kadar Türk sosyal hayatı savaşlar ve değişimler içinde fırtınalı bir dönem geçirmiştir. Sanatın ve sinemanın böyle bir dönemde ileri düzey örneklerle ortaya konmaması kabul edilebilir. Buna rağmen, sinemacılık bu yıllarda bile ilgililerin elinde varlığını sürdürebilmiş hatta, zayıf da olsa bir deneyim edinebilmiştir. Bugün "Türk filmi" deyişi ile anılan anlatım biçimi bu deneyimin sonucudur ve bununla özgün tavır ve görünümler düşünüldüğünden bir "Türk sineması janrı"nın (üslubunun, biçeminin) olduğunu kabul etmek gerekir. Nedir bu "Türk filmi" deyişi ile özetleyiverdiğimiz ve biraz da hafife alan bir tebessümle gönderme yaptığımız sinema biçemi; açımlanıp anlatılması birçok başka şeyin, bu arada özellikle toplumsal normların da tanınmasına yardımcı olur. Son yıllarda Türk sineması üzerine yapılan çalışmalar bu konuda bilgilenmemizi sağlamıştır.

Artık Türk sinemasının tarihini, filmografisini, toplumsal değişme ile olan bağlantısını, emek veren yönetmenlerin, oyuncuların sinemada oynadıkları etkin rolü, ve filmlerin nitelikleriyle ilgili birçok şeyi biliyoruz.[1] Ancak bu bilgiler Türk sineması hakkındaki olumsuz önyargıyı gideremiyor. Gönül isterdi ki, Türk filmleri iç ve dış piyasada tutunmuş, yönetmen ve yıldızlarının ortaya koyduğu yapımlar dünya sinema tarihinde saygın yerler edinmiş olsun. Ne yazık ki, bir geçmişi olan ve bir dönem, yani ellili ve altmışlı yıllarda ülke insanlarının eğlence ve hayal dünyalarında önemli yer tutan Türk sinemasının kendi işleyiş sistemini kuramamış, meslek alanını sağlamlaştırıp tesisler, platolar açamamış, iş gören şirketler bile geliştirememiş, hatta yaşatamamış olduğu bir gerçektir ve Türk filmleri hakkındaki olumsuz önyargıda neden sayılır. Evet, Türk sineması eksikler ve gediklerle doludur, bunun göstergesi olan yapımlar da araları boş kalmış çözük motiflerin birbirine eklenmişliği gibidir, bu nedenle çağdaş insanı bir türlü sımsıkı bir ilgi ile tutmaya gücü yetmemektedir. Nereden kaynaklanıyor Türk sinemasındaki bu anlatım zayıflığı? Sorunun yanıtını toplumsal-kültürel gelişim için gerekli bir tür gıdanın eksikliğine bağlayabiliriz.

Bilim, nasıl bir toplumun düşünce organlarını beslerse sanat daha fazlasını, düşünceye ilave duygu ve yaratıcılık organlarını da besler. Türk toplumunun anayurdu Orta Asya'nın doğal yapısının değişimi, komşu toplumların, özellikle yöredeki etkin toplum Çin'in kendine özgü felsefesinin Türk yaşam felsefesi ile bağdaşamaması yüzünden konar-göçer bir yaşam tarzı ile tarihe başladığını anlıyoruz. Böylesine hareketli geçen yıllar, asırlar doğal

1. Örneğin: Nilgün Abesil, Türk Sineması Üzerine Yazılar: Ankara: İmge Kitabevi, 1994; Gülseren Güçhan, Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Ankara: İmge Kitabevi, 1992; Kurtuluş Kayalı, Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması: Ankara: Ayyıldız Yayınları , 1994; Alim Şerif Onaran, Türk Sineması, Ankara: Kitle Yayınları, 1994.

olarak bir sanatın kalıcılığına, gelişmesine ket vuracaktır. Bu nedenle, bugün Türk sanatı diye gösterdiğimiz toplumsal üsluptaki eserler çok zevkli ve zengin, ama hala halk sanatı olmaktan öteye geçememiş örnekler halindedir. Türk sineması da bunun böyle olduğunun bir başka görünümüdür. Ortada ne kadar ciddi bir sorun olursa olsun bir Türk filminin konusu, olayların birbirini derinden etkileyen nedenler ve sonuçlarla gelişmesi ile değil de sanki kilim ya da oya motiflerinin kenarlarından tutunarak bir yüzey oluşturması gibi, parça parça belirip birbirine ilişmiş olaycıkların hayret verici etkileşimi ile tamamlanır. Türk sinemasındaki insana özgü duyguların, tepkilerin klişe ve özet anlatımlarla geçiştirilivermesindeki bir başka neden -gene konar- göçerlikten olsa gerek - bir nesneyi, bir yaşamı yeniden canlandırma becerisini kazandıracak doğacı sanat gıdasından mahrum kalmak olmalıdır. Yerleşiklikle, insanlık tarihinin bir döneminde yükselmiş toplumların, kökende doğayı gözlemleyip, doğal metotları, doğayı taklit etme yoluyla üretkenliği ve yaratıcılığı öğrendiğini anlıyoruz. Şüphesiz her toplumun doğayla olan ilişkisinde farklı yollar izlemesi farklı toplumsal anlayışları, tavır ve davranışları meydana getirmiştir. Bu başka alanlarda incelenmeye değer bir konudur. Ancak doğa nesnelerini, doğallığın normlarını arama işini başlatan eski Yunan Kültürü, yaratıcılığın temelini "taklit" (mimesis) kavramını benimsemekle atarken, doğal olanın aynısını yeniden oldurmak gayreti içinde duyularla algılanan gerçeği ve gerçeğe varmayı, gerçeği yaşamayı da savunmuş, yüceltmiş oluyordu. Taklit kavramı ile birşey, bir duygu, bir düşünce, bir fikir zihinden dış dünyaya, nesneler dünyasına aktarılıyordu, yani gerçekleştiriliyordu.

Doğu Akdeniz yöresi ve Ön Asya, eski kültürlerin kurulup, yükselip, etkilerini yeni kültürlere aktarıp yeraltına geçtiği yerlerdir. Üst üste birikmiş 'kollektif bilinç' yeni yorumlar, yeni mesajlar halinde yaşam felsefelerine geçmiştir. Özellikle

doğacılıktan başlayıp semavi dinlerin öğretileri ile gelişen zihin, bir fikri somut nesnelere dönüştürmenin içindeki güç karşısında büyülenmiş ve bunun insansı bir iş olmadığını, ancak ilahi bir eylemle bağdaşabileceğini savunmuştur. Ayrıca, somutun kavranmasının getirdiği sınırlılık reddedilip soyut düşünce ile sonsuzu kavrama yeteneğinin geliştirilmesi yeğlenmiştir. Sonuçta, Eski Yunan'da da olduğu gibi, paradoks bir düşünce tarzı ile fikrin somuta döndürülmesi alelade bir iş gibi ele alınmış, ayıplanıp tabulaştırılmış ve bu işi yapanlar günahkar sayılmıştır. Böylece fikir soyutluktan sıyrılıp duyularla algılanır nesnelere dönüşememiştir. Fikri aktaran tek aracı dil olarak kalmıştır, görüntü ve nesne, bu bağlamda önemsiz ve tekrarlanabilir şeyleri öne süren ve gene de somuttan çok soyutu gösteren işaret sistemi, stil, iki boyutlu bir tür grafik anlatım olmaktan öteye geçememiştir.

Dil öylesine önemli bir aracıdır ki Doğu Akdeniz ve Ön Asya'da, "taklit" gibi bir fikri ortaya çıkarma, yani, nesnelleştirme yöntemini yüceltmiş olan Eski Yunan bile her tür anlatıyı ve eylemi dil çerçevesi içinde görmeye ve anlamaya çalışmıştır. Aristoteles Poetika'da iki tür anlatıdan bahseder. Bu anlatı tarzlarından biri "didaktik" yoldur. "Dramatik" yol olarak anladığımız diğeri ise eylemlerin, hareketlerin yeniden sunumudur.[2] Ne var ki her iki anlatım tarzı da öncelikle sözeldir ve bunun için de biçimsel değerlerden çok "edebi" değerlere bağlıdır.

İfade arayışını, sözel anlayışın güçlü etkisi altında sürdürmeye çalışan Ön Asya toplumları, Eski Yunan medeniyetinin ikilemli tavrı ile etkileşimli olarak soyutu somuta çevirme gereğini ya duymamışlar ya da reddetmişlerdir. Buna karşın, her soyut düşünceyi algılanabilir bir maddi forma

2. Aristoteles: Poetika. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983. Sa. 14-16.

döndürme gereği ile Avrupa, düşüncelerin önce iki boyut üzerindeki sunumlarını soyut, grafik, kaydedilmiş, resmedilmiş olarak göstermeye çalışmış, daha sonra da bunlara üçüncü boyutu ekleyerek somutu, yani nesneyi gerçekleştirmeyi, yaratmayı başarmıştır. Şüphesiz Avrupa, fikirlerin somut biçimlere dönüştürülmesinin tek sahibi değildir; doğu ve güney Asya ve Afrika kültürleri de Doğu Akdeniz ve Ön Asya iletilerinden yararlanmadığı dönemlerde bile zihinde oluşanları kültürlerine özgü formlarda nesnelleştirmişlerdir. Avrupa'nın üstünlüğü, Eski Yunan doğacılığının Rönesans döneminde yeniden ele alıp her türlü sunum için kullanmasında aranabilir. Üçüncü boyutun nesnelleştirmedeki rolü ile biçimlerin ideal formu kazanması için gösterilen çaba, ifadenin netlikle algılanır ve ayrıntıları ile tanımlanabilir olmasını sağlanmıştır. Bu yaratıcı beceri ve nesnelleştirmedeki denetim gücü, yalnız fikirlerin nesne haline gelmesi sonucunu değil, nesnelerin de iki boyut içinde perspektif teknikleri ile yeniden derinlikli sunumlarını mümkün kılmıştır. Derinlik ve ayrıntı, bir fikrin gerçekleştirilmesinde ve ona muhatap olan izleyicide, kullanıcıda gerçeklik inancının oluşmasında vazgeçilmez iki koşul olmuştur.

Türk kültürü, Ön Asya'da geçerli olan soyutu düşünme ve somutu önemsememe anlayışına bağlı kalmıştır. Tarih boyunca üretilen sanat ürünleri, doğal formların taklitleri ve doğal nesnelerin ölçütlerinin kullanımı yerine soyut fikir ve zevklerin incelikli göstergeleri olarak ün yapmışlardır. Gerçeklik ve gerçekleştirme de buna bağlı olarak başka bir anlayış içinde düşünülmüştür. Maddi nesnelerin soyut anlamdaki mutlak gerçeklikle ilgisi reddedilmiş, hatta madde gerçekliğin değil hayalin, yanılmasının, geçiciliğin görünümü olarak algılanmış, bu nedenle de dünya yaşamı "yalan dünya" olarak nitelenmiştir. Gerçekleşme aşamaları içinde yer alan "boyut kazanma" süreci, Türk kültüründe işlevsiz kalmıştır. Geçmiş dönemlerden kalan bazı

gösteri ve ifade özellikleri, -örneğin kilim motifleri, Karagöz oyunu- bir üçüncü boyuta çıkarılmadan, iki boyut içinde sürdürülmüştür. Zaman ilerleyip, yirminci yüzyıla gelindiğinde bu derinliksiz ifade tarzı, sinema için, iki boyutlu olduğu halde üçüncü boyutu içeren, ve böylece gerçek görünümleri, gerçek hareketleri, kısaca gerçekliği yeniden gerçekleştiren bu sanat aracısında ortaya konması için yetersiz kalmıştır.

Bir olayın, bir yaşam parçasının ister filmde olsun ister sahnede, yeniden yaşarcasına yaratılması, gerçekten o olaylar ile ilgili duyulabilecek duyumların yeniden, hatta denetlenerek, bir şekilde değiştirilerek duyulmasını sağlar. İnsan için bu denetim bir tür üstünlük duygusuna ve sonuç olarak öğünce, bir kendinden memnun olmaya sebep olur. Dramaturgi bu sonradan oynanarak, özdeşleşerek yeniden gerçekleştirilen olayların ne gibi kurallara bağlı olduğunu anlatırken öğünçten duyulan hoşlanmayı, gerçekleştirme eyleminin temel gerekçesi olarak görür.[3] Sinema bu bakımdan güçlü bir aracıdır; hatta sinemanın gerçek görüntüleri aktaran fotoğraf olma özelliğinden dolayı gerçekliği sadece anımsatacak yapaylığa tahammülü yoktur.[4] Bu bakımdan dramaturji kurallarına göre sağlam kurulmuş bir film, muhatabı olan izleyiciyi, gerçeği yaşama konusunda ikna edecek, başka bir kişinin kimliğine bürünmesini, kendi hayatında olmamış bir olaya şahit olmasını sağlayacaktır. Yapmacık bir hareketin ise ikna edici gücü yoktur. Muhatap olan izleyici, yapmacık oyun karşısında kişilerle özdeşleşemez ve olaylardan alınması gereken duyumları

---

3) Dr. Gottfried Müller. Dramaturgie Des Theaters Und Des Films. Würzburg: Konrad Triltisch Verlag, 1942.

4) André Bazin. What is Cinema? Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1971; Siegfied Kracauer. Theory of Film The Redemption of Physical Reality. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1971.

alamaz. Bu durumda yapmacıklıkla ortaya konan tavır ve davranışların, konuşmaların gerçekleştirmek istediği duyumları abartı ile işaret etmesi gerekir. Doğal derinliği içinde oluşmayan olaylar ve olgular iki boyut içinde, yüzeyde çizili kontrast motifler gibidir; ancak işaret ve sembollerin atfettiği gibi anlamları ve duyumları uyararak hatırlatır; bütün boyutları ile mükemmele erişmiş bir anlamlar alanı oluşturamaz. Bu durumda izleyicinin filmi kendi zihninde yaratması gerecektir. Böyle bir çaba neden harcansın? Bir başka iş için anlamlar dünyası yaratma yerine, insan kendi filmini tasarlamayı tercih eder. İzleyicinin önüne konmuş olan eserden beklediği, anlamının usla idrak edilebilir olması ve bu idraktan dolayı kendini kutlamanın verdiği hazza varmasıdır.

Türk sineması bir yönden dramatik süreci kullanır, ama gerçek anlamda bir drama süreci ortaya koyamaz. Yüzeysel ve klişe tavır ve davranışlar tüm insanlar tarafından algılanabilir anlamları değil, Türk toplumunun, o da belli bir kesiminin kabul edebileceği belirli anlamları işaret eder. Bu nedenle evrenselleşemez, çünkü karakterlerle ortaya konan tavır ve davranışlar, olaylar evrenselleştirilmeyip şahsi sınırlar içinde kalmaya mahkum edilmiştir. İzleyici, evrensel boyutta bir aşk sorununu değil filanca ağanın bir-iki insana yaptığı muameleyi, genel anlamda kadın sorununu değil adı Ayşe veya Mine olan bir kadının kendi yaşam sorununu izliyor gibidir. Klişe ve soyut motifler üçüncü boyuta, derine dalma potansiyeli ile yüklü seyirciyi sürekli yüzeyde kalmaya zorlar. Ayrıca, birbirini takip eden olaylar öylesine çoktur ve özet halinde verilir ki, gerçek yaşam olaylarına benzese bile özetlenmiş zaman ve mekan arasında bir tür yabancılaşmaya, hatta izleyicinin eksik ve yanlış kanılarla yetinmesi mecburiyetine neden olur.

Türk sinemasının üslubu belki de bu özelliklerinde gizlidir: İki boyutlu yüzeysellik, klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlar

ve abartılı algılar, eksik ve özet anlatılarla getirilen yabancılaşma, bunlar geleneksel Türk perde sanatı Karagöz oyunlarının, bugün hâlâ, film gibi temeli fotoğraf gerçekliği olan aracıda bile sürdürüldüğünü düşündürür. Bu durumda Türk sinemasında dramatik bir yapıdan çok epik bir yapının olduğu söylenebilir. Üzerinde durulması ve geliştirilmesi gereken bu kendine özgü ifade tarzı, Türk sinemasını belki de dünya kültürleri arasında farklı ve özel bir konuma getirir. Yeşilçam'ın içine düştüğü bunalımın nedeni biraz da bu ilginç, fakat işlenmemiş üslubun olumsuz eleştirilerle terk edilmek istenmesi, sinemada ün yapmış ülke yapımlarının tutunmuş üsluplarının yeni yönetmenlerce model edinilmesi ve acemice uygulamalarla bir beğeni ve haz ortamının oluşturulamaması olmalıdır. Sorunun giderilmesi için kreatif teorisyenlerle kreatif pratisyenlerin işbirliği gereklidir. Orijinal Türk sinemasının üslubunu geliştirecek malzeme ve birikim, yeni bir atılım için yeterlidir.

KURTULUŞ KAYALI

TÜRK SİNEMA TARİHLERİNİN SINIRLILIKLARINI AŞMANIN YOLLARI

Türk sinema tarihinin yeni baştan yazılmasının gereğini yayınlanan metinlerin niteliği ortaya çıkarmaktadır. Yaygınlaşmış somut değerlendirmeler, sinema tarihinin eleştirel bir yaklaşımla önemli ölçüde değiştirilerek yazılmasını gündeme getirmektedir. Hemen her gün yeni yönelimler belirmekte ve yeni yazılanlar farklı arayışları meşrulaştırmaktadır. Türk sinema tarihi konusunda geçmişin bir kalem geçilmesi şeklindeki genelleşmiş anlayışların aşılması gerekmektedir. Genelde sinemanın ve özel olarak da Türk sinemasının yüzüncü yılda sorgulanması sağlanmalıdır. Fakat bunun vasatı, bunun ortamı oluşturulmaya çalışılmalıdır. Yoksa Türk sinema tarihinin yeniden yazılması, durup dururken, nedenleri saptanmadan gündeme giremez. Bir şekilde sinema tarihinin yeniden yazılmasının eleştirel anlamda somut nedenleri üzerinde düşünülmelidir. Türk sinema tarihi yazma gereğinin hangi tarihlerde ve neden belirdiği konusu derinlemesine incelenmelidir. Konunun geniş kapsamlı bir şekilde düşünülmesi, mevcut sinema tarihlerinin gerçekçi tahlilinin yollarını açacak gibi görünmektedir.

SİNEMA TARİHİ YAZMA DENEMELERİ

Türk Sinema Tarihi başlığını taşıyan ilk kitap 1962 yılında

Nijat Özön, ikincisi de 1987/1988 tarihlerinde Giovanni Scognamillo tarafından yazılmıştır. Oğuz Makal ve Âlim Şerif Onaran'ın iki ciltlik kitabı da 1994 ve 1995 yıllarında yayınlanmıştır. Bu tarihler çerçevesinde konu irdelenip araştırıldığı zaman, çoğu hususlar sert bir şekilde tartışılsa da bunun, sinemanın geçmişine yönelik yeni değerlendirmelere dönüşmediği görülmektedir. Burada dikkati çeken ilk nokta, Türk sineması konusundaki tartışmaların yoğun olmadığı dönemlerde sinema tarihlerinin yazılmasıdır. Sonraki tarih kesitlerinde gündeme gelen temel sorunlar, Nijat Özön'ün yazdığı ilk Türk Sinema Tarihi yapıtında hemen hiç tartışılmamıştır. Türk Sinema Tarihi kitabı, toplumsal-gerçekçi olarak nitelenen filmler döneminin hemen öncesinde yazılıp tamamlanmıştır. Hatta temel mesajlarını içeren bölümü, kitabın tam piyasaya çıktığı sırada, dönemin radikal sayılabilecek dergisi Yön'de yayınlanmıştır. Türk Sinema Tarihi kitabı, sinemanın kökten denilebilecek, radikal olarak nitelenebilecek değişiklikler geçirmediği bir zaman kesitinde gündeme girmiştir. Üzerinden geçen otuz üç yıl içinde de temel yaklaşımları kabullenilip hiç tartışılmadığı için gündemdeki yerini korumuştur.

Benzeri bir durumu, ikinci sinema tarihi yapıtının yayınlandığı dönem açısından da düşünmek mümkündür. Scognamillo'nun tarihiyle, ilk sinema tarihi yapıtının yayınlandığı tarih arasında yirmi beş yıllık bir süre vardır. Sözü edilen bu çeyrek yüzyıllık süreç, sinemanın yüz yaşında olduğu düşünüldüğünde hiç de kısa bir zaman aralığı olarak telakki edilemez. Ancak ilginç olan husus, çeyrek yüzyıllık süre içinde birkaç kez Sinema üzerinde yoğun tartışmalar olmasına karşın hiçbir yazarın Türk sinema tarihi yazma denemesinde bulunmamasıdır. Bir başka şekilde belirtmek gerekirse, iki dönem arasında, sinema üzerine şöyle ya da böyle düşünenlerin sinema tarihine yönelmedikleri görülmektedir. Birinci tarihin yazıldığı dönemde olduğu gibi,

ikinci tarihin yayınlandığı zaman aralığında da Türk sinemasının gerek o günkü pratiği, gerek geçmiş dönemdeki uygulamaları/ somut gelişmeleri konusunda duyarlılık söz konusu değildir. Son dönemde yayınlanan son iki sinema tarihi yapıtı da -her ne kadar sinema tarihi olduğu tartışılabilirse de- gene aynı şekilde, sinema konusunda duyarlılıkların hemen hiç olmadığı zaman kesitlerinde gerçekleştirilmiştir. Duyarlılık olmadığı için de konu değişik ölçütler gündeme getirilerek irdelenmemiştir. Aslında Âlim Şerif Onaran ve Oğuz Makal'ın bu kitaplarını sinema tarihi olarak nitelememek gerekmektedir. Burada bu iki yapıtın anılmasının nedeni, 'sinema tarihi' savında olmalarından kaynaklanmaktadır. İkisinin de her hangi bir önemli temel dayanağı olmadığı gibi, özellikle geçmiş dönemler açısından Nijat Özön'ün yorumlarına katıldıkları görülmektedir. Aslında sorunu değişik ölçütler çerçevesinde formüle edip, tartışmak gerekmektedir. Dolayısıyla sorunun geniş veçheli bir çerçevede tartışılması daha anlamlı olabilir. Bunu gerçekleştirmenin yolları bulunmalıdır. Yolun nasıl bulunacağı da önemsenmesi gereken bir sorun olarak, tartışılması gereken bir sorun olarak ortada durmaktadır.

Üzerinde kısa nitelemeler yapıldığı takdirde anlaşılabileceği gibi, her dönemin belirgin öncelikleri, konunun farklı şekilde sunumunu gerektirmektedir. Ancak her dönemde de aynı yaklaşımlarla konular değerlendirilmemektedir. Diğer dönemlerin, bir şekilde yirmi beş yılın sinema düşüncesi bakımından getirdiklerinin bir muhasebesi yapılmalıdır. Daha doğrusu bu zaman aralığındaki değişik ölçütler esas alınarak - ama her tür değişik ölçüt- bir sinema tarihi yazılması denenmelidir. Bir yanıyla, bir biçimiyle böyle bir sinema tarihi ya da tarihlerinden ziyade, bu tür bir sinema tarihini yazmaya yarayacak materyal vardır. Ancak sözü edilen materyal, dört sinema tarihi yapıtı ölçüsünde çerçevesi belirlenecek tarzda kurgulanıp, kaleme alınmamıştır. Yirmi beş yıllık sürede yazılanların polemik niteliği

daha belirgin olarak öne çıkmıştır. Belirtilen dört kitapta da örtük siyasal kabullenimler bulunmasına karşın açık siyasal tercihlere, açık siyasal imalara rastlanmamaktadır. Ancak sözü edilen türde çalışmalarla diğerleri, sinema tarihleri arasında çakışma noktaları bulunmakla beraber, önemli farklılaşmalar da vardır. Aslında bir biçimde bu benzeşme ve ayrışmaların üstünde durmak gerekmektedir. Özellikle 1960'lı yıllarda ulusal sinema, 1970'li yılların başında devrimci sinema, daha sonra da yeni sinema, milli sinema, islamcı sinema ve giderek beyaz sinema kavramları bazı konuların bir ölçünün ötesinde tartışılmasını beraberinde getirmektedir. Çakışma ve ayrışma noktalarıyla birlikte bu zihniyet yapısının da anlaşılması gerekmektedir. Gerçekliğin bir kısmı böylelikle daha belirgin bir şekilde ortaya çıkarılabilir. Değişik türdeki yaklaşımların bağlantı noktaları nerededir ve siyasetle ilintilendirilmesi durumunda nasıl genellemeler yapılabilir?

TÜRK SİNEMA TARİHLERİNİ ŞEKİLLENDİREN ZİHNİYET

Burada üzerinde durulması gereken husus, değişik dönemlerin zihniyetlerinin nasıl birbirleriyle uyuşabildiğidir. Bir başka deyişle değişik değerlendirmelerle yazılan sinema tarihlerindeki anlayışların çelişmemesi önemsenmelidir. Bu sorunun genel siyasal yaklaşımlarla bağlantıları var gibi görünmektedir. İkisinin, zihniyet sorunu ve siyasal yaklaşımların, daha doğrusu iki ayrı yönelimin nasıl bir bağdaşıklık içerdiği önemlidir. İki ayrı yaklaşımın nasıl bağdaşabileceği önemli bir sorun olarak görülmelidir. Belki de anahtar her iki konunun da güne tutunarak, şimdiki zamana sığınarak çözümlenmeye çalışılmasında yatmaktadır. Temel konu şu sıralarda gerçekleştirilenler olduğu için, geçmiş dönem pek belirgin bir şekilde gündeme getirilmemekte, sadece olumsuz anlamda değerlendirme konusu yapılmaktadır. Sorunun çözümlenmesi, bunun nedenleri üzerinde dururken mümkün olabilir. Konunun kavranmasının yolu, zihniyet sorununun anlaşılmasından geçer.

Değişik dönemlerde aynı konunun incelenmesindeki mantalite benzerliği, mantıklı bir bütünsellik içinde anlatılmalıdır. Onun için bazı somutluklar açıklıkla hikaye edilmelidir. Bu da sorunun geniş bir perspektif çerçevesinde değerlendirilmesiyle mümkün olur.

Zihniyet sorununun çözümünün, konunun anlaşılmasını sağlayacağı söylenirken hemen her dönemde başka sanat alanları da dahil olmak üzere güne tutunmanın, gündelik gelişmeleri öne çıkarmanın amaçlandığının hatırdan çıkarılmaması gerekmektedir. Sinema da güncel somut pratikler çerçevesinde düşünülmektedir. Hemen herkesin temel ilgi odağı bugünlerde çevrilen filmlerdir. Bunun en ilginç göstergesinin bir sinema eleştirmeninin 1967 yılında Türk sineması üzerine yazmaya başlaması nedeniyle miladının aynı yıl olmasında yakalamak kabildir. Yazılan genel mahiyetteki ya da belirli sorunlar üzerinde odaklaşan yapıtlarda da günün revaçta olan yaklaşımları esas alınmaktadır. İnsanların yaklaşımları günün ortamından etkilendiği için farklı yönelimleri olup, farklı düşünceleri de yansıtsalar, çoğu yaklaşımın ortak paydası bulunmaktadır. Örneğin, burada anılan kitapların ikisinde, Oğuz Makal ve Âlim Şerif Onaran'ın yapıtlarında zamanın, yaşanan günün somut gündemi öncelikli bir yer tutmaktadır. Değişik ölçülerde bulunmakla beraber bu nitelik, başka yapıtlarda da görülmektedir. Dünün geçip gitmiş olduğu zihniyeti, bireyleri ister istemez böylesi bir noktaya getirmektedir. Bu durumun öncelikle tespit edilmesi gerekmektedir. Bu suretle de geçmiş; bir biçimde sorun olarak gündeme girmemektedir. Haliyle, insanların günümüzün mercekleriyle geçmişi değerlendirmelerinin bir ölçüde doğal bir tarafı vardır. Ancak bunun da bir sınırı bulunmalıdır.

Sınırı sonradan tekrar telaffuz etmek üzere bir kenara bırakıp aynı durumu güçlendiren bir başka özelliğe daha dikkat etmek gerekmektedir. Vurgulanacak bu ikinci özellik, 'güne tutunma' şeklindeki ilk özelliği güçlendirmekte, geçmişe dönük

bazı hususların bir şekilde karikatürize edilmesine yol açmaktadır. Bu husus daha önce belirtildiği gibi, sinema üzerinde düşünürken de siyasette odaklaşmaktır. Aslında belirtilen özellik, sinema dışındaki alanlar için de geçerlilik taşımaktadır. Siyasette odaklaşan bakış açısı ister istemez güncelleşecektir. Bunun göstergelerini sinema alanında farketmek oldukça kolaydır. Genelde değerlendirildiği zaman belli bir doğrultuda gelişen sinema düşüncesinin, kendi geçmiş doğrultusuna net siyasal yaklaşımlarla karşı çıktığı görülmektedir. Devrimci sinema oluşumu içinde Yılmaz Güney kendi geçmiş sinema pratiğine, bu pratik içindeki devrimci sinema örneklerine de eleştiri yönelttiği gibi, Yılmaz Güney sinemasının uzantısı olarak telakki edilen sinema da, benzeri bir eleştiriyi gerçekleştirmiştir. Aynı içerikteki tutumu geçmiş dönem milli sinemasına eleştiri yönelten, konuyu islami sinema, islamcı sinema ya da beyaz sinema diye adlandıran bugünün muhafazakar doğrultudaki sinemacılarında da görmek mümkündür. Bu konuda çok sayıda başka örnekler vermek zor görünmemektedir. Zaten verilen örnekler haleti ruhiyeyi olanca açıklığıyla sergilemektedir. Hatta bunun ilginç örneklerinden birini de Metin Erksan sürekli olarak vurgulamaktadır. Türkiye'de marksistler düşünce hayatında olağanüstü etkinken ve bunların bir kısmı da sinemayla ilgiliyken hiç kimse Nazım Hikmet'in Türk sinemasındaki pratiğini araştırmaya çalışmamıştır. Dahası bunu önemsememiştir: "Yutkueviç, daha yeni öldü. Burada sinema tarihi kitabı yazanlar Yutkueviç'e bir mektup yazıp Ankara Türkiye'nin Kalbi filminin üzerindeki esrarı kaldırmayı düşünmediler. Nazım Hikmet Türk sinemasında çalışmış bir isim. Bu adam sinemada ne yapmak istedi? 1962'deki ölümüne kadar kimse yazıp da sormadı"(1). Burada somut olarak siyasette odaklaşan düşüncenin tavır alışı gündeme gelmektedir. Dolayısıyla siyasal duyarlılıkları fazlalaşanlar ve bu konuda radikalleşenler herşeye yeniden başlamayı amaçlamaktadırlar. Geçmişte sadre şifa hiç birşeyin

bulunmadığını düşünmektedirler. Anlatılmak istenen hususu somutlaştırabilmek açısından verilebilecek bazı örnekler açıklayıcı olabilir. Söylenmek istenen husus "Birleşen Yollar" ve özellikle "Memleketim" ile "Minyeli Abdullah I, II" ya da farklı bir yönetmenin daha radikal bir filmi "Bize Nasıl Kıydınız?" arasındaki farkı görebilmektir. Tıpkı bunun gibi "Yol" ve "Duvar" ile "Umut" ve özellikle "Arkadaş" arasında büyük fark vardır. Bu aşamada benimseyici bir tutum takınılıp, örneklerin değiştirilmesine mukabil mantık değiştirilmediği zaman, sonraki tarihte gerçekleştirilen filmlere olumlu, erken tarihlerde çekilen filmlere ise olumsuz, en azından eleştirel yaklaşılmaktadır. Zaten siyasete duyarlı ya da siyasette odaklaşan yaklaşımlar bakımından -güncellik bile bir yana bırakılıp- tasarlanan türde yapımlar bir biçimde çoğu idealleri ileriye havale etmekte, ileriye ertelemektedir. Aynı tür bir tavrı, siyasal konuları önemseyen Ulusal Sinema Kavgası yapıtında da yakalamak mümkündür. Tüm bunlar konunun kavranılış biçimini, geçmişe dönük yoğun eleştirel tavrı anlaşılır kılmaktadır. Zaten bu durum başka alanlarda olduğu gibi sinema alanında da geçmişten tümüyle kopuşun gerektirdiği haleti ruhiyeyi ortaya çıkarmaktadır. Bu iki husus geçmişin anlaşılma gerekliliğini ortadan kaldırmakta, sinemadaki ya da başka bir sanat dalındaki başkalaşımın önemsenen yakın dönem tarih kesitinde belirdiği şeklinde bir düşünceye yol açmaktadır. Ancak bunun gerçekçi olduğu şeklindeki bir yaklaşımın sorgulanması gerekmektedir. Çoğu gerçeklikleri bu sorgulama eğilimi ortaya çıkaracak gibidir. Bu hususların detaylı olarak sergilenmesine çalışılmalıdır. Dolayısıyla sınırlılıklara derinlikli olarak bakmak gerekmektedir. Bu noktada geçmişin toptan ihmal edilerek iptal edilmesi şeklinde bir sakat anlayış oluşmaktadır.

TÜRK SİNEMA TARİHİ YAZARLARI

Bu aşamada bir husus, konunun tam da can alıcı bir yerinde somutlaştırılmasını mümkün kılmaktadır. Yukarıda bahse konu

olan Türk sinema tarihine dair dört yapıtı bu çerçevede değerlendirmek anlamlı görülebilir. Dört yapıttan ilkinin yazarı 1951 yılında gerçekleşen komünist tevfikatında tutuklanmıştır. Bir anlamda Türkiye'nin sosyalist geleneğinden -ona bir biçimde karşı çıkmış, onunla yolları bu tevfikat dolayısıyla ayrılmış olsa da- gelmektedir. Diğeri, Scognamillo da ulusal sinema konusundaki tartışmaların yoğunlaştığı sıralarda, 1968 yılında temel yapıtını, Türk Sinemasında 6 Yönetmen'i kaleme almıştır. Teknik nedenlerle kitap 1973 yılında yayınlanmıştır. Onun Türk sinemasının geçmişiyle bir ilgisi varsa da, fazla bir sorunu yok gibi görünmektedir. İlk temel yapıtında doğal olarak önemli bir sinema yönetmeninin, Yılmaz Güney'in bulunmaması tartışmanın belli bir tarafında olmadığının da göstergesi mahiyetindedir. Sonraki dönemdeki gelişmeler bağlamında sorunun kavranılması açısından, yapıtın, önceki dönemlere dair bir problemi yoktur. Çünkü Türk sinemasının o zamana kadarki önemli tüm yönetmenlerini incelemiştir. Diğer iki yazardan biri ise uzun süre Sansür Kurulu'nda görev yaptıktan sonra sinema üzerine akademik çalışmalar yapmaya başlamıştır. Oğuz Makal da daha ilk geçliğinde radikal sinema yazıları döktürmüştür. Bu yazarların içinden bir başkası da dönemin etkin gazete ve dergilerinde yazmıştır. Nijat Özön Kim ve Akis gibi dönemin siyaset/ aktüalite dergilerinde yazmasının yanında Yön ve Devrim örneği daha radikal yayın organlarında da sinema eleştirileri yayınlamıştır. Diğer iki yazarın böylesi bir pratikleri yoksa da sinemaya ilişkin yaygın genellemelere yatkın bir anlayış içinde oldukları düşünülebilir. Bu genel nitelik hatırlandığı zaman, sinema tarihlerinin güncelliklerin ve siyasetin, güncel siyasetin etkilerinde kalmaları doğaldır. Dolayısıyla kitapların bu özelliklerinin gözden kaçırılmayıp, genel değerlendirmelerde hesaba katılması gerekmektedir. Kitapların içeriklerinde haliyle bu niteliklerin de etkileri bulunmaktadır. Bunların bir biçimde değerlendirilmesi

icap etmektedir. Anılan dört kitabın benzeri özellikleri taşıması, vurgulanan nedenlerden kaynaklanmaktadır. Sözü edilen kitapların bu çerçevede değerlendirilmesi, genel özelliklerin kitapları nasıl yansıdığını da gösterecek mahiyettedir.

Aslında sinema tarihleri arasında bazıları biraz farklılık da arz etmektedir. Nijat Özön'ün yazdıkları bu anlamda belli bir nitelikte görülmelidir. Sorunlar geniş açıdan değerlendirilmelidir. Ancak sinema tarihlerinden birinin bir başka özelliği de gözlemlenebilir. Scognamillo geçmiş dönemlerdeki nitelemeleri, değerlendirmeleri diğerlerine göre daha fazla önemsemiştir: "Gene dikkat edilecektir ki, bu kitap, yer yer bir 'antoloji' niteliğini taşımaktadır. Sık sık başka yazarlara konuşma olanağını tanıdık, gerek belirli bir dönemi canlılık ve heyecanla yansıttıkları için, gerekse tartışılmaz yorum ve değerlere vardıklarından. Okur, sanırız, belki bir 'tarih' kitabına, daha doğrusu 'geleneksel' bir tarih kitabına, uymayan, gereksiz sayılabilecek örneklerle karşılaşacaktır. Sözünü ettiğimiz bazı, hatta birçok filmleri değil tarih, o günün seyircisi ve eleştirmeni değerlendirmiştir zaten, unutarak, saymayarak. Ne ki, bizce, yanlış bir atılım bile zamanla belirli bir dönemin, bir yılın, havasını daha etkileyici bir şekilde vermektedir." (2) Zaten sinema tarihlerinin farklılaşma noktalarından birini de bu özellikte aramak gerekmektedir. Geçmiş dönemdeki gelişmelerin önemsenmesi; dönemin, o dönemlerdeki somut gelişmelerin sorgulanmasını da beraberinde getirmektedir. Zaten belirgin problemler olmaması da geçmiş dönemin bayağı gelişi güzel aktarılmasıyla sonuçlanmaktadır. Bunun böyle olduğuna, en olmadık sinema araştırmacıları bile işaret etmiştir.

GEÇMİŞE YÖNELME DÜŞÜNCESİNİN GEÇMİŞİN YÜZEYSEL YORUMUYLA SONUÇLANMASI

Özellikle 1980'lerin başında, Türkiye'de başlayan popüler kültür araştırmaları, eski sinemaların, genellikle de 1960'lar

dönemi Türk sinemasının gündeme getirilmesiyle sonuçlanmıştır. Popüler kültür araştırmaları çerçevesinde sinema konusuna yaklaşılmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşma denemesi Türk sineması üzerinde somutlaştırılmaktan ziyade batı sineması konusundaki genellemelerin aktarılması yeğlenmiştir. Bu tür çalışmaların bariz olarak derinleştirilmesi gerekmektedir. Aynı doğrultuda bakıldığı zaman örneğin, Çağdaş Fantazya kitabının aktardıklarından kalkarak, popüler kültür bağlamında yerli sinemanın değerlendirilmesi mümkün değil gibi görünmektedir. Ancak bu tür yapıtlardaki yaklaşımları andırır tarzda biraz önce de belirtildiği gibi afaki, anlık değerlendirmeler daha yoğun olarak gündeme girmektedir. Sinema tarihi kitaplarının hemen hepsinin yazıldığı dönemde apolitikleşme, siyasetten uzaklaşma yaygın olduğu için, bariz olarak keyfi, gelişigüzel bir geçmişe dönük değerlendirme yapılmak durumunda kalınmıştır. Sorunu bir de bu bağlam çerçevesinde mütalaa etmek gerekmektedir. Bunun, değişik nedenleri göz önünde tutarak yorumlanması icap etmektedir.

Etkileri açıklıkla görülebileceği gibi, dönemin yaygın eğilimleri hesaba katılmalıdır. Bazıları geçmişin bir biçimde anlaşılmasına yönelmekte, buna mukabil diğerleri hemen günümüze gelmeyi yeğlemektedir. Geçmişin gündeme getirilmesiyle amaçsız, flu bir fon oluşturulmaktadır. Bu nedenle de geçmiş konusunda belli noktalar üzerinde odaklaşmayan değinilerde bulunmaktadır. Bunlar da iki tarzda gelişmektedir. Biri dönemin önemli yönetmenleri üzerine yapılan çalışmalarda görünmektedir. Burada da çalışmalar genellikle dönemin yayın organlarında ifade edilen görüşler tarafından şekillenmektedir. Böylelikle biraz önce ifade edilen sınırlılık bir nebze aşılmaktadır. Dolayısıyla dönemin zihniyetinin, gerçekleştirilen çalışmalara önemli ölçüde yansıdığı görülmektedir. Aslında bu sistemli bir şekilde gerçekleşmemekte, yazılan genel mahiyetteki kitaplarla

da takviye edildiği için amaçlanması gereken sonuca kolayına ulaşamamaktadır. İkinci husus daha belirgin bir noktaya varılmasını sağlamaktadır. Konu siyasal yorumların bir ölçüde düzelttiği bir şekilde formüle edilmektedir. Sözü edilen sorunun dışındaki mesele ise bir başka biçimde değerlendirilmelidir. Bu sorun da siyasal mahiyetteki çalışmaların sorgulanmasıyla ortaya çıkarılabilir. Siyasal mahiyetteki yaklaşımların sorgulanması, geçmiş dönemin sinemasının tüm şartlarıyla, tüm çeşitliliğiyle anlaşılmasının yolunu açmaz. Hele bugünün mantalitesiyle geçmiş dönemlerin anlaşılmaya çalışılması pek mümkün olmaz. İnsanlar geçmiş dönemlerde telaffuz edilen bazı düşünceleri anlamlandırmakta zorluk çeker. Genelde geçmiş dönemin mantalitesiyle konunun anlaşılmaya çalışılması ve siyasal duyarlılıklarla sinemayı çözümleme denemesi önemli aşamalara ulaşmayı sağlayıp, bazı konulara açıklık kazandırabilir. Ancak nesnel sayılabilecek bir sinema tarihinin yazılmasının tüm koşullarının oluşumunu doğal olarak gerçekleştiremez. Anlatılmak istenen iki tür denemenin tam tekmil, kusursuz bir şekilde gerçekleştirilmesi halinde bile -ki böyle birşey kesinlikle söz konusu değildir- Türk sinema tarihinin bütün veçheleriyle ortaya çıkarılmasının mümkün olmadığıdır. Siyasal nitelemelerin, yorumların anlık olduğunun, zamanın etkisi altında kaldığının tebarüz ettirilmesi gerekmektedir. Bu nedenle geçmiş dönemin salt bugünkü önceliklerle anlaşılmaya çalışılması gerçekçi bir tavır değildir. Bir biçimde bunun aşılması denenmelidir. Bu konunun aşılmaması bazı önemli sorunların anlaşılmasının önüne önemli bir engel oluşturmaktadır. Bunun dışında da önemli sınırlılıklar gündeme gelmektedir. Değişik anlamlara gelmek üzere sürekliliğin temel bir özellik olduğu belirtilse de bazı filmlerin büyük oranda birbirlerine benzediği bir vakıadır. Bu vakıanın anlamlandırılması Türk sineması hakkında pek telaffuz edilmeyen gerçekliklerin belirtilmesini sağlayabilir. Böylesi bir anlayış da

Türk sinemasının siyaset merkezli ya da güncel tercihlerle ifadelendirilmesinin aşılmasını gerektirmektedir. Dolayısıyla da kültür ve kültürel sorunlar Türk sinema tarihinin merkezine yerleştirildiği zaman ortaya daha değişik, ifade mazur görülürse daha gerçekçi, bir parça daha doğru bir sinema tarihi çıkartılabilir. Yeni dönemde yazılabilecek sinema tarihlerinde, bu hususun öncelikle göz önünde tutulması zorunludur. Her iki dönemin eksiklerinin aşılması olsa olsa siyasete daha duyarlı yeni bir tarihin ya da bariz bir biçimde ayrıntılarda dikkatli bir çalışmanın oluşturulmasını sağlayabilir. Bunun ötesinde anlık, belirgin, beylik sorulara yanıt verme anlayışının fazla önemsenmemesi, sorunların belki de olanca boyutlarıyla belirmesine yol açacaktır. Zamanların, değişik dönemlerin ortak ve farklı ölçütlerle değerlendirilmesi sorunun çözümlenmesini olsa olsa kolaylaştıracaktır.

KÜLTÜR PERSPEKTİFLİ BİR TÜRK SİNEMA TARİHİ

Kültüre endekslenmiş bir sinema tahlili de ortaya bir başka, daha gerçek bir sinema tarihi çıkmasının yolunu açacak gibidir. Artık daha önceki tarihlere, kimi siyasal yorumlarla bir ölçüde düzeltilmiş tarihlere yeni bir veçhe verilmesi mümkündür. Çünkü somut hayat, daha doğrusu kültür merkezli bir tarih öncelikle son dönemin olmak üzere Türk sinemasının genel gelişimine bir başka perspektiften bakmayı gerektirecektir. Böylelikle de Türk sinema tarihinin merkezinde olmayan konular, filmler ve yönetmenler bir şekilde merkeze yerleşeceklerdir Bu tür bir tarih de daha önceki tarihlerin aksaklıklarının önemli ölçüde aşılmasını beraberinde getirecektir. Çünkü Türk sinemasının tarihine siyasetin başat olduğu bir perspektif dışından bakılmaya başlanacaktır.

Kültür eksenli bir sinema tarihinin yazılması iki değişimi, iki oluşumu bir arada getirecektir. Vurgu yapılacak iki nokta da konunun değerlendiriliş biçimini kökünden değiştirecektir. Bunlardan biri konunun mevcut dönemde nasıl şekillendiğinin

bir kenara bırakılıp geçmişe ciddi olarak yönelinmesidir. Şimdiki anın önceliklerini bir kenara bırakıp ya da daha doğru ifadeyle sorunun bütünü olarak görmeyip geçmişe yönelme, önemli bir gelişme olarak düşünülmelidir. Şimdiye kadar somut bilgi ve tekerleme haline gelmiş genelleme aktarma denemesinin ötesinde geçmiş dönemin geniş kapsamlı bir şekilde araştırılmaya çalışıldığı görülmemiştir. Bu eğilimi bir ölçüde derinleştirip geliştirecek olan tutum, geçmiş döneme, geçmiş dönemin mantalitesi, zihniyeti çerçevesinde bakmaya yönelmelidir. Geçmiş dönem konusunda bir tür bilgilenme amaçlı çabalar az da olsa bulunmaktadır. Ancak bu tür çabalar genellikle bilinen türde yaklaşımları destekleyecek mahiyette olmaktadır. Bu konuları, temel yaklaşımları sorgulayan, hatta giderek bu tür anlayışları eleştiren nitelikte çalışmalar, düşünce denemeleri olağanüstü azdır. Az olan bu çalışmalar içinde en ilginç olanlarından biri Metin Erksan'a aittir. "Sinemanın 100. Yılı" makalesi de dahil olmak üzere son altı-yedi yıldır yazdığı düşünsel içerikli metinlerde, Türk sinema tarihinin dönemlendirilmesini de içerecek şekilde, Türk sinema tarihinin elifbası olduğu kabullenilen yaklaşımların sorgulanması ve eleştirilmesi amaçlanmıştır. Konuya ilişkin saptaması gerçekçi görünmektedir: "Hiç bir sanat, içinde oluştuğu; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetsel, teknolojik; olgulardan ve ortamdan soyutlanarak, kendi iç dinamiğini oluşturan; dönüşüm, devinim, etkileşim, yaratma, yetenek, beceri, mesleki türdeşlik gibi öğeler değerlendirilerek ve yorumlanarak tarihsel dönemlere ayrılamaz."(3) Burada anlatılmak istenen husus olağanüstü açık gibi görünmektedir. Onun dışında başka hiçbir sinema ilgilisinin bu tür korularla meşgul olmadığı görülmektedir. Bunun ötesinde, geçmiş dönemin sinemaya ilişkin pratiklerini, o dönemin şartları ve sinemayı şekillendiren yönetmenlerinin, daha doğrusu sinema adamlarının konuları algılayış biçimi çerçevesinde düşünmek daha da nadir

olarak gündeme girmiştir. Bu çerçevede de yerli sinemaya düşünceyi getirme endişelerini hesaba katmak gerecektir. Aynı başlık altında mütalaa edilen bu iki amaç şu veya bu şekilde Türk sinema araştırmacılarının önünde önemli, birincil bir görev olarak durmaktadır. Bu hususları nazarı dikkate alan yeni sinema çalışmaları, Türk sinema tarihinin gösterilmeye çalışıldığı gibi tekdüze olmadığını, daha zengin, önemsenmesi gereken yoğun bir birikim içerdiğini kanıtlayacaktır.

Ancak asıl önemlisi, kültür endeksli bir sinema tarihi, rahatlıkla güncel taraflılıklara, güncel siyasete çevrilemeyen bir sinemanın var olduğunu ortaya koyacaktır. Böylelikle de geçmiş dönemin daha derinlikli bir izahının gerçekleşmesi sağlanacaktır. Nitekim son dönem Türk sinemasının anlaşılmasının yolu da buradan geçecektir. Çünkü yakın zaman aralığında, ilginin odaklaştığı genellikler dışındaki konulara doğru da bir yönelim başlamıştır. Bunların bir şekilde somutlaştırılması gerekmektedir. İki hususun bir arada düşünülmesi halinde, haliyle farklı bir Türk sinema tarihi ortaya çıkacaktır. Örneğin ölçütler farklılaşmadığı zaman, geçmiş dönemin uluslararası düzeydeki başarıları hak ettiği düzeyde değerlendirilir olacaktır. Bir şekilde Türk sinema tarihini değerlendirirken yapılan fahiş yanlışlar ortadan kalkacaktır. Böylesi bir genelleme denemesi her dönemin bir yanıyla da aynı ölçütlerle, çifte standarttan uzak bir şekilde yorumlanmasının yolunu açacaktır.

Aslında temeldeki somut yanlış, bir -iki garip değerlendirmeden ya da birkaç nitelemeden kaynaklanmaktadır. Bazıları ölçüyü iyice kaçırıp Yılmaz Güney'e yaptığı başka çalışmalar yanında sanat ve siyaset alanında yazdıklarını da kapsayacak fakat sinemasını öne çıkaracak tarzda filozof demektedir. Buna karşın diğer yönetmenler için bu tür genellemeler yapılmamaktadır. Bir zamanlar da Lütfü Akad'a

ilişkin olarak, yazamadığı romanların filmini çektiği söylenmiştir. Dikkat edilecek nokta bu tür nitelemelerin söz konusu yönetmenlerin yoğun olarak gündemde olduğu sıralarda dile getirilmesidir. Daha doğrusu, belirtilen tarzdaki yorumların zamanlamasına dikkat edilmelidir. Tam 1970'li yılların ortalarında da Türkiye'nin ilk sinema profesörü Lütfü Akad için, onun, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde 28 Mayıs 1976 tarihinde verdiği konferansta söylediklerinden kalkarak düşünceyi sinemaya kattığı ya da bir tür düşünür-sinemacı olduğu şeklinde yaklaşımda bulunulmuştur. Konferansta Lütfü Akad'ın söyledikleri bilindiğinde durum daha gerçekçi bir şekilde değerlendirilebilir: "Sinemanın da aynı yapısal özellikte olması bakımından romanla eş bir görevi olması gerek. Gösterciden çok düşünür sanatçıların uyguladığı bir sanat olmalıdır sinema... Günün sorunlarını açıklayan, toplumun geleceğe dönük sorunlarına yanıt getiren düşünür sanatçıların... Sinema, sanat yoluyla bir düşün aracı olmalıdır. Gösterinin amacı bu olamaz. Gösteri bir boşalım aracıdır. Yaygın olmamakla birlikte çağımızda sinemayı bu anlamda kullanan ustalar var. Bunlardan ikisinin adını verebiliriz örnek olarak: Visconti ve Antonioni. Bu ustaların yapıtları gerçek roman yapısındadır. Sinema yeni sanatçıların elinde romanın yerini almaya hazırlanıyor."(4). Bu yaklaşımın söylenen, belirtilen tarihe rastlaması tesadüfi değildir. Söz konusu tarih kesiti Yılmaz Güney'in hapisanede olduğu, Lütfü Akad'ın ise belki de bu nedenle fazlasıyla önemsenen "Gelin" -"Düğün" -"Diyet" üçlemesini çektiği zaman aralığına isabet etmektedir. Ancak tüm bunlar, her iki yönetmen hakkında yapılan değerlendirmeler salt filmlerinden ve düşüncelerinden kaynaklanmamaktadır. Onların genel anlamda filmlerinde ifadelendirdikleri düşüncenin, ülkenin genel düşünce ortamına uyumundan da kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla filmlerin çözümlenmesini gerektirmemesi yanında, yönetmenin, dönemin yaygın düşünsel eğilimlerine yönelen, o

tür düşünceleri benimseyen sıradan biri olduğunu göstermektedir. Bunun getirdiği sonuçlardan biri de sinemanın başka sanat alanlarının tasallutu altında kalmasıdır. Temeldeki sorunun anlaşılması bakımından düşünülebilecek esas kriter konusunda ısrarlı olunmalıdır. Entellektüel, sinema yönetmeni olarak da birey olmak durumundadır. Bu durum başkalarıyla ilişkileri ve karşılaştırılması çerçevesinde de düşünülmelidir. Mevcut yaklaşımlara, yaygın genellemelere eleştirel bakması da farklılığının bir başka tarafını göstermektedir. Tüm bunların ötesinde toplumun mevcut düşünsel atmosferine eleştirel bakabilecek yönetmenler muhtemelen vardır. Bir yönetmenin sinemayı, özellikle de yönetmeni herşeyin merkezine koyan tavrı itibariyle bugün söyledikleri önemsenmeden neredeyse kırk yıl önce belirttikleri bir şekilde değerlendirilmelidir: "Ben sinemaya ilkin rejisör olarak girmedim. İlk gençliğimde roman alanında çalışmaya eğilim duyuyordum. Romanda hazırlığımı tamamlamaya yararlı olacak bir sanat ve dünya görüşüm vardı. Kültürümün yönlerini tayin etmiştim. Romana göre sinemanın olanakları daha da geniş olduğu için sinema sanatını seçtim. Sinemacının yazar, düşünür ve rejisör olmaya zorunlu olduğuna inanıyorum. Bu bütün dünyada da böyledir zaten."(5) Bu genellemenin yanında Türk sinemasının tarihi bakımından dikkat edilmesi gereken bir husus aydınların Türk sinemasına genelde, hepten, toptan eleştirel bakmalarına karşın kendi doğrultularında, Türkiye'nin düşünsel gelişimi, yönelimi çerçevesinde bir Türk sinema tarihi oluşturma çabalarından vazgeçmemeleridir. Şimdiye değin gösterilen tarzdaki öznel sinema tarihini aşmanın yolu da bu çelişkinin giderilmesinden geçer. Gerçekleri ifadelendirecek bir Türk sinema tarihinin başlangıç sayfasını tam da burada açmak gerekmektedir.

KAYNAKÇA

1. *Serhat Öztürk, "Metin Erksan'la Söyleşi", Beyazperde, Beyazperde Yönetmenler Dizisi, No: 7, (Mayıs 1990), s.3.*
2. *Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi (1896-1959), C.I, Metis Yay, İstanbul, 1987, s.9.*
3. *Metin erksan, "Sinemanın 100. Yılı", Cumhuriyet, 11 Haziran 1994.*
4. *Âlim Şerif Onaran, Lütfü Ömer Akad'ın Sineması, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yay., İzmir, 1977, s. 217.*
5. *"Rejisör Metin Erksan Sinemadan Ne Anlıyor?", Ataç, No:1, (15 Mayıs 1961) s.31.*

OĞUZ MAKAL

TÜRK SİNEMASININ YARININDA AVRUPA İLE İLİŞKİLERİN ÖNEMİ

Avrupa Topluluğuna ilk basamağı olan "Gümrük Birliği" ile girme konusundaki çabaların yoğunlaştığı bir evrede kültür alanını dışlayarak ve özellikle sinema gibi endüstriyel bir sanatı dışında tutarak, AT içinde yer alınması elbet düşünülemez. Ancak, bizim, sinema/ audiovisuel alanla ilgili AT içinde oluşan kurum ve kuruluşlarla, yeni düzenlemelerle ilişkilerimiz hangi boyutlardadır? Uyum ve işbirliğimiz nasıldır? Bu sorulara yanıt vermek için, bu kısa yazının sınırları içinde küçük bir gezintiye gereksinim vardır.

Roma Antlaşması ile (1957) başlayan ve önce ekonomik yanı ön planda tutulan bu birlik, siyasi ve sosyal, kültürel bir ilişki içinde yeniden yapılanmaya uğramıştır. Son 25 yıldaki değişim ve gelişmeler, iletişim sektöründeki teknolojik bağlantılı gelişmeler AT yapısını her biçimde sorgulamaya almıştır. Yirmi beş yıl önce önemli bir endüstri alanı ya da malları sayılamayacak audiovisuel sistem ve araçlar bugün başlıca girdilerden biri olmuştur. Ve bugün Avrupa Topluluğu görsel-işitsel endüstrisinin Avrupa ekonomisinin gelişmesinde önemli bir kaynak olduğu saptanmıştır. Topluluk gümrük birliği ile sadece gümrük vergileri, miktar kısıtlamaları ve başka tür engelleri kendi arasında

kaldırmakla kalmamış, ulusal düzenlemeler ve yakınlaşmaları da sağlamayı planlamıştır ve bunu da hemen hemen başarmıştır. 1987 yılında tam üyelik için AT'na başvuran Türkiye de bu yeni düzenleme içinde kuşkusuz önce zorlayıcı ama sonuçta bu zorlukları yenmek için çaba gösterici yeni bir sürece gitmiştir.

AT, bugün başlangıçtaki tek yönlü, Amerika'ya karşı bir "ekonomik birlik" tezini aşmış, sanat-iletişim ve kültürle de yakından ilgilenmek zorunda kalmıştır. Kaldı ki, ABD bugün ekonomik gücünü gerek ürettiği malların satışından, gerek onları sunan ve yaşam tarzı haline getiren ideolojik sunum/ kültürel propagandadan, gerekse de kültür endüstrisini giderek daha kâr getiren bir alan biçimine dönüştürmesinden sağlamaktadır. Bu nedenle başlangıçta bile AT'nin bu gerçeği görmemesi olanaksızdır. AT'nin içinde yer alan kurumlar-konsey çalışmaları, Avrupa ülkeleri sanatını, sanatçısını ve sanat eserlerini korumaktan başlayarak (Bern Konvansiyonu) her yıl özellikle teknolojik gelişmeleri de göz önünde tutarak değişik kentlerdeki toplantı ve yasal düzenlemelerle ileri adımlar atmıştır. Ve bunların en önemlisi sinematografik-audiovisuel sanatlarla ilgili olanlardır.

AT ülkeleri savaş nedeniyle kendi ülkelerinde duralayan ama ABD'de gelişen ve savaştan sonra da siyasi değişmelerin(de) etkisiyle Avrupa pazarını, TV'ları da kapsayarak dağıtım ve gösterim alalında ele geçiren ABD sineması/ iletişim sektörüne karşı savaşım vermektedir. Bu, bir anlamda çeşitli toplantılarda "bunalım ya da kriz" adıyla öne çıkartılan endüstrideki sorunlarla doğrudan ilgilidir. Salon ve izleyici sayısının düşmesinden başlayarak, dağıtımın tekelleşmesine, ve bugün ABD film endüstrisinin İtalya, Fransa, Belçika ve Almanya gibi dört ülkede film pazarının neredeyse %75'ini ele geçirmesine (İngiltere, İrlanda ve Yunanistan'da %90), azalan filmlere ve yaratıcılık krizine dek giden uzun bir süreçtir bu. Her ülkenin ekonomik ve

kültürel potansiyeli aynılık göstermemekle birlikte, "kriz"den kurtulmak için ortaklaşa çabalar sürekli aranmıştır. Bu çabada ekonomik sonuç kadar, "ulusal kültür" kavramı, ve ABD'nin güçlü bir endüstriyel yapılanmayla/ tanıtımla sunduğu sinemasının ideolojik sunumuna ve baskısına karşı kendi kültürünü ayakta tutabilme girişimi de ön plana alınmıştır.

Başlangıçta bu korunma ve savunma çabaları üretici/ dağıtıcı şirketlerin güçlendirilmesi girişimleriyle sınırlı kalmıştır. Bazı toplantılarda, örneğin Lizbon(1978), devlet ve sinema ilişkileri daha geniş biçimde ortaya konmuştur (bu toplantıda önerilen Avrupa Oscar'ı düşüncesi daha sonra "Felix Ödülü" uygulamasıyla hayata geçmiştir). Ancak, sinema-iletişim alanındaki ekonomik-kültürel gerilemelerin yaratmakta olduğu ciddi sonuçlar AT Parlamentosuna 1983 yılında sunulan bir raporda "Avrupa film endüstrisinin kurtarılması" çağrısını gündeme getirmiştir. Sorunlar birikmiştir ve ortada ne kültürel bir birlik, ne de ortaklaşa yararlar sağlayacak "market"den, "festivallere", ortak yapımlardan dağıtıma dek beklenen girişimler yoktur. İlk girişim Fransız Devlet Başkanı Mitterand'ın öncüsü olduğu iletişimden başlayarak, insanlığın çeşitli sorunlarına karşı Avrupa'nın öncüsü olması istenen çok yönlü hizmet beklentilerini içeren "EUREKA" (European Resaarch Coordination Agency) ile başlar. Topluluk, uzun zamandır süren "çığlık"ların ciddiliğini dikkate alarak nihayet 1987 yılında AT'nin sinematografik/audio-visuel alanında çalışacak "MEDİA" (Measures to Encourage the Development of the Audiovisuel Industry) adlı kuruluşu - öncelikle- oluşturmuştur. Bu kuruluş projeleri, yapımdan, dağıtıma, eğitim ve araştırmadan tanıtıma dek geniş bir alanı kapsamakta ve bugün yararlı biçimde işlemektedir. 1988 yılında, başlayarak ise Avrupa Komisyonu, her yıl ki toplantılarında bu alandaki politikalara ilişkin çalışmaları gündemine almaktadır. Öte yandan tüm bu gelişmelerin yine de özdeki sorunu çözdüğü

söylenemez: devletten, daha çok doğrudan yardım-katkı, ABD yapımlarına kota konulması ve Avrupa üretimlerine vergi indirimi beklentileri son yıllarda sık sık gündeme gelmektedir. Bugün, sinema endüstrisinin en çok desteklendiği ülke Fransa'dır, sinema bilet ücretlerinden kesilen %11 vergi, video satış-kiralamadan alınan %2.5'luk pay, pornografik yapımlardan ve özel televizyon Canal Plus'tan sağlanan gelirlerin tümü film yapım alanına aktarılmaktadır. TV kanallarının Avrupa yapımı film ve programları daha sık ekrana getirmeleri istekleri de buna eklenmelidir. Kaldı ki, yine Fransa'da Çarşamba ve Cumartesi geceleri film gösterilmemektedir. (*Tüm bunlara karşın pazar yitiren Avrupa sinema endüstrisi ya da kültür temsilcileri bu desteklerin, tersine bir sonuç mu verdiği sorusunu da ortaya atmıştır. İzleyici düşünülmeden film yapılmaktadır. Artık Avrupalı yapımcı David Puttnam "bizler sinemaya bir endüstri gibi bakmaya yeni başladık" ya da Berlin duvarının yıkılmasıyla krize giren Avrupa'nın en büyük stüdyosu Babelsberg'i bir medya kenti yapmak isteyenlere danışman olan Volker Schlöndorff "Amacımız Hollywood usulünde yapılmış ürünleri kopyalamak değil; Avrupa içerikli, Amerikan boyutlu filmler yapmak" sözleriyle sinemanın ticari yönüne dikkat çekmektedir. Ancak bazı Avrupa filmlerinin başarısı da unutulmamalıdır: Dört Nikah bir Cenaze, Ağlatan Oyun gibi...)* Kısaca özetlenen bu gelişmelerin bir başka sonucu ise, Avrupa Komisyonu önerisiyle kurulmuş bir Fon olan "Eurimages"dır.

EURIMAGES İLE İLİŞKİLERİMİZ

Bugün dikkate değer bir atılım sayılacak Sinema Vakfı'nın on birleşmiş yönetmeninin çektiği filmlerden başka, birkaç film daha çekiliyor ki, arkasında "Eurimages" var... Gerçekte Türk filmlerinin kolayca salon bulamadığı bu ortamda, çekilen filmlerin çoğunun çok sonra gösterilmesi gereken "beyaz

cam kutu" sayesinde izleyiciyle buluştuğu bir gerçek. TRT televizyonunun çektiği filmlerse, birkaç festival dışında salonda hiç gösterilmeyip, doğrudan TV ekranına gelmektedir. *(TRT film yapımcılarının bu konuyu düşünerek, doğrudan TV için filmler gerçekleştirmesi -estetik açıdan da bu gerekli- daha iyi olacaktır; halkın parasını kolayca sokağa atmamak düşünülmelidir.)* Oysa, TV'nin yardımıyla (daha çok özel TV kanallarının işi olmalı) sinema filmi çekilerek, çoğu ülkede olduğu gibi önce salonlarda gösterildikten sonra TV ekranında filmlerin gösterilmesi gerekmektedir. Sinemadan büyük ölçüde yararlanan TV'nin, sinemaya böylesi bir katkısı kaçınılmaz olmalıdır.

Sinemanın 100 yaşına girdiği bu yıl ülkemizde ne yazık 1500'e yakın olması gereken salon sayısı, 21 kentte sadece 300'e yakın (bazıları için salon demek çok zor) durumdadır ve salonlar birkaç örneği dışında neredeyse "Türk filmi"ne kapalı haldedirler. Eğer nüfus ile oranlanırsa, en ürkütücü salon düşüşü bizdedir. örneğin, İtalya'da bugün 3000'e yakın, Fransa'da 4400 ve İspanya'da 1800, hatta Polonya'da 856 salon bulunuyor. Neyse ki bazen, hani bir zamanlar üzerinde çok konuşulan Amerikan majörleri imdada yetişiyor: Örneğin, "Kız Kulesi Aşıkları", "Yengeç Sepeti", "Şahmaran", "Tersine Dünya", "Sarı Tebessüm", "Yumuşak Ten", "Bay E" gibi filmleri çoğu kez kendi ellerinde tuttukları sinemalara dağıtıyorlar.

... Ve iyi ki Eurimages var. İsterseniz anımsatalım, şu filmler Eurimages katkısıyla yapıldı: Canan Gerede'nin "Robert'in Filmi" ve "Aşk Ölümden Soğuktur", Ali Özgentürk'ün "Çıplak" (çekmeyi planladığı "İstanbul Senin Annendir Çocuğum"), Yavuz Özkan'ın "Ateş Üstünde Yürümek", Erden Kıral'ın "Mavi Sürgün", Işıl Özgentürk'ün "Seni Seviyorum Rosa", Zülfü Livaneli'nin "Şahmaran", Mustafa Altıoklar'ın yeni filmi "İstanbul Kanatlarımın Altında"... Eurimages, sinemamız için

sadece yapım alanında önemli bir dayanak olmakla kalmıyor, 4 salona da destek oluyor. Belki böylece özellikle "Avrupa filmleri"ne açık bu salonlar, belki Türk sinemasına da küçük bir kapı aralıyor, belki...

Peki Eurimages, zaman zaman verilen Kültür Bakanlığı yardımlarının yerini tutup, ezeli-ebedi bir sorun olan yapım "kriz"ininin aşılmasını sağlayabilir mi? Elbette, bu "kriz"i aşmak isteyenler için biraz çaba, girişim, beceriklilik her zaman ön sırada olmuştur. Türkiye dışında iki yapımcı ortak daha bulup, Eurimages'a başvurmak ve yardım istemek yeterli. Ama her zaman unutulan "yaratıcılık kriz"ini aşmak koşuluyla. Kuşkusuz bazen bu öyle kolay aşılıyor ki, film, izleyicinin karşısına çıktığı zaman iki seksen yatabiliyor. Kimse, filmlere "Eurimages'dan yardım almış" diye koşturmuyor. Ama şu "kriz" sözcüğü var ya, aslında onu "güzel kriz" sözcüğüyle değiştirmek gerekir. Çünkü sinemamızda "kriz" her zaman geçerli ve güzel, yararlı (!) bir olaydır. Çoğu kez daha iyi para kazanma yollarını açar: örneğin seks filmleri yapılır, tüm filmler videoya aktarılır-satılır, ve şimdi olduğu gibi yine eski tüm filmler defalarca ve defalarca TV'lere satılır vs. Gerçekte kriz her zaman değişik yöntemler vb. kullanılarak er-geç aşılabilmektedir.

Peki Eurimages nedir? Yani **"Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayılımlarını Destekleme Fonu"**... Merkezi Strasbourg'da bulunan ekonomik ve kültürel amaçlı bir fon; bir yandan ortak yapım ve dağıtımı teşvik etmek, öte yandan dublaj ve alt yazı giderlerinin bir bölümünü karşılamak amacını taşır. Avrupa filmlerinin her yerde izlenmesini amaçlar. Bugün üye sayası 32'ye ulaşmıştır. Fonun mali kaynakları üye ülkelerin yıllık aidatları (bazen ödemeyi geciktirdiğimizi gazetelerden okuruz) ve faizsiz verilen borçların geri ödenmesi ile oluşur. Fonu dağıtabilmek için yılda 6 kez

toplanılır. Gerekirse ara toplantılar da yapılır. Başvuruda bulunan projeler incelendikten sonra, destek kararı alınır. Filmlerin ortak yapım bütçelerinin %20'si oranında kaynak aktarılır. Pornografik özellik taşıyan ve şiddet içeren projeler/filmler destekten yoksun bırakılır. Geri ödemeler, filmin gösterim ve satışlarından sağlanan gelire oranla saptanır. Eurimages'ın belki en önemli yararlarından biri "yaratıcı belgeseller"e verdiği destekle ilgilidir. Sinemanın- bizim gibi ülkelerde neredeyse unutulmuş- bu dalının, bilindiği gibi kaynak bulmada daha çok zorlukları vardır. En az 45 dakika olacak bu tür filmlerin koşulları uzun metrajlılar ile benzerlik taşır, ancak yardım oranı %15'dir.

Eurimages'ın bir başka önemli yanı, dağıtıma verdiği destektir. Örneğin, EFDO (Avrupa Film Dağıtım Ofisi) yardımıyla, özellikle kendi desteğiyle yapılan filmlere öncelik verir ve dağıtımla ilgili giderlerin %50'sini (150 bin FF'i geçmemek koşuluyla) karşılar.

Eurimages'ın katkısıyla Avrupa'da, sinema salonları zinciri kurmada ciddi başarılara ulaşılmıştır. Bugün 40'ı aşkın Avrupa kentinde, 200'ü aşkın sinema salonu Avrupa filmlerine açılmıştır. Sinema salonları yılda en çok 200 bin FF tutarında yardım alabilir, ancak karşılığında en az %50 oranında Avrupa filmi oynatmak koşuluyla... Sonuç olarak bugün 250'ye yakın öykülü uzun metraj film ve 50 civarında yaratıcı belgesel ortak yapımında Eurimages'ın katkısı bulunmaktadır.

Eurimage'ın açıkça başardığı işlerden biri de üyeliğin devletler düzeyinde olması nedeniyle, sinemanın da devlet tarafından korunması ya da desteklenmesi zorunluluğunu gündeme getirmesidir.

Ortada görünen biçimiyle Türk sinemasının ilişkili olduğu tek alan "Eurimages"dır. Oysa, bu yazıda belirtilmeyen ya da ayrıntılarına yönelinmeyenlerin dışında on dört kurumuyla ve

önemli katkılarıyla "Media Plan" bir aysberg gibi ortada durmaktadır. Bu kuruluşun içindeki birkaç kuruluştan, Avrupa Görsel-işitsel Girişimcileri (EAVE), Avrupa Senaryo Fonu (ESF) ve Avrupa Film Dağıtım Ofisi (EFDO) bile "Media Plan"ın önemini vurgular. Ayrıca uluslararası festivallerde ciddi biçimde yer alınmayış, dünya sinema basınıyla ilişkisizlik, Kültür Ateşelikleri gibi kurumların işlemeyişi, çeşitli dillerde Türk Sinemasını tanıtıcı belge filmler ve kitapların olmayışı da unutulmamalıdır. Ne yazık sinematografik/ audiovisuel alanın örgütleyici ve dinamik bir kurumuna sahip olunmayış, kurulan vakıf ya da meslek örgütleri vb. destek ve katkı azlığı, kuruluşların bu görevi üstlenecek ve ileriye götürecek yapılanma içinde olmayışı ya da böyle bir görevi sürekli ertelemeleri nedeniyle sadece içe dönük Türk sineması için "kriz" **"yarın ağlayacağım"** demekten başka birşey değildir...

Prof. Dr. ÂLİM ŞERİF ONARAN

TÜRK SİNEMASININ BUGÜNÜ VE YARINI

Türk sineması, kendine özgü gelişme süresi, alt yapısı olmaksızın varlığını sürdürmesi, Yirminci Yüzyıl'ın ikinci yarısındaki Türk insanının tavrını ve sorunlarını özgün biçim/ içerik ilişkileri içinde verebilmesi bakımlarından değer kazanmış bir sinemadır.

Kimi kötü örneklerine bakarak Türk Sineması'nın tümünü yadsımaya kalkan entel takılmaların ötesinde takdire değer bir gelişme gösteren bu sinemanın, bizim sinemamızın, bugüne kadarki serüveninin genel görünümü içinde: 1907'den başlayarak İstanbul ve İzmir'de ilk sinemaların yapılması, alıcı aygıtla (Makedonya asıllı Manaki Kardeşler'in ve onu izleyerek Fuat Uzkınay'ın ve ondan sonra gelenlerin gerçekleştirdikleri) ilk çekimler, kurum olarak Ordu Film Dairesi'nin, onu izleyerek Müdafaai Milliye Cemiyeti'nin ve Malül Gaziler Cemiyeti'nin yaptığı belgesel ve konulu çalışmalar; ve Kemal Film ve İpek Film'in Muhsin Ertuğrul'la gerçekleştirdiği film çalışmaları göze çarpar.

1939-1952 yılları arasında eserler veren Geçiş Dönemi'nin başlamasıyla Türk sineması rayına oturmuş; Lütfü Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman F. Seden, Memduh Ün gibi

ustalar ve onları izleyen yeni kuşaklar sayesinde bugüne ulaşmıştır. Ancak alt yapısı olmadığı için, teknolojik olanaklardan ve A.B.D.'de Wall Street bankerlerinin sponsorluk sağlayıp Amerikan sinemasını desteklemesine benzer sermayedar desteğinden yoksun olduğu için, bu sinema, halkın gösterdiği ilgiyle yaşabilmiş ve yıllar yılı sinemaya hiçbir parasal destek sağlamadığı gibi, sinema ile ilgisi sadece sansür yapıp rüsum toplamaktan ibaret olan resmi kuruluşların yardımı olmaksızın yaşatılmaya gayret edilmiş bir san'at dalı olmuştur.

Bu nedenle, daha 1940'lı yılların sonlarında başlayıp 1960'lı yıllara gelinceye kadar Türk Sineması'nın kalkınması için gerek sanayi mensuplarından, gerekse Devlet kuruluşlarından bir çok öneriler ve yasa taslakları getirilerek çabalar harcanıp bir TSK (Türk Sinema Kurumu) ihdas etmek fikri olgunlaşmıştır.

Bu girişimle, Türk Sineması'na bir alt yapı kazandırılması, kredi ve tescil sorunlarının çözülmesi, sansürün çağdaşlaştırılması ve bu kurum aracılığıyla mesleki eğitim ve yayın yapılması ve zorunlu proğramasyon sağlanması gibi hususlar öngörülüyordu (bu arada, özgürlükçü 1961 Anayasası'nın ışığı altında Türk sineması gerçekçi ve yeni-gerçekçi dönüşümler sağlamıştı).

Amaç çalışmalar da bir sonuca ulaştırılamamış, sadece Kültür Bakanlığı'nın bünyesinde bir Sinema Dairesi kurulması sağlanmış; ve bu kurumun ilgisi ile sorunların çözülmesi olanakları aranmış; bu daire de -bilindiği gibi- daha sonra "Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü"ne dönüştürülmüştür.

1980-1995 yılları arasında Türk Sineması'nın durumu şöyledir: Bu dönemin, 12 Eylül 1980 askeri müdahalesinden sonra 1983 seçimleri, bunu izleyerek Anavatan Partisi'nin iktidarı, 1991-1995 yılları arasında da Doğruyol -S.H.P./C.H.P koalisyonları ile siyasal bir yapılanma içinde olduğu görülür.

Bir kez Milli Birlik Komitesi, Büyük Millet Meclisi'ni dağıtıp partileri kapatınca; gerek kendi başına, gerekse iktidara getirdiği hükümet eliyle sıkı bir yönetimi sürdürmüş; topladığı Kurucu Meclis'te kabul olunan yeni Anayasa da mevcut 1961 Anayasası'na bir tepki oluştururcasına ülkenin, siyasal, sosyal ve ekonomik yaşamını disipline etmiştir.

Anayasa'nın 26. maddesi ile "Herkesin düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla açıklama ve yayma hakkına sahip olduğu", ve bu hürriyetin "Resmi makamların müdahalesi olmaksızın haber veya fikir almak ya da vermek serbestliği"ni içerdiği kabul edilmekle birlikte; "Bu fıkra hükmü, radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayınların izin alma sistemine bağlanmasına engel değildir" hükmüne de mani olmadığı fikri benimsenmiş bulunuyordu.

Bu hükme uygun olarak 1983 yılında Bakanlar Kurulu'nun 83/7006 sayılı ve 23/8/1983 günlü kararnamesiyle "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine Dair Nizamname" adlı eski tüzük yürürlükten kaldırılıyor ve filmlerin ve senaryoların denetlenmesi bir başka tüzükle yeniden Polis'in uygulamalarına terk edildiği gibi, bu tüzük aslında, bazı deyimleri açıklamaktan, sansür öğelerini daha anlaşılır bir hale getirmekten ve çocuklar için yapılacak denetlemeyi gündeme sokmaktan öte bir yenilik getirmiyordu.

Dolayısıyla siyasal ve ahlaksal denetim bu tüzükle de disipline edilmiş bulunuyordu.

Anavatan Partisi adına Turgut Özal'ın sekiz yıl boyunca yürüttüğü politika her ne kadar Milli Birlik Komitesi politikasının bir devamı sayılmışsa da ; 1986 yılında kabul edilen 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" adlı yasayla film denetiminin Polisten alınıp sinema ile ilgili öteki konularla birlikte Kültür Bakanlığı'nın görevleri arasına sokulması,, bu konuda

ileride daha uygun ve tutarlı politikalar yaratacak bir durum oluşturmuştur. Bir de, bu dönemde, pek başarılı yansıtmalar sağlamasa da, 12 Eylül'ü eleştiren filmler yapılmasına izin verilmesi de artı puan sayılabilir.

Bu olumlu durumlara karşın, aynı Parti'nin, 24 Aralık 1990'da ekonomik yaşamı yeniden düzenleyen kararları ile kabul edilen para ve döviz piyasasına liberalizm getiren tedbirleri, zamanla enflasyonu körüklediği için filmlerin üretim maliyetleri de artmış ve liberalizm gereği yabancı sinema kurumlarına tanınan haklar, sinema ve film işletmeciliğinde yeni ayakların oluşmasına neden olmuş: dolayısıyla Türk Sineması'na olumsuz bir katkı getirmiştir.

Tam bu sırada, bu dönemin sonlarına doğru, Kültür Bakanlığı'nın sinemaya el uzatmaya karar vermesi ve 1990 yılındaki ilk uygulamalarla 200 milyon lirayı aşmamak kaydıyla filmlerin projelerle belirtilen maliyetlerinin yarısını bu bakanlığın karşılamasının öngörülmesi; ancak, bunun enflasyon dolayısıyla, o gün için 1.5-2 milyara yükselen maliyet masraflarını karşılayacak güçten yoksun olduğu anlaşıldığı gibi, ertesi yıllarda 300 milyon, 400 milyon ve 600 milyon gibi rakamlara yükseltilen yardımlar da filmlerin maliyetlerinin 8-10 milyara ulaşması karşısında önemli bulunmamıştır. Ayrıca yardım dağıtan komisyonun oluşumu ve uygulamaları da eleştirilmiş; zamanla bu yardımın daha çok sinemaya alt-yapı oluşturmak üzere yapılması fikri ağırlık kazanmıştır.

Türk Sineması'nda üretim maliyetlerinin yükselmesi, üretilen filmlerin gösterileceği salonların bulunması ve ailecek izlenecek filmlerin niteliğinin bozulması dolayısıyla halkın sinemadan yüz çevirerek televizyon seyircisi olmakla yetinmesi karşısında, Yeşilçam yapımcıları, daha çok video ve televizyon filmleri yapımına yönelmiştir. Video filmleri bir süre rağbet

görmüşse de, özel TV istasyonlarının çoğalışı ve pek çok eski Türk filmi de dahil tüm televizyon programlarında haftada 60-70, giderek günde 40 kadar film gösterilmesi video filmlerinin piyasasını da ortadan kaldırmıştır. Ancak özel televizyonların Yeşilçam yapımcılarına film siparişleri artmış; öte yandan Kültür Bakanlığı'nın desteği yanında Avrupa Konseyi'ne bağlı bir kuruluş olan Eurimages'in desteği de filmcilere soluk aldırmış; son üç dört yıldır yılda on ikiden fazla film üretmeyen ülkemizde 1993 yılında ilk kez bu miktar 50'ye yükselmiştir (Bu rakama video filmleri de dahildir).

Kültür Bakanlığı'nın yardımıyla 1990 yılında 30-35 film destek görecekken, bunların projelerinin zamanında yetiştirilememesi ya da maliyet sorunlarıyla başa çıkılamaması dolayısıyla ancak 10-15 film destekten yararlanarak 1991 yılına intikal ettirilmiş; bunlardan çoğu da film festivallerinde ödül kazandığı taktirde gösterim olanağı bulabilmiştir. Desteklemeden yoksun bırakılan bazı filmler ise yurt içinde ve yurt dışında, destek sağlananların bir çoğundan daha fazla rağbet görmüş, ilgi çekmiştir.

Eurimages, Avrupa Konseyi'ne dahil olan, Türkiye'nin de içinde bulunduğu ülkelerin mali desteğiyle üye Devletler sinemacılarına yardım sağlamak maksadıyla kurulmuş bir fondur. 1992 yılına kadar bu fondan yararlanmak üzere beş Türk firması başvurmuş ve yardım görmüştür. Bu yardım Avrupa'nın çeşitli ülkelerindeki film yaptıran firmalarla ortaklaşa üretimde bulunulmasında da etkili olmakta; ve bugün de devam etmektedir.

Öte yandan Türkiye'nin çeşitli illerinde yapılan film şenlikleriyle uluslararası şenlikler de Türk Sineması'nın tutunmasında etkili olmaktadır; bu festivallerde kazanılan ödüller dışında ticari tanıtmalarla da dış ülkelere film satımı olanakları sağlanmaktadır.

İlk kez belediyelerin bütçelerinden doğrudan doğruya ayırdıkları tahsisata Kültür Bakanlığı'nın ve diğer özel ya da resmi kuruluşların katkıları da eklenerek yapılan bu şenliklerin, sonradan kurulan vakıflar veya holdingler aracılığıyla düzenlenmeleri sürdürülmüştür.

Bu şenliklerde seçilen en iyi filmler, en iyi oyuncular, en iyi yönetmen ve senaryocular belirlenerek, bu filmlere halkın rağbeti sağlanıyor; şenlikler boyunca gerçekleştirilen gösterimler dışında, şenliklerden sonra da sinema salonlarında gösterim ve izlenme olanağı bulunabiliyor.

Yukarıda da belirtildiği gibi, Türk Sineması'nın alt yapısı: Stüdyolar, teknolojik olanaklar, ham film üreten fabrikalar ve gösterim sağlayacak salonlar bulunmamasına karşın, Türk sineması son yıllarda konu zenginliği, biçim/içerik ilişkileri ve sanatsal yönden en yüksek düzeyi tutturmuş ve "sorunsal sinema" haline gelmiş bulunmaktadır. Bu bakımdan sinemanın tiyatroyu, televizyonun da sinemayı öldürdüğü iddialarına katılmıyoruz.

Türkiye'de 1960'lı yıllardan bu yana Sinema ve TV öğretimi sağlayan öğretim kurumlarının gittikçe çoğalması ve sinema öğreniminin Üniversite programlarına da intikal ettirilmesi sonucu, bütün gazetecilik okullarında (şimdiki adıyla İletişim Fakültelerinde) olduğu kadar, Güzel Sanatlar Fakültelerinin bünyesinde de Radyo-TV ve Sinema-TV bölümlerinin açılması yeni bir "Okullu Kuşak"ın yetişmesinde etkili olmuş ve çoğunlukla uygulamalı olarak yapılan bu eğitim ve öğrenim dolayısıyla bir çok değerli genç, sinemaya kazandırılan yeni ve başarılı elemanlar olmuşlardır.

Bir zamanlar televizyonda çalışarak edindikleri deneyimle Yeşilçam'da yeni değerler yaratan yönetmenler kuşağına, bu kez, reklam ve şarkı klibi çeken kimi yönetmenlerin, bu piyasada edindikleri deney ve kazandıkları parayla sinema filmi yapmak

üzere eklendikleri görülüyor. Bu tür reklam filmlerinin ve kliplerin çoğunda fantastik ve post-modern çağrışımlar yapan çok değerli çekimlere rastlanıyor. Bu deneyimin de Türk Sineması'na aktarılması estetik düzeyde yeni bir sinema anlayışı getirebilir. Bu filmleri yapan yönetmenlerin çoğu okullarını bitiren gencecik bir kuşağı oluşturuyor. Bunlar aynı zamanda katıldıkları Ankara, Adana ve Antalya film şenliklerinin kısa film yarışmalarında çok çarpıcı çalışmalar sergiliyorlar ve ödüller kazanıyorlar.

Türk Sineması'nın en büyük sorunu sponsor olabilecek prodüktörlerden yoksun bulunmasıdır. Ya kısa yoldan para kazanmaya çalışan, filmle ilgilenmeyen prodüktörler bulunuyor; ya da hiçbir prodüktör bulunamıyor. O nedenle yönetmenler kendi prodüktörlüklerini kendileri yapmak zorunda kalıyorlar.

Bir yandan maliyetlerin yükselmesi, bir yandan da prodüktör bulunmaması dolayısıyla on yönetmen (Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, Memduh Ün, İrfan Tözüm, Orhan Oğuz, Yusuf Kurçenli, Erden Kıral, Zeki Ökten, Ali Habib Özgentürk ve Barış Pirhasan) 1995 yılında bir Sinema Vakfı kurmuşlar ve bir yandan kendi olanaklarını, bir yandan da Efes Pilsen ve diğer kuruluşların parasal katkılarını sağlayan bu Vakıf'ta 20'şer dakikalık 5'er filmden oluşan iki uzun metrajlı film üretmek; elde edilen gelirle yeni projeler üretmek ve/yetenekli film yapacak gençleri mali yönden destekleyerek Türkiye'de sinemanın yücelmesi için çaba göstermek niyetlerini açıklamışlar ve Vakf'ı çalıştırmaya başlamışlardır.

Sponsor bulmakta güçlük çeken yönetmenlerin kurduğu Vakıf'a çağrıldıkları halde katılmayan ya da hiç çağrılmayan yönetmenler, bu girişime sıcak bakmamışlar; özgün projelerin pekala sponsor bulabileceğini yapıtlarıyla da kanıtlayan Şerif Gören, Yavuz Özkan ve Sinan Çetin gibi yönetmenlerin karşı çıkışlarına Türk Sineması'nın kurtuluşunu sadece bu Vakıf'a

bağlayan Vakıf ilgililerinin bunlara yönelik yanıtlarındaki ağır ithamı kendi üzerlerine alan Halil Ergün ve Kadir İnanır gibi sanatçılar da bu polemiğe katılmışlardır. Öte yandan Vakıf'ın girişimlerine karşılık almaksızın katkıda bulunan Tarık Akan ve Hali Soygazi gibi sanatçılar da vardır.

Bu girişimin ne denli tutarlı olduğu her halde önümüzdeki aylarda anlaşılacaktır.

Geçen yıl Basın'da "Türk Sineması öldü mü?", "Yeşilçam'ın Tabutu Çakıldı mı?", "Sinema Sektörü Durdu mu?", "En İyi Çekilmeyen Film Ödülü mü Dağıtılsın?" başlıklı yazılar görülmesi ümit kırıcı oldu. Bu endişelere kapılmanın nedeni: Televizyonun geniş gösterim olanaklarına sahip olması dolayısıyla halkın bu programlarla yetinmesi ve taşıt ve sinema ücretlerinin yükselmesi karşısında uzak semtlerde oturanların sinema salonlarına rağbet etmemesi olsa da; sosyal bir gereksinme olan sinema salonlarına devam ederek geniş perdelerde film izlenmesi süresinin ortadan kalkması, bireyi toplumun bir parçası olmaktan da koparacağı için yukarıda ileri sürülen görüşlerin gerçekleşmemesini umarız.

Bizce üretim konusunda Kültür Bakanlığı, TRT ya da özel televizyonlar kadar Eurimages'ın katkıları olsa da; sinemaya özel sermayenin olumlu gözle bakıp parasal katkıda bulunması şarttır. Ancak özel sermaye kâr peşinde koştuğundan bu filmlerin kâr getirecek projelere dayatılması ve gösterim olanaklarının sağlanması da gereklidir.

Bunun için de yalnız san'at değeri olup festivallerde ödül kazanan filmlerin değil, eğlendirici yanı baskın olan filmlerin bile geniş halk kitleleri tarafından izlenmesi imkan dahiline sokulmalıdır.

Son yıllarda Türkiye'de sadece 314 sinemanın kaldığı, aralarında Afyon, Artvin, Bingöl, Sinop, Yozgat ve Kırklareli dahil

21 ilimizde de hiç sinema salonu bulunmadığı süreci karşısında Devlet ve Yerel İdareler oturup düşünmelidir.

Belediyelerin bir görevi de sanatsal çabaları desteklemektir. Bu bakımdan Yerel İdareler'in semt sinemaları yapmaları; ya da (özellikle) site halinde inşaat yapacak kişi ve kuruluşlara, bu sitelerin bünyesinde ortalama 300 kişi alacak sinema salonları yapmayı zorunlu kılmaları yeterlidir. Bu yüzyılın başında, sinema, san'at ve eğlence aracı olarak yaygınlaşınca, A.B.D.'nin her yerinde "nickel-odeon" denen, küçük nikel paralarla girilen ve 300-400 kişi alan ucuz sinemaların mantar gibi çoğaldığı görülmüştür. O zamanlar sinemanın yayılmasını sağlayan bu tür sinema salonları bugün, Türkiye'mizde, sinemanın batışını kurtarmak için bir çare olarak düşünülmelidir. Böylece bugünkü fiyatlarla örneğin çocuklara on bin, büyüklere yirmi bin lira karşılığında film gösterilebilecek bu aile sinemaları revaç ve sürümden para kazanır.

Yıllardan beri düşünülen yabancı film gösteren sinemalara belirli haftalarda Türk filmi gösterme zorunluğu yükleyen "mecburi programasyon" fikri, sinema sahipleri için çekici bulunmak şöyle dursun, itici eğilimler doğurmuştur. Hiçbir sinema sahibi kendi izleyicilerini çekmeyecek filmleri boş salonlarda oynatmak zorunluluğunu kabul etmez. Ancak film sahibi ya da teşvik olsun için Kültür Bakanlığı, zararını karşılayacak güvenceyi sağlarsa, buna olanak vermeyi düşünebilir.

Öte yandan Kültür Bakanlığı'nın çabaları ile sinemada sansürün ortadan kaldırılarak sadece san'at değerlendirmesi yapılması ve gerçek san'at değeri olan filmlerin vergi ve rüsumdan bağışık olması, gecenin belli saatlerinden sonra erotik (ya da "soft porno") filmlerin bile TV'de gösterilmesine izin verilmesinin sağlanması, ancak belli yaşlardan (örneğin on altı yaşından) küçük çocukların göremeyeceği seks ve şiddet filmlerinin belirtilmesi

şeklindeki sansürle ilgili yasa önerisi, komisyonlardan geçip parlamentonun çoğunluğunca kabul görürse, çağdaş bir denetleme anlayışına kavuşmamız mümkün olacaktır.

1960'lı yıllardan bu yana çeşitli toplantılarda, yukarıda sözünü ettiğimiz TSK (Türk Sinema Kurumu) ihdas edilerek sinemanın sorunlarının burada çözümlenmesi çok tartışılmıştır. Artık bu tartışmalar bitirilmeli ve ortaya çıkan gerçeklerle ve gereksinmelere göre bağımsız olarak kurulacak bu kuruluşun örgütlenme, görev, yetki ve parasal kaynakları gibi sorunlarını çözecek bir yasa ortaya konmalıdır. Ayrıca Devlet desteği ya da teşvik yoluyla ham film fabrikası kurulması da gerçekleştirilmelidir.

Bu yıla kadar ulusal ve uluslararası kuruluşlardan destek gören firmalar ve yönetmenler sekiz dokuz kadar ("Yumuşak Ten", "Kızkulesi Aşıkları", "Gece, Melek ve Bizim Çocuklar", "Zıkkımın Kökü", "Manisa Tarzanı", "Babam Askerde", "Aşk Ölümden Soğuktur", "Sekizinci Saat" ve "İstanbul Kanatlarımın Altında" gibi) film üretmişler; buna karşılık: Şerif Gören'in yöneteceği "Ağır Roman", İsmail Güneş'in yöneteceği "Yalnız Salih", Memduh Ün'ün yöneteceği "İsimsiz", Işıl Özgentürk'ün yöneteceği "İstanbul Annendir Çocuğum", Ünal Küpeli'nin yöneteceği "Nora'ın Düğünü", Ertem Göreç'in yöneteceği "Sergüzeşt-i Darbe-i Hükümet" gibi filmlerin tamamlandığına dair bir kayda rastlanmamıştır.

Sinema Vakfı'nın dışında kalan kimi yönetmenler Kültür Bakanlığı'nın ya da başka Devlet kuruluşlarının sinemaya destek sağlamasını uygun bulmuyorlar. Oysa zamanın Kültür Bakanı, 8.7.1994 günlü Basın toplantısında, "Kültürde tasarruf olmaz" fikrini savunmuş ve Türkiye'nin geçirmekte olduğu krizin Türk Sinması'na ve festivallere yardımda bulunmaya engel olmayacağını bildirmişti. Onu izleyen kültür bakanları bu

politikayı sürdüremez ve sinemaya destek sağlanamazsa, "Film olmayınca festival de olmaz" fehvasınca Türk Sinema'sı olumsuz bir akıbete sürüklenecektir.

Bu yıl sinemanın bulunuşunun 100. yıldönümüdür. Bu bakımdan Fransa'nın Pompidou Kültür Merkezi ile Belçika'nın Europalia kuruluşu, her ülkenin (bu arada bizim ülkemizin de) "en iyi filmi" başta olmak üzere; "en iyi beş konulu, üç belgesel ve iki çizgi filmini öğrenmek üzere sinema tarihçileri, yazarları ve kuruluşları nezdinde bir anket açmış; ayrıca Avrupa'da gösterilmek üzere yüz film saptanmasını istemiştir.

Öte yandan Türk Sineması'nın önemli sorunları, akımları ve sinema adamları üzerine Fransızca bir kitabı[1] 1996 Nisan'ında yayınlamak üzere Türk sineastlarına Türsak Vakfı aracılığı ile doküman sağlanması talebinde bulunmuştur.

Gelecek yıl yukarıda sözü edilen kültür kuruluşu aracılığı ile seçilen yüz Türk filmi Avrupa'da, birkaç haftalık izlencelerle, halka gösterilecektir.

Avrupa'da sinemaya bu denli önem verildiği bir dönemde umutsuzluğa kapılmanın gereği yoktur.

1. Kitap Fransa'da basılmıştır (e.n.).

ÜNSAL OSKAY

SİNEMANIN YÜZÜNCÜ YILINDA TÜRK SİNEMASINDA ENTELLEKTÜELLİK TARTIŞMASI

Sinema ile tanışmamız 19. Yüzyıl ortalarının İstanbul'unda oluyor. Fatih ve hemen arkasındaki Fatih Çarşambası'ndaki İstanbul'ların da kendi semtlerinden çıkıp gündelik hayatlarında İstanbul'un kent coğrafyasında dolaşmaya başladıkları; büyük kentin semt ve mahallelerinde organik anlamda kentli sayılamayacak bir hayat sürmek yerine, iş için, alışveriş için, gezinmek, eğlenmek için kentin tüm coğrafyasında yaşamaya başladıkları sıralarda oluyor.

Sanayiye geçiş yeni başlamıştır. Burjuvazi, deyim yerindeyse, devlet memurlarından oluşan bir Batı'ya yönelmeye başlamış devlet burjuvazisi ile, Batının sınaileşmiş kapitalist toplumlarının tecimsel, sınai ve mali temsilciliğini yüklenmiş Osmanlı tebaası durumları da devam eden gayrı müslim kesimlerden kimseler ile, azar azar esnaflıktan tüccarlığa doğru ilerlemeye başlamış Müslüman dar bir kesimden oluşmaktadır. Bu burjuvazi Batı toplumlarındaki gibi rasyonel düşünen, bilim ve tekniklerdeki gelişmelerin zeminini oluşturan nesnel dünyayı dönüştürüme uğratarak daha iyi bir hayat kurmaya hevesli yaratıcı ve üretken bir burjuvazi değildir. Bu burjuvazinin burjuvalığı, daha çok, dünya yüzeyinde örgütleşmeye başlayan

Batılı Ülkelerdeki sınaileşmiş kapitalizmin dünyaya açılma ve kendi toplumsal formasyonunun isteklerine uydurma politikasının uzantısı olarak işlevlendirildiği için, "burjuvazi" sayılabilecek ilkel bir burjuvazidir. Batılı sınaileşmiş kapitalist toplumlardaki burjuvazinin, emperyalist yayılmacılıkla, Orta Doğu, Afrika, Latin Amerika, Doğu Avrupa, Asya'dan devşirdiği artı değerlerle bu ülkelerdeki işçi sınıfını ve orta sınıfın alt katmanlarını toplumsal formasyonun içine alabilecek şekilde refahı ve demokratik özgürlükleri toplumlarında yaygınlaştırmaya başladıkları yıllarda, Osmanlı ülkelerindeki işlevsel anlamdaki burjuvazi, kendi dünyasını oluşturacak gelişmelerden uzak kalmış, ya da, belirli bir oranda, toprağa dayalı vergileme sisteminden ve merkeziyetçiliğinden uzaklaşamayan devlet tarafından alıkonulmuştur. Sonuçta, çok uzun süre, Osmanlı toplumu siyasal düzeneklerle ve ekonomik süreçlerle değil, maliyecilik işlemleri ile yönetilmeye devam edilmiş; kültür yaşamında da Batılı kültür ve onun sanat formları alınmış, ama bu devletin toplumu yönetme felsefesinin taşıyıcısı olarak kullanılmıştır. Örneğin, roman formu alınmış; ama, toplumdaki etik anlayışı sorgulayan gelişkin bir edebi form olarak kullanılmak yerine, kurulu düzenin kurumlarını yücelten, bunların daha da sıkılaştırılmasını savunan bir hayat felsefesi içinde kullanılmıştır. Dış ülkelerdeki sınai kapitalizminin Osmanlı toplumsal yapısını etkilemesi kısa sürede büyük ölçülere vardığı için; örneğin, 1830'lara dek yerli manifaktür sanayii ülke içi pazara yönelik olduğu için, Manisa'nın nüfusu yüz binler civarında ve İzmir'in nüfusu otuz binler civarında iken, yüzyılın üçüncü çeyreğinde durum tersine dönmüş; ham madde ve yarı sömürge pazarı olarak kullanıma açılmış Batı Anadolu'nun dışa bağımlılığı sonucunda, İzmir buraları kendisine "hinterland" yapmıştır. Selanik, Beyrut, Patras (Yunanistan'ındır artık) gibi limanların işlevindeki değişmelerde buna koşut bir görünümdedir.

Bu bağımlılaşma, aynı sürecin yaşandığı bir toplumsal dünyada olmadığı için, 19. yüzyıldaki kültürel değişme de, bir yandan geleneksel ekonomik ve mali kurumları ve onlara bağlı kültürel değerleri sürdürmeyi yeğleyen; bir yandan da, devletin yapısını/ iktidar yapılanmasını fazla değiştirmeyecek bir Batılılaşmayı amaçlamıştır. Böyle bir modernleşme ister istemez, devlet'i "sahipsiz bırakmak" istemeyen modernleşmeci seçkinlerin halkı "siyasetin nesnesi olmaktan" kurtarmayacak formüller ve mevcut düzenle uzlaşmalar istemeyen anlayışı ile yürütülen sınırlı, anti-demokratik ve "ilimden-bilimden" nasibi fazla almamış, alamamış bir yenileşme süreci olarak yapılabilmiştir. Halkın, siyasal hayattan sarayın/ İttihatçıların merkez komitesinin ve buna benzer siyasal elitin karar odaklarının uygun görmediği zaman ve hayat alanlarında uzakta tutulması uzun süre devam etmiştir. Akıl/ fikir de siyasal elitin gözünde fazla itibar kazanmamış; hased, desise, hulûl, dalkavukluk ve entrika ile şiddet siyasal hayatın yapı taşları olmaya devam etmiştir. Olanı biteni kavrayamayan, ama olanın bitenin en çok etkisi altında kalan halk ise, dinsel kurumların ve örgütlenmelerin yerine, modern dönemin toplumsal örgütlenmelerini oluşturmaktan alıkonulduğu için; siyasal hayattaki ve kültürdeki değişmelere ileriye dönük yönsemeler kazandıracak yerde, geriye yönsemeli (regressive) ve tepkimeci yanıtlarla tutucu/ gerici bir muhalefetin güdümüne girmiştir. Gündelik yaşamında ise, giden elit de, gelen elit de, iktidara geçer geçmez, ilk iş olarak, "Sokaklarda üç kişi bir araya gelemez, gelirse cezalandırılacaktır!" fermanını buyurduğu için, modern dönemin örgütlenmeleri ve kurumlaşmaları yerine, atomize olmuş, ya da gelip geçici toplanmalar ve dağılmalar şeklinde "kendi kabuğuna çekilmiş" ve hayatın "seyircisi"; ama, siyasete "homurdanmaları" ile, siyasetten çok konuşan, fakat olanı biteni kavrayamayan "inanmışlar/ taraftarlar/ taban/ ya da müzmin muhalifler" olarak yaşamaya itilmiştir.

19. yüzyılın ilk çeyreğinden başlayan bu toplumsal/ siyasal/ kültürel yapılanma, "globalleşen bir dünyadan" söz edilen günümüzde de, çok önemli değişikliklere karşın, ana hatları ile devam ediyor sayılabilir.

Böyle bir toplumsal hayat içinde sinema, önceleri, bir yenilik, "yeni icad bir tuhaflık" olarak gelmiş; 1855'te sinemanın öncesindeki canlı-görüntü seyirlerinden sonra 1896'da Saray'da ve Galatasaray'da Sponeck birahanesinde Lumière kardeşlerin sinema gösterileri izlenmeye başlanmıştır.

1897'de Beyoğlu Varyete tiyatrosunda, Concordia'da, Feyziye kıraathanesinde; 1908 yılı Ramazan ayında Vezneciler'deki İstanbul Tiyatrosunda, Şehzadebaşı'nda gösterimler düzenleniyor.

1910'da Lumière'in temsilciliğinden gelen Sigmund Weinberg Şehzadebaşı'nda Ferah Tiyatrosunda programa ek olarak sinema gösterileri yapıyor ve aynı yıl Tepebaşı'nda Pathe's Sinemasını açıyor.

1914'te Cevat Boyer ve Murat Bey Şehzadebaşı'nda Milli Sinemayı açıyor; Şakir Seden ve Kemal Seden kardeşler Ali Efendi Sinemasını açıyor; Weinberg'in yanında yetişen Fuat Uzkınay, Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı'nı çekiyor.

1915'te Enver Paşanın emriyle Merkez Ordu Sinema Dairesi kuruluyor ve başına Weinberg getiriliyor. Yardımcısı, Uzkınay oluyor. Ertesi yıl Weinberg Türkiye'den ayrılınca onun yerine atanıyor. 1917'de Sedat Simavi Pençe ve Casus'u; 1919'da Ahmet Fehim Bey Mürebbiye ve Binnaz'ı; 1921'de Şadi Karagözoğlu Bican Efendi dizinin ilk filmini çekiyor. Muhsin Ertuğrul Almanya'da bir film yapım şirketi kuruyor 1922'de Kemal Film kuruluyor. Bu şirket adına Muhsin Ertuğrul İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk'ı ve Boğaziçi Esrarı ile Nur Baba'yı

çekiyor. Ertesi yıl Ateşten Gömlek, Leblebici Horhor, Kız Kulesin'de Bir Facia filmlerini çekiyor ve Rusya'ya film çekmeye gidiyor. 1928'de İpekçi Kardeşler İpek Film'i kuruyorlar. Muhsin Ertuğrul 1928'de bu şirkete Ateşten Gömlek'ten sonra milli mücadeleyi konu alan ikinci filmi Ankara Postası'nı çekiyor. 1932'de en başarılı filmi olan Bir Millet Uyanıyor'u çekiyor. 1941'de İpek Film için çektiği son filmi olan Kahveci Güzeli'nden sonra bu şirketten ayrılıyor.

1943'te Şadan Kamil ilk filmi Onüç Kahraman'ı; 1944'te Baha Gelenbevi ilk filmi Deniz Kızı'nı çekiyor. 1945'te Fuat Rutkay Bey Halk Film'i, Turgut Demirağ And Film'i, Nazif Duru ve Murat Köseoğlu ise Atlas Film'i, kuruyorlar. Ertesi yıl Hürrem Erman, Erman Film'i kuruyor.

Bu hızlı gelişmeler sürerken devlet ulusal sinemanın önemini kavramaya başlıyor ve Eğlence resmini yeniden düzenleyerek yabancı sinema filmleri karşısında yerli sinema filmlerinin desteklenmesi için yabancı filmlere yüzde 75 olarak uyguladığı eğlence resmi oranını, yerli filmler için yüzde 25'e indiriyor ve 1948'deki bu tutum değişikliğine koşut olarak Yerli Film Yapanlar Cemiyetince yerli film yarışması düzenleniyor.

1949'dan 1959'a kadarki on yılda Lütfü Akad Vurun Kahpeye'yi, Aydın Arakon İstanbul'un Fethi'ni, Metin Erksan Karanlık Dünya'yı, Muhsin Ertuğrul son filmi (renkli) Halıcı Kız'ı, gene Lütfü Akad Beyaz Mendil'i, Osman Seden Kanlarıyla Ödediler'i, Atıf Yılmaz Gelinin Muradı'nı, Memduh Ün Üç Arkadaş'ı, Atıf Yılmaz Kumpanya'yı, on yıllık dönemin sonuna yakın 1959'da ise Akad Yalnızlar Rıhtımı'nı, Erksan Dokuz Dağın Efesi'ni, Batıbeki Bu Vatanın Çocukları'nı ve Alageyik'i, Seden Düşman Yolları Kesti'yi yönetiyor, çekiyor.

Gazeteciler Cemiyeti de, ilk Türk Film Festivali'ni yapıyor.

Sinemamızın elli yılı aşkın bu ilk oluşma ve yapılanma döneminde Harbiye Nezareti, Harp Mamülleri Cemiyeti, Darül Bedayi yöneticisi Muhsin Ertuğrul ve o dönemin tiyatro oyuncuları işe öncülük ediyor. Bu kurucular, kısa zamanda, genç sinemacıların bu alana yönelmeleri için gereken konulu filmlere geçişi, edebiyattan yararlanmayı, henüz sıcaklığı bile geçmeyen Kurtuluş Savaşı yıllarının öykülerini, Hüseyin Rahmi'leri, Yakup Kadri'leri, Refik Halid Karay'ları, İstanbul'u, İstanbul'daki 1940'ların harp zenginlerini, geleneksel şifahi edebiyatımızın Leyla ile Mecnun'lu ya da Ferhat ile Şirin'li umarsız aşklarını sinemanın oluşturucu öğeleri olarak gündeme getirmeyi başarıyorlar. Ama, 1960'lara doğru yapılan filmler bir yana, bu ilk dönemin filmleri, sonraları "Yeşilçam geleneği" denilecek geleneğin anlatım tarzını, masalımsı semantik yapıyı, tutan bir filmin benzerlerinin arka arkaya yapılıp seyirciye sunulma alışkanlığını da oluşturuyor. Ana hatları ile bakıldığında bu ilk elli yılı aşkın sürede Türk sinema geleneği, toplumsal hayatta kenarlara itilmiş toplumun geniş kesimlerine "Keloğlan" masalları anlatan, zaman zaman kahramanlık öykülerini işleyen, zaman zaman da toplumsal eleştiriden çok yoksulların zenginlere karşı duydukları kırgınlık ve hasede yaslanan filmlerde odaklanıyor. Teknik yeterince gelişememiştir, sinemanın oyuncuları da yönetmenleri de sınama -yanılma yöntemiyle yetişmektedir. Filmlerin prodüksüyonu ise, sinemanın sınaileşememesinin de nedeni olan, sermaye yetersizliği ve finansmanın çapaçulluğu yüzünden gelişmenin ve sinemamızın sanatsal, estetik ve eleştirel boyutlarının filizlenmesinin engeli oluyor. Son on yıl içinde gerçekçi sinema arayışları yoğunlaşmışsa da bu ilk kuruluş dönemi sinemamızın bir kaçış, oyalanım ve manipülasyon sineması olarak kalmasıdır. Bu manipülasyon, bir yandan devletin saçmalık derecesine varan sansür uygulamaları ile, bir yandan ülkede ardı ardına yaşanan baskıcı yönetimlerle, bir yandan da sinema

yapanların ve filmleri finanse edenlerin siyasal yönden gelişmekten ve bilinçlenmekten alıkonulmuş bir halkın aktüel ilgilenim, anlayış ve beğeni düzeyine bağımlı kalmayı yeğlemesi ile sürdürülmüştür.

1960'lara doğru sinemamızdaki gerçekçi anlatım arayışları, deneyişleri de, siyasal ortamın başlıca belirleyicisi olan siyasal iktidara ya da devlete rağmen, sinemamızın "müşterisi" olan bu aynı halkın yaşadığı toplumsal sorunların farkına varması, bu sorunları yaşadıkça bunlara çözüm aramaya yönelmesi ve gitgide etkisi artan dışa bağımlı modernleşme sürecinin maddi ve manevi maliyetlerinin büyük kısmını yüklenmiş olmanın getirdiği uyanışının ya da farkındalığının başlaması sayesinde olmuştur. Bu, gerçekçi sinema arayışlarını yapan aydınlar arasından çıkan yönetmenler, 1946 seçimlerinden, II. Dünya Savaşından, DP iktidarının ekonomik iflasından sonra toplumun kendilerine "kulak vereceğini" ummaya başlamışlardır. Daha açık bir deyişle, realiteden kaçışa yönelik bir izleyici yerine, realitenin onlara yaşattığı sorunlarına sahip çıkacak, çözüm arayacak, önerilen "hayata gerçekçi bir gözle bakma" biçimini yeğleyebilecek bir seyirci kitlesinin oluşmaya başladığını düşünmüşlerdir. Kentsel nüfustaki artış eğilimi, montajcılığın ağır bastığı bir sınaileşmenin Haliç'e sığamayıp Gebze-İzmit arasına doğru arsa alarak, bina yaparak, taşınarak uzanmaya başlaması, seçimle iktidar devirebilmenin yaşandığı 1950'den beri süren siyasal hayatın, halka şu ya da bu derecede açılmaya başlaması, merkezi bürokrasinin iktidarına karşı yerel ve yörel iktidar odaklarının ortaya çıkabilmeye başlaması, ülkedeki okur-yazarlığın, gazete ve radyonun artışı ve edebiyatımızın masalcılığı bırakıp roman geleneğinin kurucu öğelerinden olan realiteyi ve realiteyi olumlayan geçerli etik anlayışı sorgulamaya yönelen bir edebiyat olmaya başlaması, bu yeni sinemacıların yeni arayışlarına uygun bir yapıyı (toplumsal ve kültürel yenileşmeyi) sağlamıştır.

Bu görüşü destekleyen olguların en önemlileri ise, gerçekçi anlatım arayışlarının başladığı 1950'lerin son yıllarının hemen ardından gelen 27 Mayıs Devriminin 212 Sayılı Basın Kanunundan tutun da, 1961 Anayasasına kadar, çalışma hayatını düzenleyen yeni yasalarına kadar birçok alanda toplumumuzun ileriye yönelik atılımlarını kolaylaştırıcı hukuki ve siyasal gelişmeleri yapmış olmasıdır; toplumun ileriye yönelik değişim arayışlarını bastırmak, durdurmak isteyen 12 Mart ve 12 Eylül Dönemlerinin tam tersine, 27 Mayıs Devriminin yaşandığı yılların, devletle ilişkiler açısından toplumsal uyanış yılları oluşudur, "olabilmesidir".

1970'lerin ortalarına kadar devlet ile toplum arasındaki etkileşimde demokratikleşme sürecini engelleme amacı güdülmemiş, güdülememiştir. Halka, devletin asker ve sivil bürokrasisinden çok daha yakın olan Büyük Millet Meclisi, 12 Mart kadroları tarafından bile, Cumhuriyetin kurucularından ve ülkenin kişilikli bir toplumsal/ kültürel yenileşmeden geçmesi gereğini anlayan ve bu tutumunu ömrünün sonuna kadar sürdüren İsmet İnönü'nün karşı çıkışı ile, siyasal hayatın dışına itilememiştir. Kısa zamanda da sivil yönetime geçilmiştir. Ulusal Petrol Kampanyaları, planlı bir kalkınma isteği, ekonomik büyüme ile adaletli bir gelir dağılımının birlikte yürütülmesi isteği ya da tercihi bu olumlu ortamda sürdürülebilmiştir.

Sinemamızın, masalın gerçekçi olmayan semantik yapısından çıkıp, roman'ın etik'i sorgulayan eleştirel ve ussal semantik yapısına uygun bir anlatıma yönelme girişimleri de gene bu ortam sayesinde olabilmiştir. Kuşkusuz, toplumsal ve siyasal hayattaki bu uyanışta yer alan toplumsal kesimler ile, sinemamızdaki bu yeni anlatım arayışlarına yönelenler ve olumlu bulanlar, dolayımsız bir ilişki ya da etkileşim içinde olacak zamanı bulamamışlardır. Ama, sinemanın yeni anlayışını temsil edenler

ile, henüz bu anlayışı kavrayıp paylaşamayan, ne ki toplumsal hareketlerin aktörleri olan çalışan kesimler arasındaki dönemin gazetecileri, öğretmenleri, sanatçıları, küçük burjuvazinin radikalleşen ilerici kesimleri dolayımı ile önemli ölçüde bir etkileşim başlamıştır. Sinemamız böyle bir demokratikleşme ve gelişmeye yönelik siyasal ortamda, küskün, yitik, narsist küçük burjuva kökenli yönetmenlerin biçimsel yanı ağır basan ezoterik yenileşme girişimleri yerine, toplumun modernleşmenin nimetlerinden ve maliyetlerinden hakça pay ve yüklenim almaya hazırlanmaya başlamış geniş kesimleri ile birlikte, bu geniş kesimlerin uzağında ya da karşısında değil, yanlarında ya da önlerinde yer alarak gerçekçi anlatıma yönelmek isteyen yönetmenler çıkarmaya başlamıştır.

Dış dünyadaki gelişmeler de bu ortamın oluşmasına katkıda bulunmuştur. Mısır'da Cemal Abdülnasır'ın Süveyş Kanalını millileştirmesi, Cezayir'in bağımsızlık kazanması, Kruşçev yönetimindeki Sovyetler Birliği'nin imaj değiştirmesi, Küba'da Batista diktatörlüğü'nün devrilmesi, anti-emperyalist savaşımların azgelişmiş ülkelerdeki aydınlar ve çalışan kesimler arasında meşruiyet kazanması, Stalinciliğin ve Jdanov'un estetik anlayışının reddi mirasa uğraması, Vietnam'da otuz milyonluk yoksul bir ulusun Amerikan emperyalizmini ve savaş teknolojisini yenilgiye uğratması, Batılı emperyalist ülkelerdeki bilim adamlarının ve sanatçılarının eleştirel bir tavırla ülkelerindeki toplumsal yapıyı irdelemeye başlamaları, sosyolojide ve siyaset bilimlerinde Amerikan toplumunun köklü bir eleştiriden geçirilmesi, uluslararası ticarette "eşitsiz mübadele" ile az gelişmiş ülkelerin aldıkları dış yardımlar yoluyla onlarca yüzlerce defa soyulup soğana çevrildiğinin bilim adamlarınca da ortaya konulması, vb. gibi olgular, bunların hemen ilk akla gelenleridir. Bu olgular, 1970'lerin ikinci yarısında popülerleşecek olan reel-politik'in ve reel-sosyalizmin eleştirilerine kadar, değişim ve

dönüştürüm isteyen geniş toplumsal kesimlere coşku ve eyleme geçme farkındalığı kazandırmıştır. Bu coşkudaki tez canlılık ve olayların içyüzünü anlayacak kadar derinlemesine bilgilenme ihmal edilmiştir. Cemal Abdülnasır'ın 1967 yılındaki İsrail'le Altı Günlük Savaş'taki yenilgiden sonra, köylerdeki kasabalardaki insanları, Mısır'ın siyasal hayatına örgütlenmiş kitleler olarak katılmaya yöneltmek yerine, Kıbrıs'tan getirilen mermer tozları ile dökülmüş binlerce büstünü yoksul insanların yaşadığı köylere gönderip büstünü diktirmesinin yanlışlığı ve Mısır'daki milliyetçi radikal subaylara dayanan hareketinin, günün birinde dinsel tabanlı bir sosyal muhalefetin oluşumuna neden olacağı bu heyecanlı konjonktürde düşünülememiştir. Sovyetler Birliği'ndeki de Stalinizasyondan sonra 1958'de Prag ve Budapeşte'deki Sovyet tanklarının bu büyük ülkedeki sosyalizme kuşku ile bakmayı gerektirdiği anlaşılamamıştır.

1970'li yıllar, günümüzün sıkıntılı dünyasının oluşumunun başladığı yıllar olmuştur. Azgelişmiş ülkelerin, Batılı ülkelerin önerdiği toplumsal ve kültürel değişim modelleri ve ekonomik büyüme programları ile bağımlılıktan ve geri kalmışlıktan kurtulamayacakları; dünya ticaretine katılımları arttıkça Kuzeyli Ülkeler Blokuna bağımlılıklarının da aratacağı söylenmeye, yazılmaya başlanmıştır. Ne var ki, dış borç faiz ödemeleri, eşitsiz mübadele ilişkisi, enflasyon, gelir dağılımının düzeltilememesi, siyasal hayatın demokratikleştirilememesi bu ülkeleri, TV dizileri, Dallas'lı Ceyar'ın serüvenleri, Kaçak'ın öyküleri ile birlikte, hepten değişik bir hayat felsefesine doğru sürüklemeye başlamıştır. Üretkenliği arttırmak, bunun için ulusal kaynakları akla uygun biçimde kullanmak, modernleşmenin nimet ve külfetlerinin hakça paylaşımı ile geniş kitleleri modernleşmeden soğutmadan ileriye doğru harekete geçirmek gitgide zorlaşmıştır. Hırçın, örgütlenmeyi ihmal ederek ya da örgütlenmeden alıkonularak girişilen radikal hareketler ardı ardına ezildikçe,

okuma-yazması olmayanlar arasında görülen "dinsel hareketler" yüksek öğrenim görmüş kentli işsiz ve hoşnutsuz "literati" arasında da ilgi çekici olmaya başlamıştır. İlerlemesi önlenen kitle hareketleri, geriye yönsemeli ve tarihe ters düşecek "sosyal muhalefet" hareketlerine dönüşmeye başlamıştır.

Böyle bir dönemde, yaşanan realitenin anlaşılabilmesi için gereken irdeleyici ve eleştirel düşüncenin yerine, realiteye duyulan hissi husumet, kitleleri kendi arasında bölmeye; "sıradan insanları" realiteyi irdeleyip olanı biteni anlamak yerine, TV dizilerinin, "magazinleşmiş basının" ve diğer medya formlarının "müşterisi", şimdilerde ise reality show'ların tiryakisi olup realite'yi anlamaktan kaçışa ve "Köşeyi dönme felsefesinin mümini olmaya" yönlendirmiştir. Bu yeni gerçeklik, ilginçtir, yalnızca gelişmekte olan ülkelerdeki kitleler için değil; gelişmiş ülkelerdeki toplumun büyük kesimleri için de benzer sorunların oluşmasına yol açmış bulunmaktadır. Yabancılaşmanın yoğunlaşması, anomie'nin yaygınlaşması, toplumsal ve siyasal hayata karşı bilinçli bir ilgilenimin azalması, başka insanlara karşı kayıtsızlığın artması, suçların ve şiddetin yaygınlaşması, Doğa'nın yok edilmesi, vb., gibi sorunlar gelişmiş ülkelerdeki kitlelerin de hayatını karartmaktadır.

Kısacası, 1970'lerden beri oluşan bu yeni "globalleşmiş dünya," 19. Yüzyılın, 20. Yüzyıl başlarının, dahası 1950'lerin, 1960'ların dünyasından bile gerçekliği, aslının ne olduğu zor anlaşılabilir bir dünya olmuştur. Sanatlarda, gündelik hayatta, sinemada şiddetin, kabalığın, oyalanım ve eğlenim amaçlı gösterimlerin fazlası ile revaç bulması bundandır. İyi okumuşlar kesimi bile, uzun yıllar süren öğrenimle kazanılan bilgi ve becerilerin bilim ve tekniklerdeki hızlı değişim nedeniyle amortisman sürelerinin gitgide kısalması yüzünden, huzuru kaçmış durumdadır. Doktora sonrası işe başlayan kalifiye personelin

bilgileri on yıllık bir dönemde "out of order" olmaktadır. Yeni bir "master" programından ya da "hizmet içi eğitim programlarından" geçmek bile, beş altı yıl sonra beklenen akıbete uğramaktan bu kesimdeki insanları kurtaramamaktadır.

Bu süreç, şimdi, resmi ve özel televizyonları sayı ve marka olarak çoğalmakla birlikte, yazılı, elektronik medya sistemi içerik olarak homojenleşen (hayata bakış ve yaşama felsefesi bakımından hep aynı mesajları verdiği için homojenleşen) ya da homojenleşme sürecine giren ülkemizde de yaşanmaktadır.

1960'lı yıllardan günümüze doğru sinemamızda Tarık Dursun K.'nın 1962 yapımı Aramıza Kan Girdi; Fevzi Tuna'nın 1963 yapımı Aşka Susayanları, 1965 yapımı Yasak Sokaklar, 1978 yapımı Seninle Son Defa, 1982 yapımı Seni Kalbime Gömdüm, 1984 yapımı Tutku,1983 yapımı Üç İstanbul'daki gibi bir dönemin anlatıldığı 1985 yapımı Kuyucaklı Yusuf, filmlerinde; Erdoğan Tokatlı'nın 1965 yapımı Son Kuşlar, 1986 yapımı Güneşe Köprü filminde; Duygu Sağıroğlu'nun 1965 yapımı Bitmeyen Yol ve Ben Öldükçe Yaşarım filmlerinde; Süreyya Duru'nun 1974 yapımı Bedrana filminde; Yılmaz Güney'in 1968 yapımı Seyyit Han, 1970 yapımı Umut, bunu izleyen Yarın Son Gündür, 1971 yapımı Ağıt, 1974/1975 yapımı Arkadaş, 1981/1982 yapımı Yol, 1984 yapımı Duvar filminde; senaryolarını Güney'in yazdığı çekimlerini ise Zeki Ökten ve Şerif Gören'in gerçekleştirdiği Sürü (1978) ve Düşman ile Yol (1981) filmlerinde (ilk ikisi Ökten'in, sonuncusu Gören'in); Yılmaz Güney'in başlayıp Şerif Gören'in tamamladığı Endişe (1974), gene Gören'in 1985 yapımı Kurbağalar, Yılanların Öcü, Kan filmlerinde, 1986 yapımı Adem ile Havva, 1986 yapımları Sen Türkülerimi Söyle ve Beyoğlu'nun Arka Yakası filmlerinde; Yavuz Özkan'ın 1978 yapımı Maden ve 1979 yapımı Demiryol filmlerinde; Erden Kıral'ın 1978 yapımı Kanal, 1979 yapımı Bereketli Topraklar Üzerinde, 1979 yapımı Hakkari'de Bir Mevsim filmlerinde; Ali Habib Özgentürk'ün 1974 ve 1979 yapımları olan

kısa filmleri Ferhat ve Yasak, 1979 yapımı Hazal, 1981 yapımı At filmlerinde; Korhan Yurtsever'in 1977 yapımı Fırat'ın Cinleri, 1981 yapımı Çirkinler de Sever, filmlerinde; Sinan Çetin'in 1982 yapımı Çiçek Abbas, 1985 yapımı 14 Numara, 1993 yapımı Berlin in Berlin'inde ülke içindeki bu toplumsal, ekonomik ve kültürel değişmeler ile dış dünyadaki konjonktürün etkileri ve bu etkilere bir yanıt verebilme çabaları görülmektedir. Bu filmlerin Yeşilçam'ın kalıplarından, öykülemelerindeki masalın semantik yapısından kurtulma, modernleşmenin sorunlarını bizden yüz, yüz elli yıl önce yaşamaya başladıkları için bizim edebiyatımızdan ve sinemamızdan çok daha önce modernist arayışlara yönelen Batı edebiyatından ve sinemasından birşeyler öğrenme eğilimi dikkat çekmektedir.

Bu açıdan, bizce, Ömer Kavur'un siyasal ve kültürel ortam ile birey psikolojini koşut bir perspektif içinde anlatmayı amaçlayan sineması oldukça gelişkin bir çizgi sürdürmektedir. 1974 yapımı Yatık Emine, 1979 yapımı Yusuf ile Kenan, 1981 yapımı Ah Güzel İstanbul, 1982 yapımı Kırık Bir Aşk Hikayesi ve Göl, 1985 yapımı Amansız Yol ve Körebe, 1986 yapımı Anayurt Oteli filmlerinde Ömer Kavur çevre düzenlemesinden, ışığı kullanmasından başlayıp edebiyatımızın iyi örneklerinden yararlanmadaki ustalığı ve titizliği ile son yılların bu arayışlarının en yoğun ve en başarılı örneklerini vermiştir. Gece Yolculuğu'nda ise sanatçı/ birey'in içinde yaşadığı dünya ve dönem karşısındaki konumunu irdelemeye yönelmiştir.

Bunların yanı sıra Tunç Okan'ın 1974 yapımı Otobüs; Tuncel Kurtiz'in 1979 yapımı Gül Hasan; Muammer Özer'in Bir Avuç Cennet; Başar Sabuncu'nun 1985 yapımı Çıplak Vatandaş; Nesli Çölgeçen'in 1983 yapımı Kardeşim Benim, 1985 yapımı Züğürt Ağa ve Selamsız Bandosu; Yusuf Kurtçenli'nin 1983 yapımı Ve Recep ve Zehra ve Ayşe, 1984 yapımı Ölmez Ağacı; Yavuz Turgul'un 1986 yapımı Muhsin Bey filmleri ile bu yeni çizgi sürmüştür.

Bu yeni çizgide yer alan yönetmenlerin filmlerinde geleneksel bir toplum olmaktan çıkıp modern bir toplum olmaya yönelmiş toplumumuzun gerçek sorunları işlenmektedir. Yılmaz Güney'le başlayan bir farklılıkla, feodal hayatın sürdüğü kırsal yerlerdeki sorunlar bile kişisel ve yerel bir çerçeve içinde değil, kırsal/ kentsel bütünleşme çerçevesi içinde ve bireysel, yerel, ülke genelindeki siyasal çerçeveleri içinde işlenmeye başlanmıştır. Ayrıca, basmakalıp ve hayali öyküler yerine, geçiş halindeki toplumumuzun yaşamakta olduğu sorunlar işlenmeye başlanmıştır. Komedi türündeki filmlerde bile, arka planda, ekonomik yapıdaki, kültürel değişme sürecimizdeki, siyasal hayatımızdaki önemli sorunlarımıza göndermeler yapılmaktadır. Eleştirel bir bakışla anlatılmaktadır anlatılan öykü. Basitlikler, abartmalar, fiziksel aksiyona dayanan güldürme çabaları yerine, yaşanan realiteyi anlamanın ve bu sayede realiteye eleştirel bir bakışla bakabilmenin getirdiği gülümseme amaçlanmaya başlanmıştır.

Ömer Kavur'un, iyi bir roman olan Yusuf Atılgan'ın romanından yaptığı Anayurt Oteli'ndeki gibi yoğun bir bireysel patoloji bile, arka plandaki "siyah önlükler" giydirilmiş ortaokul öğrencilerinin, Cumhuriyet Bayramı resmi geçidindeki sessiz ve bir örnekleştirilmiş bakışlarla geçtiği karelerle anlatılmıştır. Şamatasız, abartmasız, hiçbir nutuk atmaksızın insanlarımızda git gide yaygınlaşan sado-mazoşizmin okullarımızdan bayramlarımıza kadar nerelerden oluşmaya başladığı vurgulanmaya, fark edilebilmeye başlanmıştır.

Kuşkusuz, Murat Belge'nin Yılmaz Güney ve sineması üzerine yazdığı yazılarda belirtildiği gibi, dünya ile karşılıklı etkileşim içinde bulunan ve bu etkileşim sonucunda artık yepyeni sorunları da beklediğimizden çok daha hızlı ve çok daha yoğun yaşayan toplumumuzun sorunlarını anlamak için gereken yeni yaklaşımları, yeni bilgileri edinmeye çalışan aydınlarımız,

sanatçılarımız, sinemacılarımız da geleneksel dönemimizin bize, dünya görüşümüze, sorunları değerlendirirken yaptığımız uslamlama tarzımıza yüklediği, yerleştirdiği hissi, zaman zaman patalojik, arkaik özelliklerimizle birlikte taşımaktayız. Realite günümüzde sosyal bir yapılanma içinde üretilmekte ve yeniden - üretilmekteyken, realitemizi oluşturan sorunlar karşısında hâlâ bireysel/ kişisel "heroic stance"a yönelme, saplanma görülebilmektedir. Dünya ölçeğinde bütünleşmekte olan modern hayatın işleyişi hangi siyasal felsefeye yaslanırsa yaslansın; tek bir kuramın Ortodoksluğu içinde betimlenemeyecek, irdelenemeyecek kadar karmaşık bir görünüm kazandığı halde, Sol düşüncenin polemik niteliğindeki üç-beş kitabını okumuşluk düzeyindeki bir formasyonla, kırsal kesimdeki sorunların buralara Karayollarının makinalarının gelmesiyle çözümlenebileceği sanılabilmektedir. Ya da, toplumun yaşadığı ve anlaması gereken sorunları bir yana itilerek, bu sorunların oluşturduğu bir toplumsal ortamda "bardan bara dolaşmaktan başka yapacak iş yokmuş gibi yaşayan entellerin" sığ dünyaları, kendi sözüm ona getto'ları, katakomp dünyaları haklılaştırılarak işlenebilmektedir. Sisteme girmek ve yeredinmek için herşeye katlanmaya hazır, hatta böyle bir sorunu olmayan tiplerin hastalıklı ve pasaklı dünyaları değişimin, modernleşme sürecinin yaşattığı en önemli sorunlarmış gibi işlenebilmektedir.

Ayrıca, bu tür küçük burjuva yersizliğinin, sabırsızlığının ve narsizminin, son on-onbeş yıldan beri halkın başlıca kültürel medyası olan televizyonun etkileri ile gerileyen sinema/ yerli sinema seyirciliğini zayıflattığı da göz önünde tutulmalıdır. Bu tür savlar daha çok, eskinin Yeşilçam anlatım geleneğini hâlâ savunanlarca ileri sürülmekteyse de, bu böyledir diye geçersiz sayılamayacak kadar önemli bir görüştür. Marjinalliğin en kötüsü, ezoterizm, gereksiz bir biçimselcilik ve yoğun bir estetizm (tutucu/ dünyayı anlamaktan kaçınmacı, tepkimeci bir estetizm) yerine,

yönetmenine de, seyircisine de yaşadığımız realiteyi popüler bir anlatım boyutuna yaslanabilen ve eleştirel bir düşünce ve uslamlama ile zenginleştirilmiş bir estetik anlayışa yaklaştırmaya çalışmak daha doğru olacaktır. Elbette ki, yabancı filmlerin ve daha çok da Amerikan sinemasının filmlerinin sinema salonlarının kullanımına kadar varan etkilerinin sinema gibi popüler bir sanat formundan kendi açımızdan yararlanmamıza olanak bırakmayacak düzeylere varan hegemonyacı etkilerini fark edecek bir devlet politikasının ve kültürel farkındalığın bir an önce oluşturulması; bu konudaki filizlenmelerin "kendi modernleşme sürecinin öznesi olmayı düşünebilecek" bir toplum olabilmemiz açısından Sağcısı için de, Solcusu için de önemli bir sorumluluk olduğunun fark edilmesi ile birlikte...

Bu nedenle, TV'nin izlenme biçiminin toplumumuzda yaygınlaştırdığı eleştirel-olmayan/ ikonolojik/ etik-içi açımlama (decodin) ve anlama tarzı karşısında, bu tür, yeni filmlerimizin karşılaştığı seyirci bulabilme güçlüğünü "entellik merakı" ile açıklamak, bu yeni filmlerimizi kısa yoldan karalamak yanlıştır. Ortam değişmiştir. İyi filmler başka ülkelerde de aynı sorunları yaşamaktadır. Ama, teknolojik üstünlükleri ile, seyircilerinin beş yüz yıldan beri süren bir 'roman'a geçebilmiş toplumun ve kültürel mirasın' insanları olması ile başka ülkelerdeki iyi filmler bu denli güç durumla karşı karşıya değiller. Bizim sinemamızdaki bu yeni çizgide yer alan yönetmenlerimizin, filmlerimizin güçlüklerle karşılaşmasındaki bu umut kırcı durum, biraz da, seyircinin, bizlerin yalnızca sinemamızın yenileşme sorunu karşısında değil, yaşadığımız toplumsal hayatın sorunları karşısında da süren kayıtsızlığımızdan, resmi eğitim süreci dışında sanatla, entellektüel çalışmalarla, bilgi birikimi sağlayan düzenli ve metodlu çalışma alışkanlığı ile aramızın pek iyi olmayışından kaynaklanmaktadır.

Bizler, çoğunluğumuz masal'ı seviyoruz; bizi üzen dünyayı değiştirmek için gereken anlama düzeyine varmak için çalışmayı, okumayı, tartışmayı, entellektüel düşünce düzeyine varmayı değil, inanmayı, realitenin kurbanı olup hüznü yaşamayı, edilginliğimizin çözüm yollarını düşünüp aramaktansa, abartılmış "şıklığımız" içinde kendimizi dünyanın merkezi saymayı seviyoruz..

Bu yeni çizgide yer alan kimi sinema filmlerimizde, zaman zaman, cinsellikteki zenginleşme ve özgürleşmenin bile, toplumsal hayattaki özne olma çabası ile, edilginlikten kurtulma çabası ile, toplumsal hayatın zenginleştirilmesi ve insancıllaştırılması olabileceğini düşünmüyoruz. Sinema gibi popüler bir taban edinmeksizin yaşayamayacağı kesin bir sanat formunu kendi katakomp dünyamızdan ibaret bir dünyaya kapatmak istememiz bile, bu sözde şıklığımızdan, ben merkezciliğimizden, yitik ve önemsizleşmiş literati'lik düzeyini aşmayan pseudo-entellektüellliğimizden kaynaklanmaktadır.

Sinemamızda bu sorunların aşılması, işte tam da bu nedenledir ki, az sayıdaki örneklerde görülen bu tür olumsuzlukları bahane ederek, entellektüel bir yetkinleşme ile gerçeği doğru betimleme ve doğru irdeleme, doğru duyumsatma çabasındaki yeni sinemacılarımızı susturmaktan, kenarlara itmekten değil; "zor zenaat olan entellektüelliği" küçümsememekten, horlamamaktan, kendimizi "globalleşen" realitenin içindeki özgürleşimci, gelişmeci, ilerici olanakları, filizlenmeleri anlayacak düzeye getirmeye çalışmaktan geçiyor... Yeni sinemacılarımızın eksikliklerini, bizim "adam olmamız" giderecektir; TV'nin olumsuz yanı ağır basan etkileri başta olmak üzere, zorluklarla dolu bu dönemde, Bosch'un tablolarındaki entellektüel gibi "sahipsiz köpek" yalnızlığına, yitikliğine sürüklenmesine meydan vermeyerek onları sahiplenmemiz giderecektir.

SİNEMA SANATÇILARI: YÖNETMENLER, OYUNCULAR

SUHA ARIN

SİNEMANIN YÜZÜNCÜ YILDÖNÜMÜNDE TÜRKİYE'DEKİ BELGESEL SİNEMA ÜZERİNE GENÇLERE "ÇOKTAN SEÇMELİ" BİR TEST

Seda, o ünlü "Anadolu Lisesi"nin son sınıfındaydı artık. Ama, öğretim yılı başladığından bu yana, her geçen gün "sınav sendromu"na biraz daha battığını hissediyor; okul-ev-dersane üçgeni, giderek O'nu biraz daha sıkıştırıyordu. İnsan yutan bir kumsaldaydı sanki! Daha doğrusu, vıcık-vıcık bir batakta! Bu batak, yürüdükçe O'nu içine daha çok çekiyor; kurtulmak için çaba harcadıkça, sanki daha çok batıyordu! En çok sevdiği sinemaya bile artık yeterince zaman ayıramaz olmuştu. Her hafta, yeni gelen filmleri bile a-b-c-d-e şıklarına göre değerlendiriyor; bunlardan yalnız bir tanesini seçiyordu! Her defasında da yanlış seçim yaptığı izlenimine kapılıyordu. Bu yıla kadar hep, üniversitede sinema eğitimi görmeyi düşlemişti. Ama, O, çok "parlak" bir öğrenciydi. Büyüklerinin ve çevresinin beklentisi, O'nu, yabancı dilde eğitim yapan o çok ünlü üniversitenin, o çok zor kazanılan, "uluslararası ilişkiler" ile "işletme" bölümlerine yönlendirilmişti. Hatta bir defasında, annesi:

- Kızım, sen her yıl takdir belgesi getiren çok parlak bir öğrencisin. Bak, Türk sineması için 'öldü'; Türk televizyonları için de 'ölü doğdu' diyorlar. Sinema eğitimi senin neyine! demişti.

Annesi haksız, ama gerçekçiydi. Seda'nın da galiba başka çaresi yoktu. Türkiye'deki kurulu düzene göre, "parlak öğrenciler", sevdikleri mesleklerden çok, iş garantisi olan mesleklere yönelmek zorundaydılar. "Türkiye'nin gerçeği" buydu! "Seda'nın gerçeği" de bu olmalıydı! "Her yıl yüz binlerce gence kurulan bu tuzak, acaba ne zaman kalkacak?" diye düşündü Seda... Yine içi sıkıldı; yüreği daraldı. Bereket, zil sesi imdadına yetişti.

Sınıfı ilk terk eden o oldu. Hızlı adımlarla kantine indi. Saatine baktı. Özel dersaneye gitmesi için daha iki saati vardı. Dersaneden sonra da özel dersi vardı. Yüreği yine daraldı. Terlediğini hissetti. Bu defa imdadına Ebru yetişti:

- Düşünme derin derin... Kitap tutan ellerin.. Seda biraz rahatladı. Bu Ebru alem kızdı vesselam! Ne kadar rahattı. Kendisi kadar "parlak" değildi; ama daha mutluydu, kuşkusuz. Bir kere, hiç bir filmi kaçırmazdı. Okuldaki tüm sosyal etkinliklere katılır; sınav-mınav gibi konuları da kendine dert etmezdi.

-Kültür-Sanat Kolu'nun toplantısına yine gelmiyor musun? diye sordu Ebru.

- Hayır dedi Seda. İki saat sonra dersanede deneme sınavı var; ders çalışmam lazım.

- Seda, sen kafayı üşütmek üzeresin. Ne oldu sana böyle? Oysa geçen yıl hiçbir toplantıyı kaçırmazdın!

Seda bir an düşündü. Sonra, çok önemli bir karar vermişçesine:

- Tamam, tamam. Ben de geliyorum. dedi.

Seda'yla Ebru, kapıyı tıklatıp, sessizce içeri süzüldüler. Toplantı çoktan başlamıştı. Hoca, bir gazete kesiğinden bir haber okuyordu:

- *"... Eylül 1995-Mayıs 1996 tarihleri arasında tüm dünyada kutlanacak olan sinemanın 100. doğum yıldönümü kutlamaları çerçevesinde, Avrupa Konseyi Projeleri'ne, Türkiye'den*

Öncü Filmler Projesi'ne Şerif Gören'in "Yol" adlı filmi;

Yüzyıl Hazineleri Projesi'ne

Konulu film dalında;

Yılmaz Güney'in "Umut",

Zeki Ökten'in "Sürü",

Ömer Kavur'un "Anayurt Oteli",

Lütfü Ö. Akad'ın "Gelin".

Erden Kıral'ın "Hakkari'de Bir Mevsim";

Belgesel Film dalında:

Ertuğrul Karslıoğlu'nun "Keçenin Teri",

Güner Sarıoğlu'nun, "Ladik 76",

Suha Arın'ın "Kula'da Üç Gün;

Canlandırma dalında ise;

Tonguç Yaşar'ın "Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü" adlı filmlerinin katılmasına karar verildi.

Komisyonca seçilen filmler tüm dünya sinemalarında ülkemizi temsilen gösterilecek".

Kültür-Sanat Kolu yöneticisi Asiye Öğretmen başını kaldırdı; boş sandalyelere bir süre göz gezdirdikten sonra:

- Her yıl ilkbaharda, Nisan ayından başlayarak, bu sıralar boşalmaya başlar. Bu, sınavlar yaklaşıyor demektir. Ama, nedense, bu yıl katılım, eski yıllara göre çok daha az. Öğrencilerimiz giderek a-sosyalleşiyor galiba... Her neyse çocuklar... Gazete haberinden de öğrendiğiniz gibi, bu yıl, dünya sinemasının 100. yıl dönümü.

100 yıl önce 1895'te, Lumier Kardeşler, Paris'de bir Cafe'de ilk film gösterisini yaparak, insanlık tarihinin çok önemli yeni bir aşamasını başlattılar. Bu yıl, Türk Sineması'nın da 81. yıldönümü... Evet çocuklar... Bu ders yılının son etkinliği olarak, öğrencilerimize, öğretmenlerimize ve velilerimize bir "Toplu Gösteri" sunacağız.

Kültür Bakanlığı yetkililerinin, sinema meslek örgütlerinin, ilgili üniversite temsilcilerinin ve sinema tarihçilerinin, Sinema'nın 100. yıldönümünde tüm dünyada ülkemizi temsil etmek üzere seçtiği filmlerden bir demet sunacağız. Toplu gösteriyi; ulaşabildiğiniz filmlerin sayısına göre, önümüzdeki ay içinde, ya bir hafta, ya da birkaç gün süren bir etkinlik olarak yapacağız. Önce gönüllüleri saptayalım. Konulu filmleri kimler araştırmak istiyor?

Eller havaya kalkarken, Seda'nın da sabit fikri depreşti yine. Ne demekti şu "konulu film"? Belgeseller, canlandırma filmleri konusuz muydu yani?

Asiye öğretmen, el kaldıran 5-6 kişi arasından üç öğrenciyi seçti:

- Mehmet, Tolga, Taylan... Siz üçünüz, tüm dünyada ülkemizi temsil etmeye değer görülen bu konulu filmlerin video kasetlerine ulaşmaya çalışacaksınız. Aranızda işbölümü yapın. Filmlerin takdimini de siz yapacaksınız. Bu nedenle, filmlerin konusunu; önemini; yönetmenlerinin hayat öyküleri ile filmografyalarını da siz derleyeceksiniz.

Mehmet Ali, el kaldırdı:

- Hocam, Tonguç Yaşar babamın çok yakın arkadaşıdır. Amentü Gemisi'ne de, uygun görürseniz ben ulaşayım.

- Peki dedi, Asiye öğretmen. Sen de Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü'nün sunuşunu hazırla, video kasetini bul.

Asiye öğretmen elindeki gazete kesiğine baktı:

- Şimdi de sıra belgesellerde... Var mı belgesellerin talibi?

Belgesellerin talibi yoktu!

Asiye öğretmen soran gözlerini öğrencilerin üzerinde gezdirdi.

Hayır. Belgesellerin talibi yoktu!

Asiye öğretmen, boynunda şık bir zincirle asılı duran gözlüğünü taktı; gazete kesiğindeki haberin o bölümünü okumaya başladı:

- Keçenin Teri, Ladik 76, Kula'da Üç Gün?..

Sessizlik.

- Bu belgesel filmleri daha önce göreniniz var mı?

Sessizlik.

- Peki, Ertuğrul Karslıoğlu, Güner Sarıoğlu, Suha Arın? Bu isimleri hiç duymadınız mı?

Yine sessizlik.

- Çocuklar, galiba haklısınız. Bu filmler, 1970'li ve 80'li yıllarda televizyonda gösterilmişti. O zaman da sizler çok küçüktünüz. Galiba bu filmler bir daha da gösterilmedi! Peki, bu belgeseller ile yönetmenlerini araştırmak isteyen yok mu?

Seda birdenbire elini kaldırdı. Sonradan pişman oldu, ama, artık çok geçti! Başına belayı almıştı bir kere! Elini indiremedi. Neden sonra, için-için bir teselli bile buldu:

"Okul-ev-dersane" üçgeni, sinemanın 100. yıldönümünde bu belgesel araştırmasıyla hiç olmazsa, "dörtgen" olacaktı!

Asiye öğretmen, elindeki gazete kesiğini sallayarak:

- Ayrıntılı bilgiler bu gazete haberinde, isteyenler foto-kopi çeksinler. Haftaya yine bu saatte araştırmacılarla bir toplantı daha yapıp, gösteri programını saptayacağız. Seda gazete haberinin fotokopisini çekerken, Ebru O'nu kızdırmaya çalışıyordu:

- Aldın mı başına belayı! Şimdi kütüphane kütüphane dolaş bakalım!

Oysa Seda, giderek, bu görevi üstlendiğine seviniyordu.

- Derslerden çok sıkılmıştım. Biraz nefes alacağım demektir.

Seda, yüksek tavanlı, boş ışıklı Atatürk Kitaplığı'nın kapısından girerken ürperdiğini hissetti. Sanki, binlerce kitabın aydınlattığı kutsal bir mabede giriyordu; sanki ibadet etmeye gelmişti buraya. Oysa, her gün okula giderken bu kitaplığın önünden geçerdi. Sonra, aklına gelen gerçek, O'nu utandırdı: Ömründe ilk kez bir kamu kütüphanesine giriyordu! O güne değin yaptığı birkaç kütüphane ziyareti de, okulun minik kitaplığıyla sınırlı kalmıştı. Arkadaşlarını düşündü. Acaba onların arasında, böyle dev bir kütüphaneye daha önce giden olmuş muydu? "Hayır" dedi, Seda, "Hiçbiri gitmemiştir". En parlak birkaç öğrenciden biri benim, ve, ben bile bir kamu kütüphanesine ilk kez giriyorum. Demek ki, parlak öğrenci olmak için, Türkiye'de kütüphanelere gidip, uzun boylu araştırmalar yapmaya gerek yok. Sınav tekniğini öğrenip, müfredat programındaki konuları ezberledin mi, bu iş tamamdır!" Böyle bir araştırmaya katıldığı için gizli bir mutluluk duydu; Asiye öğretmene içinden teşekkür etti.

Seda, sessiz adımlarla kütüphanedeki görevlilerden birine yaklaştı ve elindeki gazete haberini göstererek derdini anlattı. Görevli hanım, Seda'yı masalardan birine oturtup, gitti; biraz sonra, kocaman, kalın ciltli bir kitapla döndü:

- İşte. Türk Sineması'yla ilgili en son, en geniş kapsamlı kaynak budur. Sanırım aradığın her şeyi burada bulabileceksin.

Seda teşekkür etti; zorla taşıdığı ağır kaynak kitabı masanın üzerine koydu:

80. Yılında Türk Sineması-Türkish Cinema at the 80th Anniversary: 1914-1994, TC. Kültür Bakanlığı-Ministry of Culture of Turkish Republic.

Seda çok etkilenmişti.

- Vay canına! Hem Türkçe hem İngilizce. Demek ki, yabancı araştırmacıları da düşünmüşler.

Sayfaları adeta okşayarak açıyordu. "Hazırlayan: Agah Özgüç". Birinci hamur kağıda basılmış, bol resimli, iki kolon halinde bölünmüş sayfalarında Türkçe-İngilizce açıklamalar bulunan nefis bir yapıt. Daha doğrusu, bir başyapıt. Türk sinema tarihinin adeta resimli romanı.

Seda, heyecanlanmıştı. 20'li, 30'lu... 50'li 70'li yıllar... Sayfaları atlayarak açıyor, açtığı her sayfada dikkatini çeken bir resim ya da bir başlık, O'nu büyülü bir dünyaya çekiyordu.

90'lı yıllara atladığında, kendisiyle gurur duymaya başladı. Listelerde yer alan filmlerin hemen-hemen tümünü görmüştü. Farkına varmadan sınav tekniğini uygulamaya bile girişti. Fotoğrafların altındaki açıklama yazılarını okumadan, hangi karenin hangi filme ait olduğunu bulmak! Çok başarılıydı. Çok mutluydu.

- Acaba ÖYS'de birinci tercih olarak sinemayı mı yazsam? diye iç geçirdi. Hayır! Türkiye'nin gerçeklerine dönmek istemiyordu şimdi. Birkaç sayfa daha çevirdi; yine o büyülü dünyaya gitti.

- Aradığın belgeselleri ve yönetmenlerini hala bulamadın mı?

Seda, kızardığını hissetti. Kötü bir şey yaparken, kütüphane sorumlusu hanım sanki O'nu suçüstü yakalamıştı!

- Şey... diyebildi gözlerini kaçırarak. Neden sonra, kendini toparladı:

- Sinema beni hep büyülemiştir. Fihriste bile bakmaya fırsatım olmadı.

- Ama, kapanma saati geldi. 'İçindekiler' sayfasını aç; 'yönetmenler' bölümünü bul... Aradığın isimlere birkaç dakikada ulaşırsın. Ben senin için beş-on dakika daha bekleyebilirim.

- Hayır, teşekkür ederim. Ben yarın yine gelirim. Hem, bu kitabı biraz daha incelemek istiyorum.

Seda, bu erteleme işine için-için sevinmişti. "Üçgen"den "dörtgen"e sıçramış; hayatına yeni bir boyut gelmişti, çünkü.

Sonra, yine elinde olmadan sınav tekniğiyle düşündü: Bu yeni boyut acaba aşağıdaki şıklardan hangisiydi?

a) Sinema,

b) Kütüphane,

c) İlk kez gördüğü yeni bir mekan,

d) Araştırma zevki,

e) Hepsi.

Seda doğru yanıtı bulamadı!

Ertesi gün Çarşambaydı ve öğleden sonra ne okul ne de dersane vardı. Seda, öğlen okuldan çıkarken bahçede rastladığı Ebru kendisine takılmak isteyince, "Ben anneanneme gidiyorum" diyerek, O'nu atlattı.

Sahi, çok sevdiği; beraber olmaktan her zaman büyük mutluluk duyduğu Ebru'yu bu defa niçin ekmişti? Ebru'yla neyi paylaşmak istemiyordu?

a) Bu "kutsal mekan"ı yani kütüphaneyi,

b) O, büyüleyici kitabı,

c) Ulaşabildiği yeni bilgileri,

d) Araştırmacılığın verdiği keyfi,

e) Hepsi.

Seda doğru yanıtı bu defa bulmaya çalışmadı bile. Belki de, sadece yalnız kalmak istiyordu.

80. Yılında Türk Sineması 1914-1994'ün kapağını tekrar açarken, telaşlı bir sevinç içindeydi. "Yönetmenler", 255-266. sayfalardaydı. Alfabetik olarak sıralanmışlardı. Önce Kula'da Üç Gün'ün yönetmeni Suha ARIN'ı bulmalıydı: AKAD, Lütfü Ö.; AKSOY, Orhan; ARAKON, Aydın; ARIBURNU, Orhon M.; ÇAKMAKLI, Yücel!.. Gözlerine inanamadı! Suha ARIN yoktu!

- Bu defa Ertuğrul KARSLIOĞLU için, 259. sayfada başlayan "K" harfine geçti: KARAMANBEY, Çetin; KAVUR, Ömer; KENÇ, Faruk; KIRAL, Erden; KURÇENLİ, Yusuf; LİVANELİ, Ö. Zülfü

"S"ler 262. sayfada başlıyordu: SABUNCU, Başar; SAĞIROĞLU, Duygu; SAYDAM, Nejat; SEDEN, Osman; TOKATLI, Erdoğan... Evet. Güner SARIOĞLU da yoktu!

Seda, bir kez de şansını "Yapımcılar" bölümünde denemeye karar verdi; 249. sayfayı açtı. Aradığı isimler bu bölümde de yoktu!

Seda, şaşkındı. Ne yapacağını bilemiyordu. Tamam... Bu kez film başlıklarını tarayacaktı: ama, hangi yılları?

Sonra, aklına, hocasının sözleri geldi: "... bu belgeseller 70'li ve 80'li yıllarda televizyonda gösterildi. O zaman sizler çok küçüktünüz. Bu filmler bir daha da gösterilmedi..."

Seda, 148. sayfadan itibaren 1970'li yılları taramaya başladı... "226 film çekildi" 1970 yılı, bu tümceyle başlıyordu. 226 film! Bir yılda Seda rakama inanamadı. Tarama işlemini sürdürdü.

1971'de 265; 1972'de 299 film çekildiğini hayretle öğrendi.

- Hayrola? Üç yönetmenle üç filmin ayrıntılarını bulmak bu kadar zor mu?

Gelen, kütüphane görevlisi hanımdı ve Seda'ya küçümseyen gözlerle bakıyordu.

- Yönetmenler dizininde yok. Yapımcılar listesini de taradım. Şimdi de yılları tarıyordum.

- Ah siz gençler... Kütüphane ve kaynak kitap kullanmayı bilmiyorsunuz. Ama, kabahat sizde değil; düzende... Araştırmacı değil, ezberci nesiller yetiştiriyoruz artık. Tek-tek yılları taramakla baş edilir mi? Aç genel dizini, bul aradıklarını...

- Kitabın genel dizini yok, efendim

- Genel dizini yok mu? Nasıl olur?

Görevli hanım kitabı eline aldı; sonuna baktı; başına baktı... "İçindekiler" sayfasını açtı. Sonra "Yönetmenler" bölümünü bulup:

- Versene o gazete haberini... dedi.

Seda haberin fotokopisini uzattı. Görevli hanım haberdeki isim ve başlıklara bir daha baktı. Kitabın "Yönetmenler" bölümünü bir kez de O taradı. Sonra,

- Bak güzelim, dedi. Bu kitap galiba sadece konulu-oyunculu filmleri almış. Belgeseller burada yok.

- Nasıl olur? dedi. Seda, Türk Sinema Tarihi'ni belgeselle başlatıyor bu kitap! Hem de iki ayrı tarihte, iki ayrı belgeselle!

Kütüphane görevlisinin şaşkın bakışlarını görünce, Seda, kitabın en başındaki "80. Yılında Türk Sineması ve Yeni Bir Tarihsel Belge Üzerine..." başlıklı yazıyı buldu:

- Bakın, 1911 yılında, Osmanlı Padişahı V. Mehmet Reşat'ın Manastır'ı ziyareti sırasında, Osmanlı tebaasından Manaki Kardeşler, bu ziyareti filme çekmişler. Bu haber filmi de Makedonya Sinematek'inde hala saklanıyormuş. Filmden bazı kareler de işte buraya basılmış...

Seda, sayfaları çevirerek konuşmasını sürdürüyordu:

- Üç yıl sonra, 1914 yılında, Fuat Uzkınay, Ayastefanos'daki Rus Anıtı'nın yıkılışını filme çekmiş. Bakın burada, '... *tarihi anısı olan bu film, 150 metre uzunluğunda bir belgeseldir. Ve Uzkınay, Osmanlı tebaalı ilk Müslüman sinemacıdır.*' diyor.

- Peki, bu kitaba göre Türk Sinema Tarihi, hangi yıl, hangi filmle başlıyor?

- Kitaptaki belgelere göre, 1911 yılında Manaki Kardeşler'in çektiği filmle; kitabın kapağına; ya da başlığına göreyse, 1914 yılında Fuat Uzkınay'ın çektiği filmle!...

Kütüphane görevlisinin kafasının karıştığını anlayan Seda, konuşmasını sürdürdü:

- Aslında, kitabın başlığı **83. Yılında Türk Sineması: 1911-1994** olmalıydı. Ama, Osmanlı uyruğunda olmalarına karşın, Manaki Kardeşler Müslüman değilmiş. Fuat Uzkınay da Osmanlı uyruğundan, ama, O, Müslüman.

- Yani, her iki durumda da, Türk Sinema Tarihi bir belgeselle başlıyor.

- Evet... Ama, aradığım üç belgesel ile yönetmenleri, Kültür Bakanlığı'nın bu kaynak kitabında yok!

Kütüphane görevlisi kitabın baş ve son sayfalarını hızla karıştırdı; sonra kitabı ters çevirip, havada sallamaya başladı. Seda çok şaşırmıştı. Kitabın içinden masanın üstüne bir kağıt düştü. Kütüphane görevlisi gülümsedi:

- Belki de aradığımız bilgilere bu kağıt sayesinde ulaşabileceğiz.

İkisi birden, düşen kağıdın üzerindeki açıklamayı gözleriyle okumaya başladılar:

"EKLER VE DÜZELTMELER:

Elde olmayan nedenlerle 'Yönetmenler bölümü'nde Tunç Başaran biyografisi atlanmış; Ali Özgentürk, Atıf Yılmaz ve Erdoğan Tokatlı'nın biyografilerinde doğum tarihi yanlışları yapılmıştır..."

Açıklamanın devamında, anılan gerekli düzeltmeler yer alıyordu.

Kütüphane görevlisi düş kırıklığına uğramış gibiydi.

- Şimdi bir kaynak daha getireceğim dedi ve gitti.

Biraz sonra, iki ciltlik yeni bir kaynakla döndü:

- Bunlar; Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği SESAM'ın yayınları: **Türk Filmleri Sözlüğü**. Birinci cilt 1914-1973 yıllarını; ikinci cilt ise 1974-1990 yıllarını kapsıyor. Birinci cildi sen tara; ikinci cildi de ben. dedi.

Seda artık umutluydu. Çünkü, Türk Filmleri Sözlüğü'nün sonunda, hem film hem de yönetmen dizinleri verilmişti! Önce "Yönetmenler Dizini"ni taradı.

Aradığı yönetmenlerin adına orada da rastlayamadı.

Sonra, biraz umutsuz da olsa, "Filmlere Göre Alfabetik Dizin"e geçti ve aradığı üç filmin adını taramaya başladı.

Seda, "1973" yılına geldiğinde, kütüphane sorumlusu, 1974-1990 yıllarını tarama işlemini bitirmişti bile.

- İkinci ciltte bu belgesellerle yönetmenleri yer almıyor dedi.

- Birinci ciltte de yok! dedi Seda.

Toplam 800 sayfalık bu kaynak eser de sorunu çözememişti!

Kütüphane sorumlusu hanım, gazete haberini tekrar önüne koydu ve:

- İyi bir araştırmacı, aradığı bilgilere ulaşmanın yollarını da bulabilmelidir. Mesela, bu haberin üçüncü paragrafında, filmleri seçen komisyonun kimlerden oluştuğu belirtilmiş:

"...Bu komisyonda, ÇASOD, FİYAP, Çizgi Filmciler Derneği, SİNESAN, SİYAD, TÜRSAK, Sinema-Tek, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Dünya Kitle İletişim Vakfı (Ankara Film Festivali Komitesi), Adana altın Koza Kültür ve Sanat Festivali, Ankara üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Gazi üniversitesi, Anadolu Üniversitesi ve Kültür Bakanlığı temsilcileri ile Alim Şerif Onaran, Nijat Özön, Atilla Dorsay, Giovanni Scagnomillo yer alıyor".

- Biz de şimdi, bu üç filmi seçenlerin yayınlarına yöneleceğiz. Bu iş inada bindi artık. Bekle beni, birazdan geleceğim.

Kütüphane görevlisi haber metnini de yanına alarak, uzaklaştı.

Biraz sonra döndüğünde, kucağı kitap doluydu, görevli hanımın. Seda yardım için ileri atıldı, kitapların bir bölümünü masaya taşıdı.

Kitapları aralarında paylaştılar. İki koldan başlayan tarama işlemi, o gün, kütüphanenin kapanma saatine kadar devam etti.

Ertesi gün, yine iki koldan araştırmayı sürdürdüler. Seda, taranma işlemi biten her kaynak için kısa notlar alıyordu:

*- Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, Cilt II, 1960-1986, Metis Yayınları, 1986. (Aradığımız belgesellere rastlanmadı!)*

*- Nijat Özön, **Türk Sineması Kronoljisi**, Bilgi Yayınevi, 1966. (Aradıklarımızı bulamadık!)*

*- Atilla Dorsay, **Yüz yüze, Tarih-Anı-Gezi-Olay Dizisi**: 42, Çağdaş Yayınları, 1986. (Toplam 256 sayfa. Sadece 4 sayfası belgesel filme ayrılmış. Bu dört sayfa da, bir tek belgeselden söz ediyor: "Feyzi Tuna'nın ilginç Belgeseli 'Çağdaş Nasreddin Hoca: Aziz Nesin' örnek bir çabayı oluşturuyor". (s. 103-106)*

*- Agah Özgüç, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, Bilgi Yayınevi, 1993. (Herhangi bir belgesel film izine rastlanmadı!)*

*- **Başlangıcından Bugüne Fotoğraflarla Türk Sineması**, İDGSA Sinema-Televizyon Enstitüsü Yayını, Der: Duygu Şekeroğlu, İstanbul, 1979. (Belgesel sinemamızdan bahis yok!)*

*- **Sinema Yıllığı '93**, TÜRSAK (Türkiye Sinema ve Audio-visuel Kültür Vakfı) Yayını, İstanbul, 1994. (Artık şaşırmıyorum!)*

Seda ve kütüphane görevlisi, bir süre karşılıklı bakıştılar... İkisi de söyleyecek söz bulamıyordu. Yenilgiyi kabullendiklerini, birbirlerine, bakışlarıyla anlatıyorlardı.

- Size nasıl teşekkür edeceğimi bilemiyorum dedi Seda, gözlerini yere indirirken.

- Keşke bir işe yarasaydı!

- Çok işe yaradı. Sizden çok şey öğrendim.

Kütüphane görevlisinin gülümsemesine, yine gülümsemeyle karşılık verdi, Seda. Her şeye rağmen, yine de mutluydu. "Ev-Okul-Dersane" üçgeninden, birkaç günlüğüne de olsa, uzaklaşmıştı ya... Aynı üçgene hiç olmazsa "tedricen" girmek için, bu deneyimini "çoktan seçmeli" bir test'e dönüştürmeye karar verdi:

• Sinemanın 100. Yıldönümünde, tüm dünyada Türkiye'yi temsil etmek üzere yetkin bir kurul tarafından seçilen bu üç belgeselle ilgili araştırma sonuçları:

a) Tümüyle hayal ürünüdür

b) Tümüyle gerçektir

c) Bir bölümü gerçek, bir bölümü hayal ürünüdür

d) Hepsi

e) Hiçbiri

Not: Doğru yanıt için T.C. Kültür Bakanlığı ya da anılan Seçiciler Kurulu'nun en kısa zamanda bir açıklama yapması beklenmektedir.

"Not"un Mini Test'i:

a) Hiç bir açıklama yapılmaz;

b) Yapılır, medyaya yansımaz;

c) Yapılır, medya yanlış yansıtır;

d) Hepsi;

e) Hiçbiri.

ENGİN AYÇA

YEŞİLÇAM'A BAKIŞ

Türk Sinemasının kimliği, tarihi üzerine yorum getirme, doğru saptamalarda bulunma söz konusu olduğunda, yeterli yazılı belge, tanıklık, inceleme, araştırma gibi kaynakların bulunmaması birçok zorluğu da beraberinde getiriyor. Tartışma ortamının da sınırlılığı birçok konunun netleşmesine olanak vermiyor. Akademik çevrelerin çalışmaları da daha Türk Sinemasıyla ilgili tartışmalara yön vermekten oldukça uzak. Ayrıca Türk Sinemasının bir çeşit kendiliğinden, ortak çabaların bir sonucu olarak deneme yanılma yöntemi içinde biçimlenmesi ve belli bir kuramsal, eleştirel destekten yoksun olması, kısaca kültür çevrelerinin ve sinema yazarlarının ilgi alanı dışında olup bitmesi, şimdilerde yapılacak kimi yorum ve saptamaları desteksiz bırakmaktadır. Bunların film üretimine katılanlara onaylatılması da gene zor olmaktadır. Çünkü çoğunlukla Yeşilçam'da birçok şey farkında olmadan, ismi konmadan, hatta başka şey yapılmak istenirken gerçekleşmiştir (bu saptamanın, varsayımın, kendisi bile tartışmaya açıktır ve onaylatılması çok zordur). Ya da gerçekten yapılan saptamalar ve yorumlar gerçeklere uymamaktadır ve zorlama bir belirlemedir. Ama en azından var olan bulanıklığı gidermenin yolu da gene varsayımsal saptamalarda bulunmak ve tartışmalar, incelemeler sonucunda durumun netleşmesine çalışmaktır. Bu konuda

karşılaşılan bir diğer zorluk da tartışma ortamının bir türlü oluşamaması, yazılı önermelere, gene yazılı karşılıklar verilmemesidir.

Türk Sinemasının gelişmesi, tarihsel yürüyüşü, Türkiye tarihine koşut bir çizgi izler. Diğer sanat alanlarında olmadığı ölçüde Türk sineması bu siyasal-toplumsal tarihle özdeşlikler taşır.

İlk Türk filminin kim tarafından, nerede, hangi tarihte çekildiği bazı bakımlardan çok önemlidir kuşkusuz. Ama Türk Sinemasının ilk dönemine damgasını vuran asıl belirleyici değildir. Doğrusu, Türk Sinemasını Türkiye Cumhuriyeti tarihiyle başlatmaktır.

Osmanlı imparatorluğunun yerini alan Türkiye Cumhuriyeti hem geçmişteki birçok oluşumun izleyiciliğini; hem de geçmişin reddini içerir.

Tarihsel koşullar gereği, Cumhuriyet, devletçi bir siyaseti hemen bütün alanlarda uygulamaya sokmuştur (Osmanlı'dan devralınan devletçilik geleneği de bu seçimde etkili olmuş mudur?). Kültür alanı da Cumhuriyet tarafından, bir çeşit devletleştirilerek yönlendirilmiş, biçimlendirilmiştir. Akademilerin, konservatuarların, fakültelerin açılması bu amaca hizmet etme hedefindedir. Türk plastik sanatları, Türk Tiyatrosu, edebiyatı, müziğine Cumhuriyet yeni bir kimlik göstergesi olarak önemle eğilmiştir. Ve düşünülen, sanat ortamının, yerel özellikleri yitirmeden batı sanat ortamıyla bütünleşmesidir. Cumhuriyet'le plastik sanatlar, sahne sanatları, müzik, edebiyat tarihi başlatılmıştır.

Cumhuriyet, sinemaya da önem vermiş görünmektedir. En azından Atatürk'ün bu konuda bir belirlemesi vardır. Ama Cumhuriyet doğrudan sinemaya el atmamış, o konuda bir girişimde bulunmamıştır. Ve Türk sineması İstanbul Şehir

Tiyatrolarının ve Muhsin Ertuğrul'un ilgisine kalmıştır. 20 yıla yakın bir süre gerçekten de Türkiye sineması, adeta bir tekel olarak Ertuğrul'un ve Şehir Tiyatrolarının belirleyiciliğinde var olmuştur. Türk sineması, bir çeşit Şehir Tiyatrolarının "himayesi" altında, dolaylı olarak devletleştirme kapsamına girmiştir. Bu dönemde özel yapımevleri kuşkusuz kurulmuşlar ve filmlerin üretimine ve işletilmesine katılmışlardır. Ama bu özel girişim, işin parasal boyutuyla, ticaretiyle daha çok ilgilidir. Filmlerin niteliklerini asıl belirleyen tiyatrocu, yönetmen Muhsin Ertuğrul'dur. Sinema, tiyatrocuların bir yan uğraşıdır. Tiyatroya egemen, kültür ideolojisi ve tavrı bu şekilde sinema için de geçerli olmuştur.

Seyircilerin bu dönemde üretilen filmler üzerinde her hangi bir belirleyiciliği, yönlendiriciliği söz konusu değildir. Sinema kitleler için henüz çok yenidir, ilginç ve merak edilen dışarlıklı bir etkinliktir, yeni bir eğlencedir. Film gösterileri az sayıda sinema salonunda ve gene az sayıda büyük kentte gerçekleşmektedir. 1932 yılına ait bir bilgiye göre Türkiye'de o sıra 129 sinema salonu bulunmaktadır. Bunların 30'u İstanbul'da, 8'i İzmir, 5'i Eskişehir, 4'ü Adana ve 3'ü Bursa'dadır. Muhsin Ertuğrul döneminde yılda en çok 2-3 Türk filmi çekilebilmektedir. Oysa gene 1932 verilerine göre, gösterilen film sayısı 165'tir. Bunların 71'i Fransızca, 41'i İngilizce, 30'u Almanca, 2'si Türkçe, 2'si İspanyolca, 2'si Lehçe, 1'i İtalyanca, 1'i Rusça'dır. Bu filmlerin sessiz olduklarını da bu arada anımsamakta yarar var. Bu sayılardan çıkarılabilecek bir sonuç, seyircilerin çokluk kent ortamlarında bulundukları ve Avrupa kökenli filmler izlediklerdir. Türkiye'de dublaj sesli filmlerin çoğalması ve yaygınlaşmasıysa ancak 30'ların sonları ve 40'ların olayıdır. 40'lı yıllarda savaş koşullarının bir sonucu olarak dışarıdan gelen filmler içinde Amerikan filmleri giderek artar, ayrıca bunlara önemli ölçüde Mısır filmleri eklenir.

Sayısı yılda 2-3'ü geçmeyen Türk filmleri için ticari bakımdan herhangi bir baskı olmaması düşünüldüğünde,

tiyatrocuların üretecekleri filmler konusunda özgür kalmaları gerekirken, Muhsin Ertuğrul, yapımcıların ticari kaygıları sonucu tam istediği filmleri yapamamış olmaktan yakınmaktadır. Tiyatroda tam tekel olan Ertuğrul, sinemada da görünürde tekel olmasına karşın yapımcılara ödünler vermiştir. Gerçekten de Türkiye'li seyirciye, yüzün üzerindeki yabancı filmin yanında sunulacak olan yerli yapımların, seyirci için bir farklılığının olması gerekirdi. Genelinde batı kaynaklı yabancı filmlerin teknik vb. düzeylerini tutturmakta zorlanacak olan Türk Filmleri, daha sonra Yeşilçam sineması içinde geçerli olacak ve uygulanacak bir yola kaçınılmaz olarak baş vurmuş ve Türkiye'li özellikler taşıyan ürünlere yönelmiştir. Seyircinin "bizden" diyeceği bu özelliklerle ve de daha kolay anlayacağı bir anlatımla filmler çekilmek istenmiştir. Yapımcıların ticarilik açısından yöneldikleri bu yol, seyirci açısından çok doğal bir eğilimdir, ama nedense M. Ertuğrul'u bir ölçüde rahatsız etmektedir. Aslında bu da anlaşılabilir bir tavırdır.

40'lı yılların ortalarına kadar süren "Tiyatrocular Dönemi"nin belirleyici özellikleri, kentsel, tek parti döneminin kültür ideolojisiyle ve siyasetiyle bütünleşmiş ve Muhsin Ertuğrul'un yönetmen olarak etkin olduğu bir sinema olmasıdır. Seyircinin ve yapımcının konumu çok önemli ve belirleyici değildir.

Türk Sinemasının 1950'lerle başlatılabileceğimiz ikinci dönemi, Yeşilçam dönemidir.

Yeşilçam, Tiyatrocular döneminden, film üretimine katılanların tiyatro dışı kökenden gelmelerinin ötesinde asıl başka nitelikleri ve özellikleriyle ayrılır.

Yeşilçam dönemini irdelemeden önce 40'lı yıllara yeniden bir bakmakta yarar var. Çünkü sonradan burada netleşecek, belirlenecek özellikleri o yıllar yavaş yavaş görmeğe başlarız.

Bu bakımdan 40'lar bir "Geçiş Dönemi"dir, bir "ön-Yeşilçam" dönemidir. Tiyatrocu insanlardan, sinemacı insanlara bir geçiş olmanın yanı sıra, asıl Tiyatrocular Döneminin anlayışından Yeşilçam Sineması anlayışına bir geçiş dönemidir. İki gelişme oldukça belirleyicidir:

1. Amerikan ve Mısır melodramlarının artması ve etkileri,
2. Dublaj, yani yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesi olayı.

Yeşilçam filmlerine, tarihi boyunca, yabancı filmler hep kaynaklık etmiş, esin vermiştir. Hatta bu nedenle hala bugün de Yeşilçam'ı "taklit, yoz" bir sinema olarak tanımlayanlar vardır. Gerçekten de Yeşilçam sinemacıları, esinlenmenin ötesinde, yabancı filmleri taklit de etmişlerdir, bunu açık açık da yapmışlardır. Ama Yeşilçam, özenti bir taklit etme olayını aşmış, kendisi olma başarısını gösterebilmiştir. Yeşilçam Sineması, her bakımdan Türk toplumunun bir sinemasıdır, onun kültürel kimliğini taşır. İşte bu "dönüştürme" olayının ilk uygulamalarını 1940'lı yıllarda dublaj yoluyla Türkçeleştirme (Türkçe seslendirme) sırasında görmekteyiz. Dublaj olayı, kimi yabancı filmlerde Türkçeleştirmenin ötesine geçmiş, bu filmleri yerlileştirme işlemine dönüşmüştür. Türkiye'de dublaj yapanlar bugüne kadar çokluk hep tiyatro çevrelerinden olmuştur; Tiyatrocular, sahnede karakterler canlandırmaya özen gösterirken, sinemada seslendirmede kalıp seslere, prototip seslere yönelmişlerdir. Bu eğilimin açıklaması, Türk Sinemasının Yeşilçam döneminin kalıplara, tiplere yönelmesinin de bir açıklaması olabilir. Böyle bir eğilime kimler, nasıl karar vermiştir? Burada bireysel, tekil bir karar verme olayından çok ortak bir karar verme işleyişinden (ortak bilinçten) söz edebiliriz ve bunu da Türk insanının sözlü kültür geleneğine bağlayabiliriz. Tiyatrocular, bir yandan batı dramatik tiyatrosunun taşıyıcılığını yaparken, diğer yandan da meddah ve orta oyunu geleneğini

yaşatmaktadırlar. Meddah ve orta oyunu halkın sevdiği ve tuttuğu, kendinden gösterilerdir ve bunlar tiplere dayanırlar ve tipler arasında hiyerarşi vardır. Bu hiyerarşi dublajda seslere yansıtılmış ve sürdürülmüştür. Baş rollerin belli tonda sesleri olmalıdır, olumlu karakterle olumsuz karakterin sesleri, konumlarına uygun olmalıdır gibi. Karakterlere dayanan ve belli bir ses tipolojisi bulunmayan batılı filmler, Türkçe seslendirilmeleri sırasında sesler düzeyinde tiplere dönüştürülmeye başlanmıştır. Meddah, karakterlere göre tipik seslerle filmleri Türk seyircilere anlatmaktadır. Bu, meddah geleneği, Türk Sinemasının Yeşilçam Dönemini anlatmakta ve açıklamakta anahtar konumdadır. Ayrıca konuşmaların Türkçeleştirilmelerinde de, elverdiği ölçüde, müdahaleler yapılmaktadır. Bu durum, yabancı filmlerin Türk film seyircileri için, onların beklentilerine ve kültür yapılarına göre dönüştürülmeleri işlemidir. Bunlar gerek metin olarak, gerek ses olarak "çeviri" değil, uyarlamanın da ötesinde "dönüştürme"dir.

Yeşilçam sineması üzerinde Hollywood filmlerinin ve Mısır filmlerinin çok etkileri olmuştur. Ama bunlar daha 40'larda Türkçe seslendirilirken dönüştürülmeye çalışılmış (Mısır filmlerindeki şarkılar bile yeniden bestelenip okunmuşlardır), Yeşilçam döneminde yerli "kopyaları" yapılırken de, filmler her şeyiyle Türkiyeli kılınmışlardır. Yeşilçam sadece filmlerden değil sayısız yabancı romandan da sürekli yararlanmıştır. Denebilir ki Yeşilçam sinemasının önemli bir bölümü uyarlamalara dayanmaktadır. Ama gene de Yeşilçam yerli ve bizden bir sinemadır. işte 1940'lardaki dublaj dönemi, bu dönüştürmenin denendiği yıllardır. Yabancı filmlerin (en azından bir kısmının) dublaj yoluyla Türkiyelileştirildiği bu çabaları, bir çeşit "ön-Yeşilçam" dönemi olarak Yeşilçam'a "geçiş" dönemi olarak görmemiz gerekir. Kimlik değiştirme dublajla (dublajcılarla) başlar. Bu bakımdan dublajcıları "ilk-Yeşilçam", "ön-Yaşilçam" sinemacıları olarak değerlendirebiliriz. Dublaj yönetmenleri, bir çeşit film yönetmeni

gibi işlem yapmakta, yerlileştirilmiş filmler gerçekleştirmektedirler.

40'lı yıllar, bu bakımdan, bir yandan tiyatroculardan sinemacılara "geçiş" dönemidir, diğer yandan da dublaj yoluyla yerliye, Yeşilçam'a "geçiş" dönemidir.

40'ların ikinci yarısı Türkiye'nin temel siyasal yapısı bakımından da bir "geçiş" dönemidir. 1950 yılında siyasal iktidarın Demokrat Parti'ye geçmesi basit bir iktidar el değiştirmesinin ötesinde, farklı bir siyaset anlayışının yaşama geçmesi ve Türkiye'ye damgasını vurmasıdır. Sinemada tiyatrocular dönemi tek parti, tek lider ve CHP anlayışını bir bakıma yansıtırken, Yeşilçam dönemi Demokrat Parti'nin geçerli kıldığı anlayışın ve buna bağlı gelişmelerin izlerini taşır, o ortamın ürünüdür.

• 1950'lerle birlikte, Türk Sinemasında yeni bir dönem başlar, bu, Yeşilçam Dönemidir ve 80'lere kadar egemendir, sonrasında tam bitmese de farklı bir konumda, görünüşte geriden, alttan alta gene yaşamını sürdürmektedir. 1950'lerle başlayan iki gelişme sinema alanına damgasını vurur ve Yeşilçam'ı var eder. Bunlardan biri, kırdan kente göçün artması ve kentlerin kırsallaşması, ikincisi, kentlerle sınırlı sinema salonlarının kırsal alanlara yayılmasıdır.

Siyasetteki popülist açılım, sinemada da karşılığını bulur ve popülist çizgi üstünde popüler Yeşilçam Sineması kendine yeni bir kimlik oluşturmaya başlar. Bu yeni kimliğin kilit belirleyicisi geleneksel sözlü, kırsal kültür ortamıdır.

Türk Sinemasının ikinci dönemi olan Yeşilçam'ı anlamak ve doğru değerlendirmek için, taklit ettiği yabancı filmlerden ve romanlardan çok, asıl bu geleneksel, sözlü kırsal kültürün içine bakmak ve karşılaştırma yapmak gerekir. Yeşilçam'lı sinemacılar,

öncelikle ve özellikle senaryocular, yabancı film ve romanların dramatik kurgularından, dramatik yapılarından yararlanarak geniş halk yığınlarının isteklerine, beklentilerine ve kültürlerine göre yerli filmler üretmeğe özen göstermişlerdir.

Burada yeniden bir geriye dönüş yapmayı gerekli görüyorum. Sanatlar arasında, dolayısıyla sanatçılar arasında karşılıklı etkileşim, birbirini tamamlama, bütünleşme olayı söz konusudur. Bir çeşit birleşik kaplar örneği belli ortamlarda ortak eğilimler, ortak gelişmeler ortaya çıkar. Sanat ortamının ayrıca bilim alanıyla, felsefe ve düşünce, kuram ortamıyla da gene birleşik kaplar örneği, ilişkileri vardır. Bu ilişkiler zaman içinde kendi geleneğini sürekliliğini, bütünlüğünü oluştururlar. Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Osmanlı'nın reddi üzerine temellenmeye çalışır ve ilgisini Batıya çevirir. Batı modellerine ve ölçülerine göre yeniden yapılanmaya çalışır. Bu bağlamda sanat ortamı da Batıya açılır, Batı sanatına eklemlenmeye çalışır, Batı sanatına bağlanır. Osmanlı döneminde var olan sanatlar arasındaki ilişkiler, Cumhuriyet döneminde zayıflar. Toplumun, kendi tarihsel dinamikleri ve kitlesiyle gelişeceği yerde, her sanat dalı kendini Batıdaki karşılığına bağlayarak, onun izleyicisi ve üreticisi olur. Böylece sinema dışındaki sanat ortamı Batıdaki gelişmelerin peşine takılır, yerel motif ve renklerle, daha çok folklorik düzeyde kalarak Batıya eklemlenir. Bu ilişkiler genel çizgileriyle bugün de geçerliliğini sürdürmektedir. Bu çizgi daha çok, belli azınlığa yönelen, seçkinci bir tavrı içinde taşır. Sanatlar için kaçınılmaz bir durumdur ayrıca böyle bir durum. Oysa sinema, halkın "eğlencesi" olarak geniş kesimleri hedeflemekte ve ancak böyle varolabilmektedir. Devlet, sahne sanatlarını ve orkestraları parasal olarak desteklerken, sinema alanını ticaret ilişkileri içinde gelişmeye bırakmıştır. Bunun sonucu olarak, Yeşilçam ticari, dolayısıyla halk kitlelerinin isteklerine, beklentilerine uyan, popüler filmler üretmek durumuyla karşı karşıya kalmıştır. Bu,

Yeşilçam'ı giderek, dönemin siyasetiyle de uyum içinde, popülist bir çizgi izlemeye kadar götürmüştür. Yeşilçam ticari bir sinemadır. Yeşilçam popüler bir sinemadır. Yeşilçam popülist bir sinemadır. Yeşilçam halkın geleneksel sözlü kültürel yapısına eklemlenmiş, onunla bütünleşmiş bir sinemadır.

Yeşilçam, kendisinden önce varolan halk eğlenceliklerinden gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı geleneğini kendine göre birleştirip sürdürmeye çalışmıştır (Yeşilçam'ın yüzlerce filminde katkısı olan senaryocu Bülent Oran'ın bu gelenekten bilinçli bir şekilde yararlandığını söylemesine karşın, bütün sinema çevresinin aynı bilinç ve yaklaşım içinde olduğunu söyleyebilmek çok kolay görünmüyor).

Yeşilçam sinemasının yabancı filmleri ve romanları uyarladığını daha önce söylemiştik. Kimi çevreler olayın hep bu boyutunu görüp Yeşilçam'ı bu çerçeve içinde değerlendirmeye çalışmışlardır. Oysa Yeşilçam'ın geleneksel halk kültürüyle ilişkilerini irdelemek ve çözümlemek onun gelişmesine de çok katkılarda bulunabilirdi. Kültür çevrelerinin Batıyla bütünleşme çabaları, geleneksel kültür verilerine "folklörcü" yaklaşımları, ve bunun beraberinde getirdiği yabancılaşma, onların, Yeşilçam'ın ticari ve popülist sinemasına uzak kalmalarına, onu reddetmelerine, dışlamalarına yol açmıştır.

Gölge oyunu da, orta oyunu da köken olarak ne Anadolu ne de Türk'tür. İşlediği öykülerin köklerinin de bütünüyle bizden kaynaklandığını öne sürmek zordur. Ama gerek gölge oyunu, gerekse orta oyunu bütünüyle bizden, bize özgü, bizim kültürümüzün, bütünleşmiş parçalarıdır. İşte bu "oyunların" bizden yapılmasına benzer bir olgu, Yeşilçam için de geçerlidir. Sinema dışarıdan gelmiştir, filmlerin öyküleri çokluk dış kaynaklıdır ama Yeşilçam bizim yerli sinemamızdır, tıpkı Karagöz ve orta oyununda olduğu gibi.

1950 öncesinde dublajcılar, özellikle Ferdi Tayfur, bir meddah-masalcı kimliğiyle yabancı filmleri, durum elverdiği ölçüde, yöneldiği seyircinin özelliklerine ve beklentilerine göre dönüştürerek, bizden yapmaya çalışmış, özellikle oyuncuları karakter-tiplere indirgeyerek yerlileştirme sürecini başlatmışlardır. İşte Yeşilçam, Ferdi Tayfur'la simgesel olarak başlatacağımız bu oluşumun, sinemanın (filmin) bütün öğelerini içine alır şekilde bütünlenmesidir.

Gölge oyunu, orta oyunu, meddah daha çok kentsel özellikler taşırlar, Osmanlı ve İstanbulludurlar, metropol ürünüdürler. Yeşilçam da İstanbulludur, ama Anadolu'nun hizmetine girmiştir. Varolması için o kitleye gereksinmesi vardır. İstanbul'daki meddah geleneğiyle Anadolu'nun masalcı, destancı geleneğini kendi içinde birleştirmiştir. Yeşilçam Sineması anlatımcı bir sinemadır. Yeşilçam sinemacısı (senaryocu, yönetmen ve oyuncu) anlatıcıdır, meddah-masalcıdır.

Gölge oyunu ve orta oyunu daha çok güldürü üzerine kuruludur. "Karakter tipler"e dayanırlar. Baş kişilerden Karagöz, Hacivat, Pişekar, Kavuklu diğer karakter-tiplerden farklı konumdadırlar. Bunlar genel, daha soyut, herkesi içine alabilecek tiplerdir. Diğer tipler ise toplumdaki farklı, farklılaşmış kesimleri, kişileri, oluşumları yansıtırlar ve daha somut tiplerdir. Oysa Anadolu masallarının baş kahramanları mitik-tiplerdir, kahramanlık öyküleri, acıklı öyküler anlatırlar, dramatik bir yapıları vardır. Gölge ve orta oyunu erkek baş kişilere dayanırken, Anadolu masallarında kadın baş kişiler de bulunmaktadır. Yeşilçam Sineması bu iki ucu birleştirmiştir; Anadolu masallarının baş kişileri modelinde mitik-tipleri baş oyunculara verirken, diğer tipler, karakter-tipler olarak yerlerini almışlardır. Orta ve gölge oyunundaki baş kişiler (Karagöz, Hacivat, Pişekar, Kavuklu) Yeşilçam'da karakter-tipler grubu içinde dağılarak varlıklarını

sürdürürler. Yeşilçam güldürüleri orta ve gölge oyunlarından çok Keloğlan masallarının bir devamı olarak gelişirler.

Yeşilçam'ın bu yaptıklarının bir benzerini, Yeşilçam dışında ve ondan çok önce kukla tiyatrosunda bulmamız olasıdır. Yeşilçam sinemasının baş kişilerinin arketipleri kukla tiyatrosunda İbiş, genç erkek ve genç kız olarak karşımıza çıkarlar. Yeşilçam'ın temel üç baş kişisi vardır: kadın kahraman, erkek kahraman ve komik erkek kahraman. Bunlar gölge ve orta oyununda yokturlar ama kukla oyununda bulunurlar. Karakter tipler ise hepsinde vardır ve ortak özellikler taşırlar. Özetlemek gerekirse, Yeşilçam Sineması, geleneksel masal ve oyunların bir bileşeni, sürdürücüsü olarak halk yaşamındaki yerini almıştır.

Yeşilçam Sineması'nın, tasarlanmış düşünsel bir temeli olmamıştır. Ne Yeşilçam'ı var edenler böyle bir çaba (bilinç) içine girmişlerdir, ne de bu konuda kültür çevrelerinde olumlu, yapıcı bir çaba görülmektedir. Yeşilçam, uygulama içinde, deneye deneye, el yordamıyla ve belli bir sağduyuyla kendi kendisini varetmiş ve tanımlamıştır. Yeşilçam, kendi yazısız kurallarını, teamüllerini, kalıplarını belirlemiş ve uygulamıştır. Buradaki en birincil ölçü filmleri halkın tutmasıdır. Halkın tutması için, filmlerin halkın beklentilerine, kültürüne, mitoslarına denk düşmesi gerekir. Yeşilçam bunu gerçekleştirdiği için para da kazanmış, ticari bir sinema olmuştur. Batı Avrupa ülkelerinde ve ABD'deki popüler-ticari Sinema ile Yeşilçam'ın popüler-ticari sinemasını birçok ortak görüntüsüne karşın, birbirine koşut, benzer olgular olarak açıklamak olası değildir. Sinema ortaya çıktığında batı toplumları çoktan yazılı kültür aşamasına girmişler, kültürel ve düşünsel yaşamı kurumlaştırmışlardır. Folklor ve halk kültürü toplum üzerindeki etkisini ve belirleyiciliğini gene çoktan yitirmiştir. Örgütlü ve kurumlaşmış bir toplumsal yapı söz konusudur. Ve kapitalizmin gelişme, güçlenme dönemidir. Halk

için, ticari filmler kurumsallaşmış sinema yapısı içinde tasarlanmakta ve üretilmektedir. Sinema, kurumsallaşmış yazılı kültür ve gene kurumsallaşmış bir sanayi ve ticaret ortamının bir ürünüdür. Oysa Türkiye'nin durumu oldukça farklıdır. Sözlü kültür bugün de yaşamımızı önemli ölçüde belirlemekte, yönlendirmektedir. Geleneksel halk kültürü folklor bütün canlılığıyla yaşamakta, üretimini sürdürmektedir. Kurumlaşamamış, yazılı düşünsel temelini oluşturmamış Yeşilçam'ın halk kültürüne ve onun mitoslarına eklemlenmesini doğal bir süreç olarak görmek gerekir. DP iktidarınında da yansımasını bulan popülist eğilim Yeşilçam'ı halkın isteklerine ve yönlendirmesine bağımlı kılmıştır. Bunun böyle olmasında ve Yeşilçam'ın oluşmasında senaryocular kilit konumdadırlar. Ferdi Tayfur'un dublaj sırasında işleme koyduğu dönüştürmeyi senaryocular doğrudan yazdıkları öyküler içinde gerçekleştirmişlerdir. Bülent Oran bilinçli bir şekilde yabancı filmlerin dramatik yapılarından, senaryo yazma tekniğinden yararlandığını, kahramanların genel özelliklerini Türk toplumunun kültürel beklentilerine uyacak şekilde işlediğini ve dönüştürdüğünü söylemektedir. Aslında hangi filmlerin yapılacağına öncelikle yapımcılar karar vermektedir. Filmleri asıl gerçekleştirenler ise yönetmenlerdir. Bu bakımdan yapımcı, yönetmen ve senaryocu (hatta ve de oyuncular) arasındaki ilişkilerin, hiyerarşinin incelenmesi Yeşilçam'ın oluşmasındaki işleyişin anlaşılmasına açıklık getirir. Piyasada belli sayıda büyük firmalar vardır, bunlar büyük oranda pazara egemendirler. Bunların yanında bir de çok sayıda küçük firmalar bulunur. Ve bütün bu firmalar arasında kıyasıya bir rekabet ve kazanç çekişmesi vardır. Büyük firmaların kendine bağlı yönetmenleri, ayrıca baş oyuncularla yapılmış anlaşmaları vardır. Yapımcılar, kendilerine bağlı yönetmenlerle piyasa değerlendirmesi yaparak çevrilecek filmlerin türlerine, konularına karar verirler ve senaryo

yazdırımına geçerler. Yönetmenlerin birçoğu senaryoların oluşmasında katkılarda bulunur. Büyük firmalarda durum genellikle böyle işlerken, küçük firmaların çalışmalarında belli bir sistematik kurmak zordur. Bütün firmalar projelerini diğer firmalardan saklar. Neredeyse kapalı devre filmler üretilir. Bu kapalılığa karşın Yeşilçam'ın ortak bir yapıya, ortak kurallara, kalıplara varmasının açıklamasını yapmak gerekir. Birbirinden ayrı ve rakip firmalar, birleşik kaplar gibi aynı Yeşilçam'ı varetmişlerdir. Çünkü, her firma, diğer firmaların yaptıklarını dikkatle izler ve seyircinin tepkilerine göre hemen gerekli önlemlerini alır. Başarılı filmlerin benzerleri kısa sürede herkes tarafından çekilmeye başlanır. Firmalar birbirlerine kapalıdırlar, ama hepsinin ortak yararlandığı senaryocular ve oyuncular vardır. Bu şekilde firmalar arasında kaçınılmaz köprüler kurulur ve Yeşilçam'daki işleyiş, birleşik kaplardaki eşitliğe, ortaklığa, bütünlüğe ulaşır.

Yeşilçam'ın kalıpları belirginleştikçe oyuncuların da önemleri artmaya başlar. Baş kadın ve erkek tipleri netleşince, bunları oynayan oyuncular da bir çeşit o tiplerin, geleneksel kültür içindeki kahramanların bir yansıması olarak, sinemada yaşayan uzantıları olurlar. Geleneksel halk kahramanlarıyla Yeşilçam'ın kahramanları bütünleşirler ve baş oyuncuların konumu önemini arttırır. Yeşilçam içinde de aynı dönemde bölge işletmeleri ağırlıklarını duyurmaya başlarlar. Ama artık sistem oturmuştur ve aksamadan televizyonun yaygınlaşmasına kadar işler.

Yeşilçam oyuncularının starlık konumları da gene bu kültürel ilişki nedeniyle Batı sinemalarının star kavramından ayrılır. Yeşilçam'da her oyuncu her filmde hep aynı, kendi tipini oynar. Oyuncu, tipiyle bütünleşmiştir. Onu değiştiremez. Fakat bu, Yeşilçam'da oyuncu sayısı kadar tip vardır anlamına gelmez. Baş tipler, az öncede değinildiği gibi üç tanedir: bir kadın ve iki

erkek tipi. Baş rol oynayan bütün oyuncular hep bu üç rolden birini kendi tarzına göre canlandırır, aralarında temelde önemli bir farklılık gözlenmez. Karakter tipler için de durum aynıdır. Belli bir karakter tipin belli oyuncuları vardır. Filme göre, ya da oyuncuların zamanına göre biri o tipi oynar. Baş tiplerin sayısı üç ile dondurulmuşken, karakter tiplerde her zaman değişkenlik, çeşitlenme söz konusu olabilir. Oyuncular kendileriyle birlikte yeni bir karakter tip oluşturabilirler, ya da var olan tipi geliştirebilirler. Ayrıca her tipin kendine özgü bir ses tonu ve konuşma tarzı vardır. Ses açısından da tipleşme söz konusudur. Üstelik bu durum daha Yeşilçam filmlerinde kahraman tipleri belirginleşmeden önce gerek yabancı filmlerin, gerek yerli filmlerin dublajlarında seslendirmeciler tarafından yaşama geçirilmeğe başlanmıştır.

Genelinde Yeşilçam'ın olanakları hep sınırlı olmuştur, sınırlı çekim zamanında, sınırlı negatifle, sınırlı parayla ve sınırlı donanımla, neredeyse hep ucu ucuna filmler çekilmiştir. Öykülerin, film kişilerinin kalıplaşmasına, hep belli mekanların kullanılmasına bu koşullar da kuşkusuz etkili olmuştur. Ama eğrisi düzüne gelmiş ve Yeşilçam, belirlemeye çalıştığımız özelliklerini zaman içinde deneye, eleye oluşturmuş, kendi genel sistemini oturtmuştur. Sistem bir kez yerleştikten sonra her türlü koşul altında bu genel işleyişini özenle sürdürmüştür.

Anadolu'nun bölge işletmeleri, seyircinin eğilimine göre İstanbul'daki yapımcılara sipariş vermekte, hangi baş oyuncuları istediğini bildirmektedir. O oyuncular üzerine yatırım yapmakta, para koymaktadır. Baş oyuncular mitik-tipler, proto-tipler olduğu için zaten öyküler de az çok belirlenmiş olmaktadır. Gerisi bir çeşit meddahlık işlevini (rolünü, konumunu) üstlenmiş, Yeşilçam'ın seçeceği tür ve öykü çerçevesinde oyuncunun (prototip-mitos) "maceralarıdır". Tıpkı halkın Köroğlu masalı

dinlemek istediğinde masal anlatıcısının bir Köroğlu masalı anlatması gibi. Halk Keloğlan masalı istediğinde masalcı uygun öyküyle Keloğlan masalı anlatmaktadır. Halk "Türkan"ı istediğinde, "masalcı Yeşilçam" uygun bir "Türkan öyküsü" anlatır, halk Cüneyt'i ya da Yılmaz'ı istediğinde de Yeşilçam bir Cüneyt ya da Yılmaz öyküsü anlatır.

Artık yaşamayan kukla oynatıcısı Talat Dumanlı'nın yüzün çok üzerinde ezber kukla ve Karagöz oyunu repertuarı vardı. Bu oyunların öykülerini, anımsamak için, bir cep defterine kısaca yazmıştı. Gece oyuna çıkmadan önce buraya bakarak oynayacağı oyuna karar vermekteydi. Onun için önemli olan öykünün genel çerçevesi, olayların akışı, kişilerin kimlikleriydi. Talat Dumanlı bu öyküleri duruma göre ister yarım saat ister bir saat ya da daha fazla oynardı. Masalcı da aslında anlatacağı masalı duruma göre çok kısa tutabileceği gibi saatlere yayıp gecelerce anlatabilmektedir.

Bu tür geleneksel, sözlü anlatı ve gösterilerde oyuncular ve anlatıcılar için genel repertuarlar söz konusudur ve bunlar her oyun, masal, destan içinde gerekli olduğunda kullanılırlar, emprovize edilirler, duruma uygun geliştirilirler, yeniden üretilirler.

Anlatıcı ya da oyuncu için de, dinleyici, seyirci için de öykünün kendisi o kadar önemli değildir, zaten bilinmektedir, sürpriz yoktur. Anlatıcı ve oyuncular daha önemlidir.

Yeşilçam'daki işleyiş de buna koşut bir gelişme gösterir. Yeşilçam filmleri, aynı konuları sayısız filmde anlatmıştır. Filmler arasında benzer sahnelere, konuşmalara da sık rastlanır. Bu şekilde Yeşilçam filmlerinin de bir ortak repertuarından söz edilebilir. Bunlar kalıplar halinde uygun geldiği yerde çekmeceden (dağarcıktan, ortak bellekten) çıkarılıp kullanılmaktadır. Yeşilçam

filmlerinde kimi durumlar (sahneler) için hep gidilen (başvurulan) değişmez (demirbaş) mekanlar vardır. Aynı Boğaz sırtları, Eyüp'ün üstü Pierre Loti, Kalpazan Kaya sahili, benzer evler gibi. Bunlar da kalıp mekanlardır (fonlardır). Karagöz'deki göstermelik, kukla oyunundaki birkaç ortak fon resmi, orta oyunundaki kalıp dekorlar gibi. Bunların hiçbiri düşünülerek, tasarlanarak, bilinçli, böyle bir ilişki kurularak gerçekleştirilen uygulamalar değildir. Bu, kendiliğinden, bilmeden, farkında olmadan, hatta parasızlıktan, kolaylıktan, vb., ortaya çıkan bir sonuçtur. Bu uygulamaların rastgelelikten kurtulmasının, belli bir kaosa düşmemesinin bir şekilde açıklanması gerekir. Ortamın kaçınılmaz, zorunlu sonuçları olarak, ortak bir belleğin ve bilincin, bireylerin bilinci ve tasarımı dışında etkili olması olarak bunları açıklamak olasıdır.

Yeşilçam Sineması, geleneksel sözlü kültürümüze ve ticariliğe eklemlenmiş, anonim yaratıcılığın ağır bastığı popüler, popülist bir sinemadır.

Görüntüyü yeniden üretme ve kitleye iletme teknolojisindeki gelişmeler 70'li yıllardan başlayarak sinema alanında Türkiye'de de yeni durumları, konumlanmaları devreye soktu. Uygulamada birçok şeyin değişmesine karşın, psikolojik ve zihinsel düzlemde bu yeni konumlanmaya uyum gösterildiğini öne sürmek kolay değil. Sinema ve film gösterimi dendiğinde hala sinema salonları ve bunların oluşturduğu işletmeler, dağıtım zincirleri anlaşılıyor. Oysa bu alana çoktan elektronik teknolojisi girdi ve sinemanın salonlara bağlı, onların tekelinde olma durumunu değiştirdi. Bugün sinema dendiğinde görüntü üreten ve görüntü ileten bütün teknolojilerin içinde olduğu bir bütünü algılamamız gerekmektedir. Bu bakımdan televizyon kanallarını da, videoyu da artık sinema olayının içinde düşünmemiz doğru olur.

70'li yıllarda televizyonun yayına başlaması ve videonun yaygınlaşması Yeşilçam Sinemasını belli bir kargaşanın içine soktu. Televizyon (TRT) ve Yeşilçam karşılıklı birbirlerini dışladılar. Yeşilçam, hem televizyonu sinemadan saymadığı, hem de seyirciyi elinden aldığı, ekonomik olarak sıkıntıya soktuğu için televizyona karşı tavır aldı. TRT Televizyonu kadroları ise bir yandan kendilerini sinemanın dışında bir olay olarak değerlendirdikleri, bir yandan da, asıl Yeşilçam'ın temsil ettiği popüler, popülist, ticari sinemaya karşı oldukları için Yeşilçamlı yönetmenleri ve senaryocuları kendilerine yaklaştırmadılar. TRT'nin işbirliği yaptığı yönetmenler öncelikle Yeşilçam çizgisinin dışına çıkmak isteyen yönetmenler oldular. Bu arada TRT, Yeşilçam'a karşı kendi içinden yönetmenler de yetiştirmeye çalıştı. Ayrıca TRT yayınladığı Yeşilçam filmleri konusunda da oldukça seçkinci davranmaya özen gösterdi.

• 1970'li yıllarda Yeşilçam ve TRT arasında bunlar yaşanırken Türk Sinemasında yeni gelişmelerin önü de açılmış oldu. Daha önce Yeşilçam'ın fırsat vermediği, engellediği farklı bir sinemanın gerçekleşebilme olanakları ortaya çıktı. Yeşilçam, TRT'ye karşı video pazarına uygun filmler üreterek ayakta kalmaya çalışırken, seyircisi azalan sinema salonlarına sol ve sağ, siyasal söylemli, farklı "sinema filmleri" üretilmeğe başladı. Çünkü Yeşilçam'ın seyircisi sinema salonları yerine, kendi evlerinin salonlarında küçük ekranda videodan ve TRT'den film seyretmeyi yeğlemektedir artık. Seyircisi azalan sinema salonlarının karşısında iki seçenek vardı bu durumda: ya kapanacaklar, nitekim bir çoğu kapandı; ya da farklı Türk filmlerine perdelerini açacaklardı. Türkiye'nin toplumsal ve siyasal koşulları da uygun bir ortam oluşturuyordu. Ayrıca farklı bir sinema yapmak için kendini hazırlamış, koşulları zorlayan sinemacıların sayısı da bu arada az değildi. Böylece, bir çok oluşumun, gelişmenin sonucu olarak Türk Sinemasında yeni bir

dönem de 70'li yılların sonlarına doğru başlar.

Yeni dönemin, Yeşilçam'a göre en belirgin özelliği kişiselleşmedir. Yeşilçam'ın, geleneksel sözlü kültüre yaslanan, anonim, kendiliğinden niteliklerine karşın yeni sinema bilinçli bir kişisel yapı kurmaya, dünya oluşturmaya yönelik entellektüel bir çaba içindedir. Yeşilçam'ın içe kapalı, yerel bir sinema olması karşısında yeni sinema dünyaya açılır. Yeşilçam'ın sözlü kırsal kültür temelinin yerine bilinçli bir şekilde yazılı kentsel kültürü, dünya kültür birikimini koyar.

TRT Televizyonunun yayınını genişletmesi ve 70'lerin toplumsal, siyasal kargaşa ortamının sonucunda zor duruma düşen ve gerileyen, duraklayan Yeşilçam sineması; özel televizyon kanallarının yayına başlamasıyla yeni bir canlanma dönemine girer. Yeşilçam'ı vareden kitlenin (seyircinin) beklentilerine TRT Televizyonu kendine göre sınırlamalar ve yönlendirmeler getirirken, özel kanallar kendi varolma ve yaşama nedenlerine de uygun olarak popülizme kayınca Yeşilçam'ın da önü yeniden açılmış olur. Bugün Yeşilçam, televizyon kanallarında yeniden hayat bulmaktadır; ve her türlüsünden eski Yeşilçam filmleri yeniden yeniden gösterilmektedir. Bu şekilde yeni kuşaklarla Yeşilçam'ın buluşması sağlanmaktadır. Ayrıca, Yeşilçam'ın eski ürünlerinin bugünkü kuşaklar ile de iletişim kurabildiği gözlemlenmektedir. Dünün starları, bugün de kariyerlerini sürdürmektedirler. Yeşilçam filmlerinin üretildiği yıllarda eski filmlerin tekrar görülmeleri olası değilken, şimdi bu olanak da kanallarda vardır. Eski Yeşilçam temeli üzerinde televizyon kanalları, diziler üretimine eğilerek bir şekilde yeşilçam geleneğinin yeni koşullarda sürmesine katkıda bulunmaktadırlar.

Televizyonun devraldığı Yeşilçam geleneği yeni ürünlerde belli değişimlere de uğramaktadır. İlk anda göze çarpan Yeşilçam'ın mitik baş rol kahramanları bu filmlerde pek göze

çarpmıyor. Bunun nedeni bir ölçüde daha bu rolleri oynayacak yeni oyuncuların bulunmayışı olabilir. Ama asıl neden, seyircilerin artık değişmekte olduklarıdır. Geleneksel sözlü kırsal masaldan uzaklaşan ve televizyonların oluşturmaya çalıştığı farklı bir masal dünyasına giren bir seyirci kitlesinin varlığı söz konusudur. Ayrıca televizyonlarda yerli, yabancı çok çeşitli ve değişik, her türden sinema ürünleri izleyen seyircinin görme dünyası da çeşitlenmekte, değişime uğramaktadır. "Televizyon Yeşilçamı" da, büyük ölçüde, özellikle de komedilerde tiplere dayanmaktadır. Eski Yeşilçam oyuncuları yeni televizyon ürünlerinde kendi prototip konumlarını korurlarken giderek karakterleşme sürecini de yaşamaktadırlar. Bugün "Televizyon Yeşilçamı", başrollerde içinde olmak üzere karakter-tiplere dayanmaktadır. Güldürülerde ise Keloğlan yerine orta oyununun ve Karagöz'ün baş kahramanları, ama daha çok da kukla oyununun İbiş'i ağırlık kazanmaktadır. Bu arada gene özellikle güldürülerde, tiyatro kökenli oyuncuların varlığında artış gözlenmektedir. Televizyonlar tiyatro geleneğine farkında olmadan dönüş yapmakta ve Yeşilçam'ı oraya çekmektedir. Yeşilçam, bir çeşit, televizyonlarda kırsal kültür etkinliğinden kurtulup kentsel bir çerçeve içine oturma eğilimi içindedir. Kırsal kültürün mitik başrol prototiplerinin yerini, giderek daha somutlaşan, içimizde yaşayan, günümüzle bağları olan, farklılaşan masal dünyasının karakter-tipleri almaktadır.

Televizyon kanal işletmelerinin (ev salonu gösterilerinin) popüler, popülist, ticari sinemayı (Yeşilçam'ı) sinema salon işletmelerinden devralmasıyla özgün anlatımlı, kişisel, yaratıcı sinema, aslında birçok bağdan kurtulmuş oldu. Ama bu sinema da daha kendi varolma ortamını ve koşullarını oluşturamadı. Sinemanın ticari olma boyutu (zorunluluğu) en önemli ayak bağı olarak dün olduğu gibi bugün de bu sinemanın aşmak zorunda olduğu en büyük sorunlardan biri. Bağımsız, özgür, yaratıcı Yeni

Türk Sinemasına, dün Yeşilçam sistemi olanak vermezken bugün sinema salon işletmelerinde ABD'nin büyük, ticari, bol tanıtımlı filmleri önünü kesmektedir. Bugün bu sinema tam bir yalıtılmışlık içindedir. Bir yandan üretim için kaynak bulmakta zorlanırken, diğer yandan filmleri gösterecek salon bulamamaktadır. Salon bulduğunda ise çokluk yeterli seyirciye ulaşamamaktadır. Televizyon kanalları ise çok düşük ödemelerle işletme haklarını satın almaktadırlar. Bunların yanı sıra Yeni Sinema, kendini bağlayacağı belli bir sinema anlayışını da belirleyebilmiş değildir. El yordamıyla, kişisel becerilerle bir yerlere varmaya çalışıyor. Tepki duyduğu eski sinemayı, ticari sinemayı, Yeşilçam Sinemasını yeterince anlayabilmiş ve değerlendirebilmiş, çözümlemiş sayılmaz.

Yeni Sinemanın sürebilmesi ve gelişebilmesi için, Türk Sinemasının popüler ve ticari yanının yeniden yaratılması gerekir. Çünkü sanat ve kültür nitelikleri ağır basan yaratıcı sinemanın ticari boyutu hep çok sınırlı olmuştur. Hala ticareti ön planda tutan bir sinema sistemi içinde marjinal kalmak zorunda olan yaratıcı, kişisel sanat sineması ancak bu ürünlere yapılacak desteklerle var olabilir. Eğer sistem kendi içinde ticari boyutu yakalayabilirse marjinal ürünlere de belli oranda destek olmayı göze alabilir.

Bugün televizyonda popüler ve ticari boyutu yeniden yakalamış olan yapım ve gösterim çevresi, dün olduğu gibi gene kazandığı paraların büyük bölümünü sinema dışı alanlara kaydırmaktadır. Günübirlik kaygılarla, günübirlik işler üretme alışkanlığı sürmektedir. Ve Yeni Sinema, parasal sorunlarını çözemediği için asıl ilgilenmesi gereken sinemanın özgül sorunlarına eğilememektedir.

Türk Sinemasının geleceği, genelde sinemanın gelecekte alacağı yeni durumlara bağlıdır. Yarının Türk sineması geçmişe ve geleceğe dönük bu tür tartışmaların içinden çıkacaktır.

FÜSUN DEMİREL

ÇOCUKLUK DÜŞLERİM

Osmanbey'deki cıvıl cıvıl gala akşamlarını anımsarım hep...

Arnavut kaldırımlarıyla, tramvaylarıyla, kış geceleri gittiğimiz Vefa Bozacı'sı ve İnci Sineması'ndaki muhteşem galalarıyla çocukluğumun Osmanbey'i...

Belki de oyunculuğu meslek edinmemde, beynimin bir köşesine sinmiş gala gecelerinin kokusu etkendi, kim bilir?

1963-1964 yılları... Henüz beş altı yaşlarındayım... Türk filmleri annemde vazgeçilmez bir tutku. Evimize ses ve hayat mecmuaları giriyor. Bütün sanatçıların yaşamı ezbere biliniyor. Annem, beni de yanına katıp, Belgin Doruk'un evine götürüyor. Elimizde kırmızı güllerle, bir hayran ziyareti.

İnci Sinemasında her hafta yeni bir filmin galası yapılıyor. Sanatçılar locada oturuyor. Fatma Girik, Cüneyt Arkın, Türkan Şoray... Annem ne yapıp ediyor o locanın yanını satın alıyor. Sanatçılarla bitişik localarda filmi izliyoruz. Ne keyif, ne mutluluk...

Onlara hayranım... Çok güzeller, erişilmez parlayan yıldızlar gibi...

Filmler çoğunlukla melodram. Hep ağlıyorum. Filmden çıkıyorum, ağlamama engel olamıyorum. Annem arnavut kaldırımlı yollarda söylenip duruyor: "Ağlarsan bu son olur, bir daha getirmem". "Ben de içimden ağlarım" diyorum. Küsüyorum dünyaya. Kendi içimde yaşıyorum siyah-beyaz dünyanın bende yarattığı hüznü...

Yıllar hızla geçiyor... İlk, orta ve lise yılları... Artık İzmir'deyiz. Kışın Küçükyalı Köşk Sineması, yazın Güzelyalı'daki yazlık bahçe sineması... Yine yaşamımdan çıkmayan yığınla Türk Filmi. Ama beni en çok etkileyen Yılmaz Güney ve Sineması. Artık dünyaya eleştirel bir gözle bakmaktayım... Yılmaz Güney'in filmleri dışında hiç bir tercihim yok. Umut, Arkadaş, Umutsuzlar, Baba beni müthiş etkiliyor. Lise sonda oyuncu olmaya karar veriyorum. Bu karar beni İtalya'ya, Roma Dramatik Sanatlar Akademisinde öğrenci olmaya kadar götürüyor, yıl 1977.

Oyunculuğa, sahneye adayım... Okulumu çok seviyorum. İtalyan Sineması ile çok ilgiliyim, bütün klasikleri abone olduğum sinematek benzeri salonlarda izliyorum. Marcello Mastroianni, Sophia Loren, Anna Magnani, Alberto Sordi, Gian Maria Volonte, Vittorio Gassman gibi oyuncular devleşiyor gözümde. İtalya yıllarım sinemayla dopdolu geçiyor. Sinema tutkunu bir arkadaşımla o çevreye giriyorum biraz, senaristler ve yönetmenlerle tanışıyorum. Taviani kardeşlerin evinde konuk oluyoruz. İlk kez sinemada rol almayı düşlüyorum. Ve 1984 yılında profesyonel bir oyuncu olarak sinema serüvenim başlıyor. "Bir Yudum Sevgi"... Ara vermeden 11 yıldır sürdürdüğüm sinema öylesine bir tutku oluyor ki bende, yaşamımda her şeyin önüne geçiveriyor bir anda. Ardı ardına ürettiğimiz filmlerin çoğu birer klasik olarak raflara kalkıyor. Bugün video kasetlerde eskiyor, yarın Cd Rom'larda ölümsüzleşecek. Ara sıra kasetlerin tozunu

alırken birden canlanıveriyor anılarım. Bu zor günlere nereden. nasıl geldik? Dünden bugüne taşınan neydi? Neyi taşıyabildik?

1984-1985 "Bir Yudum Sevgi" ilk filmim. Oyuncu ve asistan olarak çalışıyorum. Sinemamız mali sorunlarla karşı karşıya. Çünkü seyirci giderek düşüyor. TV ve Video büyük oranda etkiliyor.

1985-1986 "Züğürt Ağa" Urfa maceraları. Olağanüstü güzel bir film... ama hak ettiği karşılığı bulamıyor. Sektörün koşulları giderek zorlaşıyor.

"Ahh Belinda". Büyük gayretlerle iş yapılıyor. Ama ufuk pek aydınlık değil. Kuşatma altındayız. Derin derin "Ahh" çektirecekler besbelli. "Asiye Nasıl Kurtulur". Kara Mustafa'dan kurtulmaya çalışan Asiye... Türkiye Kara Mustafa'dan nasıl kurtulur? Kara Mustafa'nın filmleri salonlarınızı sarmış durumda.

- 1988-1989 "Uçurtmayı Vurmasınlar". Vurdular! Sultan Ahmet cezaevi, soğuk taş duvarlar, haberin var mı? Türk Sinemasını vurdular.

Sonuçtan herkes çok memnun. 100 bin civarında seyirci filmi izliyor. Filmlerimiz için çok iyi bir rakam. Ama giderek yerli filmler için salon bulmamız zorlaşıyor.

Kara Mustafa'nın filmleri, şirketleri köşe başlarını tutmuş durumda.

Çocukluk düşlerimi artık göremeyecek miyim? Dönemin iktidarları tarafından dört beş yıl önceden hazırlanan genel senaryolarda sinemaya da sıra gelmişti.

Çizilen pembe tablo neydi?

"Sizi kurtarmaya karar verdik. Dış ticaret mevzuatımızda engelleyici maddeleri kaldıracağız. Bu sayede Amerikan film

şirketleri serbestçe ülkemize gelecekler. Gelecekler ve sinemamızı kurtaracaklar. Bu şirketler burada filmler çekecekler. Milyarlarca liralık bütçeleriyle, stüdyolar, platolar kuracaklar. Sinemacılarımıza yeni iş alanları açacaklar. Hatta bizim filmlerimizi dünyaya dağıtacaklar" (oysa yuvamızı dağıttılar). En yetkili ağızlardan bunlar söyleniyor. İstila sonucu önce ana merkezdeki sinemaları kaybettik. Hiçbir şey yapılamadı, hiç ses yok. Sonra semt sinemaları kaybedildi. Tembel ağıtlar dışında gıkımızı çıkaramadık.

Kendi ellerimizle verdik çocuklarımızı... Bu doğurganlığımızı bir daha zor elde ederiz. Sinemamız dışında bir çok şeyimizi daha kaybettik. Sesimizi, çok daha önemlisi yüzümüzü kaybettik. Hemen yeni yüz vermezler adama, uzun süre böyle yüzsüz dolaşacağız, herhalde.

Bu durumu onarmak için her yıl ayrılan on milyarlar da yüzümüzü bulmamıza yetmeyecek. Bu işin astarı yüzünden pahalıya gelecek.

Amerikan şirketleri, kendi ellerimizle, yasalarla belirleyerek verdiğimiz haklar karşılığında bize verdikleri hiçbir sözü tutmadılar. Kısa zamanda tüm dağıtımı ele geçirdiler ve her şeyi belirler oldular.

Bizim "Gladyolar" da en ucuzuna sayfa doldurmacasına kendi filmlerimize vurdular. Vurdukça onlar da gelişti. Ama öfkeleri geçmedi.

TV'ler, çok çok özel programlarda bu kampanyaya kol kanat gerdi. Hepsinin kendi yükselişi hızlanıyordu!

Bütün bunlara rağmen o beklenen dolarlardan bir tekinin bile gümrük kapılarından girdiğini gören olmadı. Buna karşılık kasalar, bankalar dolusu dolarları kendi ellerimizle müreffeh

ülkenin mutlu çocukları olarak çağ atlama coşkusuyla uğurladık.

1990-1991 "Berdel"in çekimleri, Bilecik'in Bozüğük kasabasında gerçekleşti. Sinemamız neye karşılık Berdel edildi?

1991-1992 "Mem-ü Zin" çok zor bir çalışma oldu. Yöreye üçüncü gidişim. Bitmeyen bir sevdadır sinema, tüm zorluklarına rağmen. Mem-ü Zin oynayacak sinema bulamıyor.

1992-1993 "Boynu Bükük Küheylan" sinemamız bu hele geldi işte... Güzel bir çalışma. Hikayesi geleneksel yapıyı zorluyor. Salon mu arıyor? Yerli filmlerin salon neyine... otursunlar, oturdukları yerde (kutularında)... Sinemamız Boynu Bükük Küheylan'a döndü.

Bu arada değişen genç dinamik seyircinin tercihleri farklı yönde oluşuyor. Daha doğrusu, büyük olanaklarla oluşturdukları müzik klipleri, öncü birlikleri gibi herşeyi belirler oldu. Sonra ardından ağır toplarıyla geliyorlar. Savaş değil tam anlamıyla bir istila...

Alt yapıdan yoksun, yaratı ve estetik sorunların üzerine pek zaman ayıramayan sinemamız, dev yapımlar karşısında nasıl tutunacak? Bunlara rağmen bir avuç sinemacı "yapımcı, yönetmen, senarist, oyuncu" tüm işleri üstlenerek, bu dev yapımlara karşı durmaya, varolmaya çalışıyorlar.

Köklü, kapsamlı bir sinema yasası çıkarılmadığı sürece "kaybedilmiş bir yüzle" yaşamaya mahkumuz...

11 yıl nasıl özetlenir bilemiyorum. Ancak bu renkli, canlı, hareketli, delice dünyanın içinde bir sirkteki ip cambazı gibi yaşmayı sürdürüyorum. Ve sinemaya salt oyuncu olarak katılmaktan öte, sorunlarını, sıkıntılarını, başarılarını bir aile gibi paylaşmaktan başka bir şey düşünemiyorum. Şimdilerde sıkıntılarımız hayli fazla. Sinema yasasının çıkmayışı, telif

haklarının eksiklerle dolu oluşu, salon sorunu, sanatsal ve ekonomik sorunların çözümlenemeyişi ve daha pek çok sorun...

Galiba en temeli ise yine yaratıcılık sorunu. Yaratıcılarımızı arıyoruz. Türk sineması ve bizler, ambulansla acil servise yetişen bir kalp hastası gibiyiz. Acildeki genç doktorlar ise son umudumuz. Ya öleceğiz, ya da yepyeni bir kalple yaşama döneceğiz. Çünkü ülkemizin dilini ve kültürünü temsil eden bizler ancak bu yeni kalple varolabiliriz.

Arnavut kaldırımlı Osmanbey'in gala gecelerine yaşanan özlemler sıcak, tatlı birer anı olarak belleklerimizde, ancak onlar dönemin siyah-beyaz renkleri gibi solmaktalar.

Gelecek ise düşleyemediğimiz kadar renkli, ve hızlı...

Haydi acildeki idealist genç doktorlar, biliyorum, oksijen tüpü arızalı, yoğun bakım dolu ama gencecik beyniniz, enerjiniz ve yaşamı değiştirme arzunuzla bu hastayı tekrar yaşatabilirsiniz.

Yürekler size teslim.

METİN ERKSAN

SİNEMANIN 100. YILI[1]

I.

Amerikalı bulucu (mucit) **Thomas Edison** (1847-1931) 1891'de; bir film çekme kamerası ve bir film gösterme projeksiyonu yapar. Bir yandan da konulu ve belgesel filmler üretir. 1894'te Paris'te bir film çekme ve gösterme gösterisi düzenler.

Fransız Bulucu (Mucit) **Louis Limiére** (1864-1948) Thomas Edison'un Paris'te yaptığı film çekme ve gösterme gösterisini izler.

Edison'un yaptığı kamera film çekiyor, fakat Edison'un yaptığı projeksiyon bu filmi büyük bir perdede gösteremiyordu. Film, mercek takılmış bir delikten tek bir kişinin bakması ile seyrediliyordu.

Lumiére filmin büyük bir perdede gösterilmesi tekniğini ve zorunluğunu düşünür. Kardeşi **Auguste Lumiére'in** (1862-

---

1. Bu yazı Metin Erksan'ın Cumhuriyet Gazetesi'nde 11 Haziran 1994, 30 Nisan 1995 ve 28 Aralık 1995 tarihlerinde yayınlanan yazılarından derlenmiştir. (e.n.)

1954) yardımı ile 1894'te gelişmiş bir film çekme kamerası ve film gösterme projeksiyonu yapar.

Birkaç amatör ön gösteriden sonra Lumiére kardeşler, 28 Aralık 1895'te Paris'te "Boulevard Capucines-Grand Cafe" de, profesyonel bir gösteri düzenleyerek seyircilere ilk yaptıkları film olan "Lumiére fabrikasından çıkış" ve sonra yaptıkları filmlerden biri olan "Trenin gar'a girişi" isimli filmleri gösterirler. Bu tarih; sinemanın doğum tarihidir.

Bu tarih için **Nurullah Ataç** 1945'te, sinemanın 50. yılında şunları yazmıştır. **"Doğrusunu isterseniz insanlığı sinemadan önceki, sinemadan sonraki diye ikiye ayırabiliriz"**.

Sinemanın 100. yılında; bilimsel araştırmalar yapılarak ve bilimsel bilgiler oluşturularak yazılmış bir **"Türk Sinema Tarihi"** yoktur. Sinemanın 100. yılında Türkiye'de bu tanımda bir Türk Sinema Tarihi'nin yokluğu, Türk kültürü için büyük bir eksiklik ve Türk sineması için tehlikeli bir boşluktur.

Türk Sinema Tarihi'nin yazılması için, önce şu bilgilerin bilinmesi zorunludur.

Tarihbilim'e ilişkin bilimsel bilgi oluşturmak için, deney yönteminin kullanılması olanaksızdır. Deney yöntemi, tarihbilim kapsamında kullanılması olanaksız bir yöntemdir. Tarihbilim'de deney yöntemi yoktur. Bu nedensellikten ötürü tarihbilim; yazılı veya sözlü, tarihsel; bilgi, belge ve bulguların; doğruluğunu ve yanlışlığını; düşünerek, tartışarak, eleştirerek, kanıtlayarak, yorumlayarak oluşturduğu tarihsel olguları; yöntembilimsel düşünce, eytişimsel düşünce, kuramsal düşünce dizgeleri içinde irdeleyerek bilimsel bilgi oluşturur.

Yeni bilgi, belge ve bulgular; tarihbilim'in oluşturduğu bilimsel bilgileri her an değiştirebileceği için, tarihbilimcinin

bilimsel bilgi oluştururken, "şimdi elde bulunan; bilgi, belge ve bulgulara göre" saptamasını yapması zorunludur.

Hiç bir sanat, içinde oluştuğu; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetimsel, teknolojik; olgulardan ve ortamdan soyutlanarak, kendi iç dinamiğini oluşturan; dönüşüm, devinim, etkileşim, yaratma, yetenek, beceri, mesleki türdeşlik gibi öğeler değerlendirilerek ve yorumlanarak tarihsel dönemlere ayrılamaz.

Bu biçim bir dönem saptama, tarihbilim'e ve bilimsel bilgi'ye aykırı bir dönem saptamadır. Bir sanatın tarihsel dönemlerinin başlangıç ve bitiş sınırlarını, o sanatın içinde oluştuğu; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetimsel, teknolojik; olgular ve ortam saptar. Üstelik **sinema sanatı** ve **sinema olgusu** diğer sanatlardan ve olgulardan çok ayrımlı bir konumda, içinde oluştuğu; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetimsel, teknolojik; olgular ve ortam ile çok yönlü ilişkiler içindedir. Tarihbilim'in bilimsel bilgi oluşturan yöntemi ile, Türk sinemasının tarihsel dönemlerini saptamak olasıdır.

Türk Sinemasının tarihsel dönemleri şunlardır;

1. 1895-1923 (29 Ekim 1923 Türkiye Cumhuriyeti Devleti Kuruldu).
2. 1923-1932 (19.07.1932 "Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik" yürürlüğe girdi).
3. 1932-1939 (14.07.1934 tarih ve 2559 sayılı "Polis ödev ve Yetkileri Yasası'nın 6. maddesine uyularak yapılan 09.07.1939 tarih ve 2/11551 sayılı "Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelik" yürürlüğe girdi). (II. Dünya Savaşı başladı).

4. 1939-1945 (II. Dünya Savaşı bitti) (Çok partili dönem başladı).
5. 1945-1950 (14 Mayıs 1950 seçimleri)
6. 1950-1960 (27 Mayıs 1960 Devrimi)
7. 1960-1971 (12 Mart 1971 Ordu Muhtırası)
8. 1971-1980 (12 Eylül 1980 Ordu Yönetimi)
9. 1980-1986 (07 Şubat 1986- 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası" yürürlüğe girdi).
10. 1986-1994 (Süregiden dönem).

Türk sinemasının bütün dönemlerine ilişkin bilimsel araştırmalar ve bilimsel bilgiler tam ve yetkin değildir. **1895-1923 tarihleri arasındaki dönem için çok özenli bir araştırmanın yapılması zorunludur. Bu dönemin başlangıç yılları birçok bilinmezlik içindedir.** Bir örneği irdelemekte yarar vardır.

Şimdi elimizde bulunan bilgi, belge ve bulgulara göre Osmanlı Devleti sınırları içinde sinema filmi yapılması ile ilgili çalışmalar 1907 yılında başlamıştır. Osmanlı Devletinin Avrupa anakarasındaki topraklarında bulunan Manastır şehrinde fotoğrafçılık yapan Rum asıllı, Osmanlı uyruklu Yanaki Manaki (1878-1960) ve Militiades Manaki (1882-1964) kardeşler, 1907 yılında Londra'dan 300 bioscope marka bir film çekme kamerası alıp Manastır şehrine getirmişlerdir. Padişah V. Mehmet Reşat 1911 yılının 5-23 Haziran günlerini kapsayan tarihte Rumeli'de bir gezi yapar. Manaki Kardeşler bu gezinin Selanik şehrindeki karşılama törenini, üç yüz bin kişi ile birlikte Kosova Ovası'nda kılınan görkemli Cuma namazını, Manastır şehrindeki karşılama törenini filme çekerler. Bu film şimdi Makedonya Devlet Film Arşivi'nde bulunmaktadır. Manaki Kardeşler'in bu film dışında yaptıkları filmlerin neler olduğunu şimdilik bilmiyoruz. 1908 Meşrutiyet'in ilanı, 1913 Balkan Savaşı, 1914-1918 I. Dünya Savaşı gibi büyük olayların, Manastır şehri

içine ve Manastır şehri çevresine yansımasını, bu fotoğrafçı kardeşlerin filme çekmemesi olanaksızdır.

Yedi ay sonra 1995 yılı başlıyor. Ünlü düşünür Karl Jaspers (1883-1969) **"unutmak ihanettir"** diyor. Türkiye'de yaşayan herkes, olur olmaz değerlendirmeler ile birbirine ödül veriyor. Türk Sinemasının hiç bir zaman unutmaması zorunlu olan, Türk Sinemasının hiç bir biçimde ödeyemeyeceği gönül borcu olan kutsal ölüleri vardır. Türk Sinemasının veya sinemasever Türklerin 1995'te, Sinemanın ve Türk Sinemasının bu bulucularını ve kurucularını anması ve onurlandırması gereklidir.

1995'te anmamız ve onurlandırmamız zorunlu olan; Sinemanın ve Türk Sinemasının öncüleri şunlardır.

1891'de tarihte ilk kez bir film çekme kamerası ve bir film gösterme projeksiyonu yapan **Thomas Edison**. 1895'te sinemanın
• başlamasını sağlayan **Louis ve Auguste Lumiére Kardeşler**. 1895 de Lumiére Kardeşler ile ilişki başlatan, İstanbul'lu fotoğrafçı **Vafiadis**. 1896'da İstanbul'da Türklere ilişkin kısa filmler yapan ve Lumiére kardeşlerin kameracısı olan **Alexandre Promio**. 1897'de Türkiye'de ilk sinema gösterisini yapan, ilk sinema salonunu açan, "Merkez Ordu Sinema Dairesi" ilk müdürü, konulu film çekmeyi ilk başlatan **Sigmund Weinberg**. 1907'de bir film çekme kamerası alıp, film çekmeye başlayan Manastırlı **Yanaki ve Militiades Manaki Kardeşler.** 1910'da sinema ile ilgilenip önce film gösteren sonra film çeken MOSD müdürü **Fuat Uzkınay**. 1910'da sinema ile ilgilenip sonra sinemacı ve filmci olan Mülkiye Mektebi Müdürü (Siyasal Bilgiler Fakültesi Dekanı Prof. Dr.) hukukbilimci **Kemal Seden**. Darülfünun (İstanbul Üniversitesi) ve İstanbul Sultanisi tarihbilim hocası (Prof. Dr.) **Şakir Seden**. Yeğenleri Kemal ve Şakir Seden'in sinema ve film çalışmalarını maddi ve manevi olarak destekleyen **Ali Rıza Öztuna**. 1915'te "Merkez Ordu Sinema Dairesi"nin kurulması sağlayan

Enver Paşa. Bu dairede sinema yapan yedek subaylar **Cemil Filmer, Mazhar Yalaz.** 1917'de konulu ilk Türk filmini gerçekleştiren **Sedat Simavi**. Konulu ilk Türk filminin çekilmesini sağlayan Milli Müdafaa Cemiyeti Başkanı **Hikmet Hamdi**. MMC'nin belgesel filmlerini çeken **Kenan Erginsoy**. 1919'da film rejisörlüğü yapan **Ahmet Fehim**. 1919'da senaryo yazarlığı yapan **Münif Fehim**. 1919'da İstanbul Darülfununu öğrencilikleri sırasında sinemacı olan **Sabahat ve Cazibedar** hanımlar.1919'da film rejisörlüğü yapan **Ertuğrul Muhsin**. Yarım yüzyıllık kameracı **Cezmi Ar**. 1928'de Film sanayisi kurucusu **İpekçi Ailesi ve İhsan İpekçi**. 1940'ta Film sanayisi kurucusu **Halil Kamil**. 1943'te Film sanayisi kurucusu **Necip Erses**. 1945'te Türkiye'de ilk özgün film platosunu yaptıran **Murat Köseoğlu ve Nazif Duru** (Sayın Nazif Duru yaşamaktadır). 1945'te Türk sinema tarihi araştırmalarını başlatan **Nurullah Tilgen ve Rakım Çalapala** (Sayın Rakım Çalapala yaşamaktadır). Türk sinemasının ve sinemasever Türklerin 1995'te; sinemanın ve Türk Sinemasının bu büyük öncülerine karşı, onları saygı ile anmak ödevi ve onları saygı ile onurlandırmak görevi vardır.

II. SİNEMA YÜZ YAŞINDA

Sanatların ve bilimlerin varoluşlarının başlangıç tarihleri bilinmez. Sanatların ve bilimlerin varoluşlarının başlangıç sınırları geçmişin derinlikleri içindedir. Edebiyat, resim, müzik, tiyatro v.b. gibi sanatların, matematik, fizik, kimya v.b. gibi fen bilimlerinin, toplumbilim, ruhbilim, yöntembilim v.b. gibi toplumsal bilimlerin, ne zaman varolduklarını bilimsel bilgi olarak saptamak olanaksızdır. Tarihbilim, sanat tarihibilim teknoloji tarihibilim, toplumsal tarihbilim alanlarındaki araştırmalara ve düşünmelere karşın, sanatların ve bilimlerin varoluşlarının başlangıç tarihlerini saptayan kanıtların ve tanıtların yokluğu, kültür tarihinin düşündürücü bir boşluğudur.

Sanatların ve bilimlerin varoluş tarihlerinin bilinmezliği ve karanlığı içinde yalnız sinema sanatının ve sinema biliminin varoluş tarihi bilinir. Bu tarih; Fransız **Louis Lumiére** (1864-1948) ve **Auguste Lumiére** (1862-1954) kardeşlerin **28 Aralık 1895**'de Paris'te yaptıkları bir sinema-film gösterisi ile saptanmıştır. Sinemanın bu tarihteki ve bu teknik nitelikteki varoluşundan önce, başta ünlü Amerikalı bulucu (mucit) **Thomas Edison** (1847-1931) olmak üzere çeşitli uluslara ilişkin birçok bulucu, film çekimi ve sinema gösterisi konusunda birçok buluşlar gerçekleştirmişlerdir. Fakat bu film çekimi ve sinema gösterilerinden hiç biri, Lumiére kardeşlerin yaptığı film çekimi ve sinema gösterisinin uygulamasından ve görselliğinden üstün ve yetkin değildir. Bu nedensellikten ötürü; tarih, bilim tarihi, sanat tarihi ve sinema tarihi, Lumiére kardşlerin yaptığı bu sinema filmi gösterisini, sinemanın varoluşunun başlangıç tarihi olarak kesinle saptamıştır.

Akıllı ve bilgili görünümlerini korumak isteyen bir çok yabancı sinema tarihçisi ve bunların uysal çevirmenleri olan bizim "kerametleri kendilerinden menkul" yerli sinema tarihçileri, kendilerini zorlayarak sinemanın varoluşunu, İ.Ö.'ki çağlarda, Mısır ve Grek uygarlıkları içinde oluşturmaya çalışırlar. İ.Ö. 4000 yıllarından, İ.S.4. yüzyıla kadar Mısır'da kullanılan ve bütün ilkel yazılar gibi kökeni yanyana veya alt alta dizilmiş resimler olan **Hiyeroglif** yazısı, bu kişilere göre sinemanın varoluşunun başlangıç göstergesidir. **Platon**'un (Eflatun) (İ.Ö. 427-347) **Politeia** (Devlet) isimli yapıtının 7. kitabında, "**idealar öğretisi**" kapsamında tasarladığı "**mağara kuramı**"nda; mağaranın girişinden gelen aydınlığın önünde dolaşan insanların ve mağarada yanan ateşin ışığının önünde oynatılan kuklaların, mağara duvarına yansıyan gölgeleri, gene bu kişilere göre sinemanın varoluş başlangıcının ikinci belirtisidir. Sinemanın varoluşunun başlangıcını saptamak isteyen bu kuramsal düşünceler, coşku

verecek buluşlar olmasına karşın, ne yazık ki düşlem (fantezi) ve imgesel (hayali) düşüncelerdir. Sinemanın varoluşunun kuramsal dönemleri ve uygulama oluşumları sanat ve bilim tarihlerince açık olarak saptanmıştır.

Devinimli (hareketli) görüntü düşüncesi veya görüntülerin devinimi düşüncesi sinemanın varoluşunu kuramsal olarak oluşturmuştur. Sinemanın uygulamalı evresi, devinimli görüntü yapmak veya görüntülerin devinimini sağlamak isteğinin kuramdan eyleme dönüşme aşamasıdır. Sinemanın varoluşunun kuramsal kaynağında görüntülerin devinimi düşüncesi, sinemanın varoluşunun teknikbilim (technologic) kaynağında önce makine ve fotoğrafın sonra elektriğin bulunması vardır. Bu olağanüstü nitelikler ve kuraldışı özellikler, sanatlar ve bilimler arasında yalnız sinema sanatının ve sinema bilimin varoluşunun başlangıcının bilinmesini sağlamıştır. Varoluşunun başlangıcının bilinmesi, sinemanın eşsiz bir ayrıcalığıdır.

İçinde bulunduğumuz 1995 yılında, Dünya tarihinde ilk kez, sanatlar ve bilimler arasında yalnız sinema sanatının ve sinema bilimin varoluşunun yüzüncü yılı kutlanacaktır. 11 Haziran 1994 tarihinde bu sütunlarda yayınlanan "Sinemanın 100. Yılı" isimli yazımda, sinemanın yüzüncü yılında bilinmesi ve yapılması gereken tarihsel ve törensel bazı düşünceleri gündeme getirmiştim. Bu kez o yazımda oldukça ayrıntılı olarak açıkladığım düşüncelerin uzantısı olarak şunları yazmak isterim.

Sinemanın yüzüncü yılında; bilimsel araştırmalar yapılarak ve bilimsel bilgiler oluşturularak yazılmış, kavramsal ve kuramsal düşünceler içeren bir **"Türk Sinema Tarihi" yoktur**. Sinemanın yüzüncü yılında Tükiye'de bu içerik ve biçimde bir Türk Sinema Tarihi'nin yokluğu, Türk kültürü için büyük bir eksiklik ve Türk sineması için tehlikeli bir boşluktur. Tarihbilim tarih yazmanın yöntemini saptamıştır. Sinema tarihi tarihbilimin yönetimini

uygular. Tüm sanatlar gibi sinema sanatı da içinde oluştuğu; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetimsel, teknolojik olgulardan ve ortamdan soyutlanarak, kendi iç dinamiğini oluşturan; dönüşüm, devinim, etkileşim, yaratma, yetenek, beceri, mesleksel türdeşlik gibi öğeler değerlendirilerek ve yorumlanarak tarihsel dönemlere ayrılamaz. Sanatların ve sinema sanatının tarihsel dönemlerinin başlangıç ve bitiş sınırlarını, dönüşüm ve oluşum evrelerini, o sanatın içinde oluştuğu; siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, hukuksal, yönetimsel, teknolojik olgular ve ortam saptar. Tarihbilimde olduğu gibi sinema tarihinde de yöntem ve kuramsallık önce dönemlerin, dönüşümlerin ve oluşumların saptanmasıdır.

Türk sinemasının tarihsel dönemleri şunlardır.

1. **1895-1923** 28 Aralık 1895 Sinema varoldu.
2. **1923-1932** 29 Ekim 1923 Türkiye Cumhuriyeti Devleti kuruldu.
3. **1932-1939** 19/7/1932 "Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik" yürülüğe girdi.
4. **1939-1945** 14/7/1934 tarih ve 2559 sayılı "Polis Ödev ve Yetkileri Yasası'nın 6. maddesine uyularak yapılan 9/7/1939 tarih ve 2/11551 sayılı "Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelik" yürürlüğe girdi. 1 Eylül 1939 II. Dünya Savaşı başladı.
5. **1945-1950** 14 Ağustos 1945 II. Dünya Savaşı bitti. 1 Kasım 1945 Türkiye'de çok partili dönem başladı.
6. **1950-1960** 14 Mayıs 1950 seçimleri sonucu siyasal yetke değişti.

7. **1960-1971** 27 Mayıs 1960 Devrimi oldu.
8. **1971-1980** 12 Mart 1971 Türk Silahlı Güçleri Devleti ve Siyasal Yetkeyi uyardı.
9. **1980-1986** 12 Eylül 1980 Türk Silahlı Güçleri Devleti ve Siyasal Yetkeyi yönetmeye başladı.
10. **1986-1995** 7 Şubat 1986 tarih ve 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası" yürülüğe girdi.

Türkiye'de bulunan kurumların ve Türkiye'de yaşayan insanların çoğunluğu; öznel, yapay ve taraflı değerlendirmeler ile birbirlerine bir çok ödüller veriyorlar. Önüne gelen insanın kendi keyfince bir diğer insana kol kanat germesi, bir komedi haline dönüşmüştür. Bu arka çıkmalara Devlet ağırlığının katılması ile oyun traji-komik bir gösteri olmuştur. Soytarılar ve maskaralar ağırbaşlı efendilerinin rolünü çalmıştır. Bu gülünç ödül ve onurlandırma törenleri Türkiye'de gelenek haline gelmiştir. İple samanın birbirine karıştırıldığı böyle bir karanlıkta Türk sinemasının hiç bir zaman unutmaması zorunlu olan, Türk sinemasının hiç bir biçimde ödeyemeyeceği gönül borcu olan kutsal kurumları ve kişileri vardır. Türk sinemasının veya sinemasever Türklerin 1995 yılında, Türk sinemasının bu öncülerini ve yapıcılarını anması ve onurlandırması zorunludur. Sinemanın yüzüncü yılında anmamız, onurlandırmamız ve gönül borcumuzun olduğunu bilmemiz zorunlu olan Türk sinemasının öncüleri ve yapıcılarının başına, şu olguyu, kurumları ve kişiyi koymak gereklidir.

Devletin ve özel büyük sermayenin hiç bir parasal katkısı olmayan süregen ekonomik bir ortamda, ödediği sinema bilet paraları, sevgisi, beğenisi, hoşgörüsü, iyiliği, cömertliği, vefakarlığı ile Türk sinemasını var eden ve bir an bile Türk sinemasını bırakmayıp, yabancı sinemayı yeğlemeyen **TÜRK**

ULUSU. I. Dünya savaşı içinde, 1915 yılının başında, savaşan tüm Dünya orduları ile özdeş (aynı) zamanda "**Merkez Ordu Sinema Dairesi**"ni kuran ve Türkiye'de sinemayı bir sanat, sanayi ve ticaret olarak başlatan **TÜRK ORDUSU**. İttihat Terakki Partisi tarafından 1 Şubat 1913'de kurulan, Hürriyet ve İtilaf Fırkası tarafından 1 Nisan 1919'da kapatılan, 1918' den beri oluşan Kuvvayı Milliyenin ve Müdafaayı Hukuk cemiyetlerinin öncüsü ve kaynağı olan ve Türk sinemasının ilk konulu filmlerini gerçekleştiren **MİLLİ MÜDAFAA CEMİYETİ**. 19 Temmuz 1909'da kurulan, Türk Ulusunun verdiği bağışlar ile Almanya'dan Barbaros ve Turgutreis isimli büyük savaş gemilerini ünlü Nusret mayın gemisini, dört muhribi, Fransa'dan yedi gambotu satın alan İngiltere'ye paralarını peşin ödeyip Sultan Osman, Sultan Fatih, Reşadiye isimli büyük savaş gemilerini, altı muhribi ve iki denizaltıyı ısmarlayan, 2 Nisan 1919'da Hürriyet ve İtilaf Fırkası tarafından kapatılan, Türk sinemasının ilk konulu filmlerini gerçekleştiren kurumlardan biri olan **DONANMA CEMİYETİ**. I. Dünya Savaşı (1914-1918) sırasında kurulan, 1919'da tüm gelirlerinin yok olmasına karşın Türk sinemasının ilk konulu filmlerinin yapılmasını büyük olanaksızlıklar içinde sağlayan **MALUL GAZİLER CEMİYETİ**. 1921'de Türk sinemasının ilk özel girişim film yapımlarını parasal ve töresel olarak destekleyen, Milli Mücadele sırasında Anadolu savaşının başarısı için İstanbul'da gizli çalışmalar yapan, Saltanat ve Hilafet tarafından idam cezası verilen, Atatürk'ün övgü ile onurlandırdığı **ALİ RIZA ÖZTUNA** (1861-1954).

Ünlü düşünür Karl Jaspers'in (1883-1969) "**Unutmak İhanettir**" sözünü, düşünmek zorundayız.

III. 28 ARALIK 1895

28 Aralık 1895 günü, sanatın ve bilimin karışımı olan sinema olgusu var oldu. Yüzyıl önce bugün, Fransız bulucu

(mucit) **Louis Lumiére** (1864-1948) ve **Auguste Lumiére** (1862-1954) kardeşler, 28 Aralık 1895'te Paris'te Boulevard Capucines, Grand Cafe'nin, Hint Salonu'nda 1 frank giriş ücretli bir sinema-film gösterisi yaptılar. Lumiére kardeşler, bu gösteriyi kendi buluşları olan ve kendi yaptıkları film çekici, film gösterici ve film basımı gibi üç ayrı işlevi yapalabilen cinematographe adını verdikleri bir makine ile yapmışlardı. Sinemabilim, bu günü ve bu tarihi sinemanın var oluşu ve başlangıcı olarak kabul etmiştir.

Sinema sözcüğünün kökeni, Grekçe devinim (hareket) anlamını içeren kinema sözcüğüdür. Sinemabilim, kinema sözcüğünü yine Grekçe bir sözcük olan yazmak ya da yazarak anlatmak anlamını içeren graphion sözcüğü ile birlikte kullanır. Hareket yazmak ya da hareketi yazarak anlatma anlamını içeren kinemagrophion sözcüğü sinema olgusunun evrimi içinde **"hareketi fotoğrafla yazmak, hareketi fotoğrafla anlatmak"** anlamını içeren cinematographe (sinematograf) sözcüğü biçimine dönüşmüştür. Cinematographe sözcüğünün yaratıcıları ya da babaları Lumiére kardeşler ve oğullarını bu buluşa yönelten babaları **Antoine Lumiére**'dir. Lumiére'ler yaptıkları buluşa cinematograph adını vererek **"görüntüsel bir düşünme, görüntüsel bir uygulama, görüntüsel bir yazma"** olan sinema olgusunu, sinema sanatını, sinema yapmayı, eski bir deyimle **"ismi ile müsemma"** ismiyle içerikli, ismiyle özdeş, ismiyle eşdeğerli yetkin bir tanımlamayla açıklamışlardır.

Sinema düşüncesinin ve sinema olgusunun var oluş yolu uzun bir yoldur. Bu uzun yolda çeşitli uluslara ilişkin birçok düşünür ve bulucu, sinema düşüncesi ve sinema olgusu kapsamında birçok kuram oluşturmuşlar ve teknolojik buluş gerçekleştirmişlerdir. Ünlü ressam ve bilgin İtalyan **Leonardo da Vinci**'nin (1452-1519) kuramını tanımladığı; doğa, kimya, ışık ve optik bilimci İtalyan **Giovanni Battista Della Porta**'nın (1540-

1615) uygulamasını yaptığı **"Camera Obscura-Karanlık Kutu"**, arkeolog, matematikçi ve doğabilimci Alman **Athanasius Kircher**'in (1601-1680) gerçekleştirdiği **"Magia Cystera-Sihirli Fener"** İngiliz fizikçi ve matematikçisi **İsaac Newton**'un (1642-1727) yaptığı güneşin yedi rengini içeren ve hızla döndürülünce tüm renklerin beyaz olduğu **"newton çarkı"**, 18. yüzyılda zenginlerin portre resimlerini yaptırma modasını karşılamak için sıradan ressamların kullandığı **"Camera Lucida-Saydam Kamera"**, Fransız fizik bilgini **Jean Antoine Nollet**'in (1700-1770) yaptığı; nesnelerin kaybolup imgelerin görüntüsünü sürdüren ilk elektroscope, yazar, doktor ve fizikbilimci İngiliz **P.M.Roget**'in (1770-1869) oluşturduğu **"The Persistence of Vision with Regard to Moving Objecst-Hareketli Nesnelere İlişkin Görüntünün Sürekliliği"** kuramı, İngiliz tıp bilgini **J. Ayrton** (1785-1856) ve İngiliz tıp bilgini **J. Herschel**'in (1792-1871) ortaklaşa yaptığı, iki görüntüyü bir görüntü gibi yansıtan Thaumatrope, yine J. Herscel'in bulduğu **"gümüş tozlarının hypo içinde erimesi"** (1819), Fransız bulucu **L.J.M. Daguerre**'in (1789-1851) ve İngiliz bulucu **H.F. Talbot**'un (1800-1877) birbirlerinden ayrı olarak yaptığı **"negatiften-pozitife basım"** yöntemi (1820), Fransız bulucu **J.N. Niepce**'in (1765-1833) ürettiği **"İlk Fotoğraf"** (1822), Belçikalı Anatomi Bilgini **Joseph Plateau**'nun (1801-1883) yaptığı; bir hareketin birbirini izleyen görüntülerini üreten Phenakistoscope, İngiliz bulucu **E. Muybridge**'in (1830-1904) yan yana dizilmiş **"yirmi dört fotoğraf makinesiyle çektiği yirmi dört koşan at görüntüsü"** ve döner bir çember durumuna getirdiği bu fotoğrafları arkalarından bir ışık vererek hareketli olarak perdeye yansıtması, Avusturyalı fizikçi ve filozof **E. Mach**'ın (1838-1916) insanın çocukluğundan yaşlılığına kadar olan fotoğraflarını bir dizi haline getirip, bunları Phenakistoscope'la göstermesi, fizyoloji bilgini Fransız **E.T. Marey**'in (1830-1904) **"tek bir aygıt ile filme aldığı**

hareketli görüntüler" ve bu görüntülerin Paris Bilimler Akademis'nde gösterilmesi (1888), Amerikan din adamı, bulucu **H. Goodwin**'in (1822-1900) **"selüloit film şeridi"**, Amerikan bulucu **G. Eastman**'ın (1854-1932) **"film makarası"** ve nihayet Amerikalı büyük bulucu **Thomas Alva Edison**'un (1847-1931) öncülüğünde ve denetiminde Fransız, İngiliz, İskoç karışımı bulucu **W.K.L. Dickson**'un (1860-1935) yaptığı; film çekme kamerası Kinetograph (1888), film gösterme makinesi Kinetoscope (1889) ve bir ses (phonogiraph-gramofon) eklemeli film gösterme makinası Kinetophonograph (1891) bu uzun yolun dönüm noktalarıdır. Ayrıca İngiliz bulucu **W.F. Greene**'in (1855-1921), Fransız bulucu **L.A. Prince**'in (1842-1890), Alman bulucular **Max ve Emil Skladanovsky** (1863-1939, 1859-1945) kardeşlerin film çekici ve film gösterici makineleri, Amerikalı bulucu **T. Armat**'ın (1866-1948) film gösterme makinesi Phantoscope veya Vitascope (1895) bu uzun yolun önemli aşamalarıdır.

Sinema olgusunun bulucusu Batılı uluslar, ülkeler ve bu ülkelerin devletleri müthiş bir buluş olan sinema olgusunu hemen algılamışlar ve sinemanın; sanatsal, kültürel, siyasal, toplumsal, ekonomik, teknolojik açılardan eşsiz ve olağanüstü gücünden büyük bir çabuklukla yararlanmaya başlamışlardır. **Yüzyıl içinde sinema Batı'da ve Doğu'da ulusal kültürlerin ve evrensel kültürün en etkili bölümü olmuştur.**

Büyük **Atatürk**'ün kurduğu Türkiye Cummhuriyeti devletinin tarih içindeki en yakın uzantısı olan Osmanlı devletinin sınırları içinde sinema olgusu, şimdi elimizde bulunan belgelere göre 1896 yılı baharında başlar. 1986 yılı baharında Lumiére'lerin film çekici, film gösterici ve film baskısı yapan sinematograf makinelerini kullanan film operatörleri, beş kıtaya dağılırlar. Bu film operatörlerinden bir bölümü İstanbul, İzmir, Kudüs, Yafa, Kahire, İskenderiye gibi şehirlerde ve başka yerlerde film çekerler.

Bu operatörler çektikleri negatif filmleri gezici küçük laboratuvarlarında yıkarlar, kuruturlar, negatif filmdeki görüntüleri, pozitif filme basarlar, pozitif filmleri halka gösterirler. 11. yüzyıl Bizans tarihçilerinin ve 11. yüzyıl sonlarındaki Haçlı seferine ilişkin kronikierin kullandığı bir deyim olan ve Türklerin yerleşik olduğu yerler anlamını içeren Türkiye'de (Turchia) sinema olgusu başlamıştır.

Türk sinemasının 1. dönemi olan 28 Aralık 1895-29 Ekim 1923 yılları arasını kapsayan dönemde; devletin ve özel girişimlerin sinema çalışmaları yaptığını biliyoruz. Bu döneme ilişkin Türk sinema tarihi araştırmaları, eksik ve yetersiz olmakla birlikte, yine de bu dönemi az çok açıklayan tarihsel bilgiler vardır. Devlet ve özel girişimler, Türk sinemasının bu ilk döneminde çok önemli çalışmalar ve atılımlar yapmışlardır. Bu dönemde devlet-sinema ilişkileri iç içedir ve sürekli savaş koşullarına karşın devletin sinemaya olumlu ilgisi olağanüstü boyutlarda süregitmektedir.

Bu dönemin dışında kalan ve dokuz dönemden oluşan (**2.** 1923-1932, 19/7/1932 **"Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik yürürlüğe girdi"**. **3.** 1932-1939, 14/7/1934 tarih ve 2559 sayılı **"Polis Ödev ve Yetkileri Yasası"**nın 6. maddesine uyularak yapılan 19/7/1939 tarih ve 2/11551 sayılı **"Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelik"** yürürlüğe girdi. 1 Eylül 1939 II. Dünya Savaşı başladı. **4.** 1939-1945, 14 Ağustos 1945 II. Dünya Savaşı bitti. 1 Kasım 1945 Türkiye'de çok partili dönem başladı. **5.** 1945-1950, 14 Mayıs 1950 seçimleri sonucu siyasal yetke değişti. **6.** 1950-1960, 27 Mayıs devrimi oldu. **7.** 1960-1971, 12 Mart 1971 Türk silahlı güçleri devleti ve siyasal yetkeyi uyardı. **8.** 1971-1980, 12 Eylül 1980 Türk silahlı güçleri devleti ve siyasal yetkeyi yönetmeye başladı. **9.** 1980-1986, 7 Şubat 1986 tarih ve 3257 sayılı **"Sinema, Video ve Müzik Eserleri**

Yasası" yürürlüğe girdi. **10.** 1986-1995 süregiden dönem) ve sinema tarihi bilinen 72 yıllık Türkiye Cumhuriyeti Devleti döneminde, devlet ve onun siyasal yetkesi sürekli olarak sinemanın büyük gücünden ve etkinliğinden korkmuş ve Türk sinemasının doğal gelişmesini engellemiştir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti ve onun siyasal yetkesi Türk sinemasına siyasal, toplumsal, ekonomik, hukuksal, yönetimsel, kültürel, sanatsal, teknolojik yönlerden ağır ve tehlikeli baskılar uygulamıştır.

Türkiye Cumhuriyeti Devleti ve onun siyasal yetkesi tüm sanatların içinde yalnız sinema sanatını **"yürütme erki"**ne bağlayarak ve **"yürütme erki"** ile denetleyerek Türk sinemasına onarılmaz zararlar vermiştir. Yüzyıllık Türk sinemasının bilimsel araştırmalar yapılarak ve bilimsel bilgiler oluşturularak yazılmış, kavramsal ve kuramsal düşünceler içeren bir **"Türk Sinema Tarihi"** yoktur. Yüzyıllık Türk sinemasının yaptığı binlerce Türk filminin tarihbilimciler tarafından seyredilecek, binlerce Türk filmine ilişkin araştırmalar yapılacak, binlerce Türk filmi üstünde düşünülecek, binlerce Türk filmi için bilimsel bilgiler oluşturulacak bir **"arşiv kurumu"** yoktur. Yüzyıllık Türk sinemasının siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal, sinemasal, teknolojik yapısına ilişkin yazılmış ya da yüzyıllık Türk sineması içinde var olan bir Türk sinemacısı hakkında yazılmış bilimsel bilgiler içeren hiçbir kitap yoktur.

Sinemanın yüzüncü yılında Türkiye'de sinema kapsamında yalnız bir olgu vardır. **Sinemanın yüzüncü yılında var olan; Türkiye Cumhiriyeti Devleti'nin ve onun siyasal yetkesinin ve kendini aydın sananların tüm engellerine karşın, Türk ulusunun parası ve Türk sinemasındaki emeğin ortaklaşa var ettiği Türk sinemasıdır.**

HİLMİ ETİKAN

KISA METRAJ FİLM

Üretim koşullarının ve yeni bir buluş olmanın dayattığı koşullar nedeniyle, "Sinema Sanatı" kısa metraj film olarak başladı. Daha sonraki yıllarda, tiyatro seyirliğinin vermiş olduğu süre alışkanlığının da etkisiyle, yaklaşık 90 dakikayı kendisine standart süre olarak benimsedi. Bu gösterim süresi, tecimsel sinemanın uluslararası boyutta pazarlanabilme ölçütünü saptadı.

Ama kısa metraj olgusu, dünyanın hiçbir ülkesinde terk edilmedi. Bu filmlerin yadsınamaz ortak özellikleri ve görevleri günümüze dek ulaştı. Çünkü kısa metraj, deneysel sinemanın, yeni bakış açılarının, değişik kamera hareketlerinin, çarpıcı seslendirme biçimlerinin sınandığı yaygın üretim alanı olarak önemini her zaman korudu. Çünkü uzun metraja uygun düşmeyen, kısa ama çarpıcı öykülerin, görsel belgelerin, animasyonların yaratım ortamını oluşturdu. Çünkü, büyük bütçeler gerektirmeden, hem ulusal, hem de uluslararası boyutta sinemasal yaşamdan, özellikle gençlerin pay alabilmesini sağladı.

Bu yazı çerçevesinde, "kurmacalı" dediğimiz, uluslararası terimi "fiction" olan kısa metrajlı filmlere değinmek istiyoruz.

Ülkemizde, 1921 yılında, Şadi Fikret Karagözoğlu'nun oyunculuğunu ve yönetmenliğini yaptığı, Şarlo'nun filmlerini anımsatan 20'şer dakikalık "Bican Efendi"(1) güldürüleri kısa metraj kurmacalı filmlerin başlangıcı sayılabilir.

1967 yılında başlatılan ve aralıksız dört yıl süren "Hisar Kısa Film Yarışması"(2), 16 mm ve 8 mm'lik kameralarla gerçekleştirilen amatör filmlerin toplanma merkezini oluşturmuş, çevresinde tartışmaların da yaşandığı bir hareketlilik yaratmıştır. Artun Yeres, Sezer Tansuğ, Ali Özgentürk, Ahmet Soner, Üstün Barışta, Mutlu Parkan gibi isimler seslerini duyurmaya başlamıştır. Aynı yarışma, 19 Nisan 1974 günü, İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü tarafından tekrar canlandırılmaya çalışılır.

1979 yılından itibaren, İFSAK (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği)' da amatör kısa film çalışmaları ses getirmeye başlar. Bir taraftan "Temel Sinema Kursları" aracılığı ile gençlere bilgi aktarımı sağlanırken diğer taraftan da, günümüze dek aksatılmadan sürdürülecek olan, neredeyse gelenekselleşmiş "İFSAK Kısa Metraj Film Yarışmaları" düzenlenir.

1989 yılından itibaren ise, İFSAK ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi, diğer ülkelerin de katkılarıyla, her yılın şubat ayında Uluslararası Kısa Film Günleri'ni(3) programlamaya başlarlar.

1976 yılından sonra peş peşe devreye giren İstanbul Mimar Sinan ve Marmara, İzmir Dokuz Eylül, Eskişehir Anadolu Üniversitelerinin sinema bölümleri genç kesime bir hareketlilik kazandırır. Üretilen filmlerin sayısı artar.

Ulusal festivallerimiz de kapılarını kısa metraja açarlar. 1989 yılında Ankara Film Festivali, bu açılımın öncülüğünü yapar ve bu festival giderek artan ölçüde genç sinemacılara sahip çıkan kimliğini geliştirir. Hatta 1995 yılındaki açılış kısa filmlerle

gerçekleştirilir. Aynı yıl "Emek Ödülü"(4) bir kısa film çalışanına verilir. İzmir de "Genç Artemis" yarışması, Adana da "Öğrenci Filmleri Yarışması", Antalya'da "Uluslararası Kısa Film Yarışması" bu alanda kilometre taşlarını oluşturan önemli çabalardır.

Bir TRT yapımcısı olan Lütfü Özalay'ın, 1990 Ekim ayından itibaren hazırlayarak sunduğu "Genç Sinemacılar" programı, özellikle kısa metraj sinema filmini yüreklendiren ve Televizyon seyircisiyle buluşturan bu alandaki tek girişimdir. Bunun dışında özel televizyon kanallarından CINE 5'in, 16. İFSAK Kısa Film Yarışması'nda ödül alan filmleri yayınlaması ve aldığı olumlu tepkilerden hareketle, bir yıl sonra kendisinin de bir yarışma düzenlemesi anılması gereken bir başka etkinliktir.

Bunların dışında, birkaç kez gerçekleştirilen ama devamı getirilemeyen çabalar da olmuştur. Örneğin İzmir Karşıyaka Belediyesi'nin 1990'da açtığı "İnsan Hakları Kısa Film Yarışması", İstanbul Eczacılar Odası'nın ve Kimya Mühendisleri Odasının düzenledikleri "Çevre" konulu yarışma, 1995 yılındaki "Kocaeli Kısa Film Günleri" gibi. Orhan Arıburnu ödülleri arısında da, kısa metraja yer ayrılmıştır. Almanya Nurnberg de yaşayan Türklerin 1991 yılından sonra organize ettikleri "Türkiye Sinema Günleri" kapsamında da son 2 yıldan beri kısa film yarışmasına bölüm ayrılmakta ve parasal ödüller dağıtılmaktadır.

27-28 Ekim tarihlerinde İstanbul'da I. Ulusal Kısa Metraj Film Sempozyumu(5) gerçekleştirilmiş, 200 kişiye yakın izleyicinin katıldığı bu sempozyum sonunda bir sonuç bildirgesi yayınlanarak dilek ve beklentiler kamu oyuna duyurulmuştur. Aynı sempozyumun ikincisi, beş yıl sonra, 25-26 Nisan 1995 tarihinde yapılmış, ama ne yazık ki beklenen ilgiyi bulamamış, katılımcı sayısı 30-40 kişiyle sınırlı kalmıştır. Bunun nedeni, ülkemizde kısa metraj filmin hala çok özelde kişisel bir girişim olarak kalması

ve kurumsallaşamamasıdır.. Yani bu işi sürdüren, devamını getiren sadece birkaç isimdir. Nur Akalın bu isimlerin başında gelen yönetmendir. Gerçekleştirdiği kısa metraj filmlerle ve konudaki ısrarıyla övgüye değer örnek bir başarı göstermiştir. Kütahya Tavşanlı köyünde kısa film çalışmaları yapan Ahmet Uluçay, İsmail Mutlu, Şerif Akarsu ise yaptığı önemli çakışlar ve aldığı ödüllerle dikkati çekmektedirler. İlker Canikligil özenli tekniği ve yaratıcı kişiliği, Ahmet Sönmez hiciv ve neşe dolu çalışmaları, Kaan Şensoy araştırmacı ve deneysel filmleri ile ulusal kısa metraj dünyamızda ilk akla gelen isimlerdir.

Kısa metraj çalışmaları ile önemli örnekler veren ve ödüller kazanan Yeşim Ustaoğlu, Mustafa Altıoklar, Oğuzhan Tercan, Muammer Özer ise her ne kadar daha sonra uzun metraja geçmişlerse de, adı unutulmaması gereken yönetmenlerimizdendirler. Yaptığı "Koza" isimli filmiyle 1995 Cannes film festivaline katılan Nuri Bilge Ceylan'ın, gelecek çalışmalarını uzun metraja taşıyacağı da gelen duyumlar arasındadır.

Bugün için, ülkemizde kurmacalı kısa metraj film dendiğinde kaydı gereken diğer genç yönetmenlerimiz ise: Serdar Pehlivanoğlu, Banu İmset Diler, Oktay Güzeloğlu, Natali Yeres, Tatü Gökhan Tatarer, Gürcan Keltek, Ethem Özgüven, Ülkü Uzun, Mehmet Eryılmaz, Tarkan Kaynar, Gökhan Atılmış, Kudret Sabancı, Özer Kızıltan, Alper Altunay, Ertekin Akpınar, Aytan Gönülşen, Semih Taytak, Yücel Ünlü, Sezgin Türk, Vural Çavuşoğlu gibi, bir kaçı dışında, çoğu sinema öğrencisi olan kişilerdir. Biraz da eğitimin dayattığı koşullar nedeniyle kısa filmler üreten bu gençlerin, çalışmalarının devamını getirip getiremeyecekleri ise önümüzdeki yıllarda açıklık kazanacaktır.

Tecimsel girdi olanağı çok az olan kurmacalı kısa metrajların, özellikle Avrupa ülkelerinde, temel dayanağını

Kültür Bakanlıkları'nın vermiş oldukları destekler oluşturmaktadır. Ülkemizde, 1995 yılı için Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü'ne ayrılan bütçe sadece 75 milyar 040 milyon liradır. Bakanlık bütçesinden sinema okullarına aktarılan "Gençlik Projesi" kapsamındaki birkaç yüz milyon lira ile, arada bir yapılan yardımlar, bu alandaki potansiyel enerjiyi, harekete geçirebilecek boyuta ulaşamamaktadır. Konunun önemi daha yeni yeni algılanabilmekte, Kültür Bakanlığı'ndaki bazı özverili girişimlerle bir hareketlilik başlar gibi gözükmektedir. Örneğin Mehmet Eryılmaz ve Nur Akalın'ın filmlerine alt yazı yaptırılmış, "Hoşgörü" konulu kısa film öykü yarışması düzenlemenmiş, Bakanlığın sinema ödülleri şartnamesine kurmacalı kısa metraj film de eklenmiştir. Resmi Gazetenin 5 Eylül 1995 tarihli sayısında yayınlanan "Yeni Sinema Yönetmenliği"nde amatör sinemacı ve Kısa metraj film yönetmenlerine de bölüm ayrılmıştır.

Bugün için, kısa metraj filmcilerin tek haber kaynakları, fotokopiyle çoğaltılan ve yaklaşık 300 kişiye postalanan "Kısa Metraj Film Bülteni"dir(6). Antrak dergisi de hemen hemen her sayısında kısa metraja sayfa ayırmakta, Ekim 95 tarihinden itibaren de özel ek vermeyi programlamaktadır. Gösteri Dergisi'nin Nisan 1991 eki de kısa metraja ayrılmış dikkati çeken önemli bir çalışmadır. Bu konudaki son yılların tek kitabı ise, "Önce Kısa Film Vardı"(7) isimli çalışmadır.

Şunu unutmamak gerekir ki, genç sinemacı, acemi sinemacı demek değildir. Kuşkusuz içinde acemileri de olacaktır. Ne ki, onların da kısa zamanda kendilerini yetiştirmemeleri için bir neden yoktur. Asıl önemli olan, gençlik sineması var olmayan ülkelerin, tabanlarında sanatçı yeni insan unsurunu barındırmamaları sonucu, gerçek sinema dünyasına da sahip olmamalarıdır.

Her alanda olduğu gibi, sinematografik anlatım alanında da tek çıkış yolu, ciddi kültür politikalarının oluşmasına, kurumsallaşmaya ve gençlerin önünün açılmasına bağlıdır.

Bugün eğer Türkiye'de kısa metraj giderek, yavaş da olsa, ivme kazanabiliyorsa, bu, gençliğe ve onların yaratım gücüne inanan, sayısı on on beş kişiyi ancak geçebilecek insanların olağanüstü çabası sonucudur.

Ekonomik sorunlar ve örgütlenme sorunu çözümlenebildiği ölçüde, ülkemiz kurmacalı kısa metrajı da, var olan arzulu ve yetenekli gençlerimizin elinde değer olduğu yere ulaşacaktır. Filmlerin nitelik düzeyi ve giderek yoğunlaşan ilgi bu beklentinin haklı kaynağıdır.

KAYNAKÇA:

1. *Türk Sineması Tarihi-Nijat Özön (Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, 1962).*
2. *Video Sinema Dergisi (Sayı 6, Aralık 1984, Sayfa 81).*
3. *Video Sinema Dergisi (Sayı 3, Eylül 1984) ve Gelişim Sinema Dergisi (Sayı 4, Ocak 1985).*
4. *Ankara Uluslararası Film Festivali Kataloğu (Mart 1995, Sayfa 12).*
5. *İstanbul Teutonia Alman Kültür Merkezi salonunda gerçekleştirildi.*
6. *Temmuz 1993 tarihinden itibaren, genel olarak ayda bir, Hilmi Etikan tarafından hazırlanmaktadır.*
7. *Antrakt Yayınları (Eylül 1993).*

HALİT REFİĞ

TÜRK SİNEMASI'NIN YÜKSELİŞ VE ÇÖKÜŞÜ ÜZERİNE BAZI DÜŞÜNCELER

1995 yılı dünyada "Sinema'nın 100. Yılı" olarak kutlanıyor. Bu yüzden ülkemiz sinemasının tarihi üzerinde de bazı tartışmalar ve çalışmalar yapılmakta. Bunlardan Mimar Sinan Üniversitesi-Sinema TV Merkezi'nin yaptığı çalışmalara ben de katılmış bulunuyorum. Henüz sonuçlanmamış bu çalışmalar sırasında vardığım bazı temel görüşleri şöyle özetleyebilirim.

"Sinema" kelimesi, optik aletler imalatçısı Lumiére Kardeşlerin 1895 yılında Paris'te ilk tanıtımını yaptıkları cihaza verilmiş "cinematographe" adından kaynaklanmaktadır. "Cinematographe"ın tam Türkçe karşılığı olarak "hareket kaydeden" denilebilir. Gerçi hareket kaydeden bazı optik cihazlar 1895 yılından önce de kullanılıyordu. Amerikalı Thomas Edison'un "kinematograph"ı bunların en yaygını idi. Ama "kinematograph" ile çekilen filmler "kinetoscope" denilen kutu gibi bir cihazda ancak tek kişi tarafından seyredilebiliyordu. Lumiére Kardeşler "cinematographe" ile ilk defa bir salonda bir seyirci topluluğuna film seyrettirdiler. Bu açıdan "Sinema'nın 100. Yılı" olarak kabul edilen 1895 yılı "hareketli görüntü"nün ortaya çıktığı değil, filmin ilk olarak belli bir mekanda bir topluluk tarafından seyredildiği yıldır.

Türkçe'de "sinema" sözcüğü ilk olarak film gösteren/ seyredilen yerler için kullanılmıştır. aynı kullanım hala da devam etmektedir: Melek Sineması, Lale Sineması, Site Sineması gibi... 60'lı yıllara kadar Türkiye'de "sinemacı" dendiği zaman film gösteren salon sahibi akla gelirdi.

"Sinema" sözcüğünün Türkiye'de, filmlerin gösterildiği salonların dışında, bir "iletişim/sanat" alanı olarak kullanılmaya başlanması, 50'li yılların ortalarına rastlar. O tarihe kadar bu çalışma alanı daha yaygın olarak "filmcilik" sözcüğü ile anılmaktaydı. Film yapan kimseler de "sinemacı" değil "filmci" idi. "Yerli Film yapanlar Cemiyeti" (1946), "Türk Film Dostları Derneği" (1952) gibi ülkemizdeki ilk teşkilatlanmalar "sinema" sözcüğünü kullanmamışlardı.

"Türk Sineması" kavramını yazılı bir metinde ilk kullanan muhtemelen Giovanni Scognamillo'dur. 1952 yılında "Bianca e Nero" adlı ünlü İtalyan sinema dergisinde yayınlanan yazısının başlığı "Cinema Turco: Dalle origini ad oggi" idi. Yani: "Başlangıcından Bugüne Türk Sineması"... Scognamillo, Türkiye'de sinemanın 50'li yıllar öncesinin tarihine kaynak olarak Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen'in yazılarından yararlandığını belirtmiştir. Nijat Özön de Türkiye'de sinemanın 50'li yıllara kadar tarihini aynı kaynaklardan yararlanarak yazdığını ifade etmiştir. Bu açıdan bakıldığında, Türkiye'de sinema hareketlerinin 50'li yıllara kadar belgelenmesi çok sağlam ve bilimsel olmayan iki kaynağa dayanmakta, bu yüzden bu dönem üzerinde yazılanlar hem birbirlerinin benzeri olmakta, hem de daha açıklık getirilmesi gereken bazı noktalara yeni bir ışık tutulmamaktadır.

Bu durumun ortaya çıkardığı gerçek şudur: 50'li yılların ortalarına kadar Türkiye'de ne film yapanlar yaptıkları işe bir sanat gözüyle bakmışlar, ne de yapılan bu işleri sanatsal açıdan değerlendiren olmuştur. Bu döneme kadar yapılan filmler,

herhangi bir estetik ya da felsefi kuramı bulunmayan, bir ölçüde anonim sayılabilecek "zenaat" işleriydi. O zamana kadar "sinema sanatı" diye bir kavramdan pek söz edilmiyordu. Yapılan "filmcilik" idi. Yani bir çeşit esnaflıktı. İkinci Dünya Savaşı sonrasında kurulan ilk meslek teşkilatları da sanat iddiaları taşıyan topluluklar olmaktan çok, esnaf locaları karakteri gösteriyordu.

Türkiye'de sinemanın sanat sayılması gerektiği bilinci, filmlerin dünya görüşü, düşünsel boyutları ve estetik özellikleri olabileceği fikri 50'li yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan 1952 yılı bir dönüm noktası sayılabilir. İlk olarak bu yıl, Türkiye'de bir yönetmen, ülke gerçeklerinden yola çıkan ve sanat kaygısı taşıyan bir film yapma iddiası ile ortaya çıkmıştır. Bu yönetmen Metin Erksan idi. Erksan'ın yaptığı "Aşık Veysel'in Hayatı" ciddi bir sansür müdahalesi ile karşılaşan ilk Türk filmiydi. Uzunca süren bir çekişme sonucu gösterilmesi önce bütünüyle yasaklanan film, sonuçta, yaratıcısının tasarımından oldukça farklı bir şekilde seyirci önüne çıkabildi. Metin Erksan bundan sonra Türk Sineması'nda sarsıcı ve kalıcı bir çıkış yapmak için on yıl piyasa şartları içinde pişmek zorunda kaldı. 1962 yılında "Yılanların Öcü" Erksan'ın sansür ile giriştiği son meydan savaşını kesin zafer ile sonuçlandıran, gerçekçilik yoluyla Türk sineması için çığır açan bir film oldu.

1952-62 arasındaki on yıl, Türk Sineması'nın bütün kurumlarıyla temel alt yapısının kurulduğu bir süre idi. 1952 yılında Metin Erksan'ın alışılmadık bir sanatçı tavrıyla giriştiği "Aşık Veysel'in Hayatı" uzun süre gösterime giremedi ama, "Vurun Kahpeye!" ile 1949 yılında sinemaya parlak bir giriş yapmış olan Lütfü Akad'ın "Kanun Namına" filmi 1952-1962 dönemine damgasını basan bir film olarak ortaya çıktı. Ben, "Kanun Namına"yı on yıl sonraki "Yılanların Öcü"ne kadar Türk Sineması'nın en önemli dönüm noktası saymaktayım. Benim için "Türk Sineması", "Kanun Namına" ile başlamıştır. İşin ilginç

tarafı ise "Kanun Namına"yı gerçekleştirenlerin, filmin yapıldığı günler için özel bir sinema sanatı kaygısı taşımadıkları, bir ölçüde nasıl bir sonuca ulaştıklarının bile tam bilincinde olmadıklarıdır.

"Kanun Namına"nın dramatik yapısı incelendiğinde, filmin çıkış noktasının Kemal Film'in Muhsin Ertuğrul tarafından yapılan ilk filmi "İstanbul'da bir facia-ı aşk" (1922) ile yakınlıklar taşıdığı görülebilir. Filmin Türk sineması için oldukça alışılmış melodramatik kalıplarının büyük ölçüde Amerikan sinemasından etkilenen hareketli sahnelerle takviye edilmeye çalışıldığı görülür. Doğal mekanlarda çekilen hareketli sahneler açısından "Kanun Namına", Jules Dassin'in 1948'de yaptığı "The Naked City - Çıplak Şehir" ile çok benzerlikler taşımaktadır.

Fakat "Kanun Namına"da her şey öylesine denk düşmüştür ki, seyircisi filmi çok tutmuş, o günlerde filmler üzerinde yazı yazanlar da o tarihe kadar hiçbir Türk filmi için rastlanmadık şekilde övgüler yağdırmışlardır. Çok dikkate değer bir nokta da şudur: Ayhan Işık, bu filmde oynadığı rol ile Türk sineması tarihinin ilk yıldızı olarak parlamış, burada canlandırdığı kişiliği (namusuna düşkün, yiğit ve mert erkek) bütün sinema kariyeri boyunca muhafaza etmiştir.

"Kanun Namına"nın, yönetmeni üzerinde de çok belirleyici bir etkisi olmuştur. Daha önce yaptığı "Vurun Kahpeye!", "Lüküs Hayat", "Tahir ile Zühre" gibi filmler göz önünde tutulursa, Lütfü Akad "Kanun Namına" da onlardan çok farklı bir sinema atmosferi kurmuştur. Yani, "Kanun Namına", yönetmeninin tabii gelişmesi sonucu vardığı bir nokta olarak gözükmemektedir. Buna karşılık "Kanun Namına"nın başarısı, yönetmeninin kişiliğini de belirlemiştir. İlerde "Lütfü Akad Sineması" diye anılacak olan tarzın ilk örneğine, "Kanun Namına"da rastlanmış, daha önceki filmlerinde kullandığı oldukça teatral dil, "Kanun Namına"dan itibaren gitgide daha doğal olarak, sinematografik görsel bir ifade

haline dönüşen bir şekilde gelişmiştir. Lütfü Akad'ın öncüsü durumunda bulunduğu "gerçekçi" anlatım tarzı, genelde Türk film yönetmenlerinin çoğunluğunun benimsediği, Türkiye'nin sinema alt yapısı ve seyirci ile ilişkisinden kaynaklanan pragmatik bir sinema dili ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Önemle altını çizmek istiyorum ki bu oluşum, başta Lütfü Akad olmak üzere, yönetmenlerin kendi iradeleriyle ortaya çıkan değil, seyircinin ortak eğilimlerinin belirlediği bir oluşumdur. Yani "sinema"nın ancak seyircisi ile var olabileceğinin ülkemizdeki tarihsel bir örneğidir.

Sinemanın sadece bir "zenaat" değil, belli bir düşünsel boyutu, estetik çabası olan bir "sanat" olduğu fikri, geniş olarak ilk defa gene 50'li yılların ortasından itibaren Türkiye'de gelişmeye başladı. Bu hareketin ilk değilse de en etkili temsilcisinin Nijat Özön olduğunu kabul etmek gerekir. 1956 yılında Nijat Özön'ün yayınlamaya başladığı, ilk sayısından sonra çalışmalarına benim de katıldığım "Sinema Dergisi", "sinema sanatı" kavramını bilinçli bir şekilde tartışan ilk sürekli yayın idi. 8 sayı çıkabildi. Aynı yıl, Nijat Özön "Sinema Sanatı" adlı kitabını yayınladı. Türk dilinde bu konuda çıkan ilk derli toplu kitaptı.

50'li yıllarda, Türkiye'de hızlı bir elektrikleşme gerçekleştirilirken, elektriğin girdiği her yerleşme biriminde sinema salonları açılmaya başlamış, yeni sinema salonları sinemaya yeni seyirci toplulukları kazandırmıştı. Bu yeni seyircilerin büyük bir kısmını İstanbul ve Ankara gibi merkezlerin dışındaki bölgelerin halkları teşkil etmekteydi. Sinema seyircisinin çoğunluğunun sosyolojik karakteri değişmekteyken ortaya çıkan yeni seyirci egemenliği, kendi eğilimleri ve kültürel özellikleri doğrultusunda, ortak yönleri olan bir sinema oluşturmaktaydı. Buna "Türk Sineması" denilmeye başlandı.

50'li yılların ortalarına kadar Türkiye'de bir ülke sinemasından söz edilmez, ancak Türkiye'de yapılan filmlerden bahsedilebilirdi. İlk defa 50'li yılların ortasından başlayarak bir "Türk Sineması" kavramı yavaş yavaş gündeme girdi. Çünkü artık başta seyircisi olmak üzere, sinema salonları, dağıtımcıları, yapımcıları, teknik kadroları, sanatçıları ve yöneticileri ile, "de facto" olarak bir "Türk Sineması" varlığı ortaya çıkmıştı. Artık Türkiye'de münferid olarak film yapan kimselerden ya da kuruluşlardan bahsedebilmenin yanı sıra, bütün olarak bir "Türk Sineması" üzerinde de konuşabilmek mümkündü. "Yılanların Öcü" ile Metin Erksan'ın Türk Sineması'nın varlığını devlete kabul ettirdiği 1962 yılı Nijat Özön de "Türk Sinema Tarihi" adlı kitabını yayınlayarak bu varlığın bilimsel tescilini yapıyordu.

Türkiye'de Cumhuriyet Devleti 1934 yılından başlayarak, özellikle musiki ve tiyatro alanında merkezi bir düzenlemeye girişmişti. Musiki ve tiyatro tek parti döneminde kültür ve sanat devrimlerinin esas alanları kabul edilmiş, devlet bu sanatçıların yetişeceği eğitim kurumlarını (konservatuarları) yeniden düzenleyerek, yetiştirdiği sanatçıları çalıştırabileceği teşkilatlar da kurmuştu. Ama sinema, devletin bu himayesinin dışında bırakılmıştı.

50'li yıllarda Türkiye'de bir ülke sinemasının ortaya çıkışı, doğrudan doğruya Demokrat Parti ile bir ilgisi olmasa bile, hiç kuşkusuz büyük ölçüde millet sathında gelişen demokratikleşme hareketinden kaynaklanmaktaydı. Yani, musiki ve tiyatro alanlarının tersine, Türkiye'de bir ülke sinemasının varlığı devlet iradesi ile değil, halkın, daha doğru seyircisinin talep ve eğilimleri doğrultusunda ortaya çıkmıştı. Bu gerçek, "Türk Sineması" ile ilgili olanları 1964 yılında sinema tarihimizin en önemli yol ayrımına getirdi.

Metin Erksan'ın yaptığı "Susuz Yaz" adlı film 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde en büyük ödül olan "Altın Ayı"yı kazandı.

Bu uluslararası başarı, Türkiye'deki sinema oluşumunu hala küçümseyenleri de uyandırdı. Devlet ilk defa vergi almak ve sansür koymak ötesinde "Türk Sineması" ile daha olumlu bir niyetle ilgilenmek gereği duydu. Bu ilgi, özellikle yabancı film ithalatçılığı yapan çevreleri paniğe düşürdü. Metin Erksan'ın filminin başarısı acaba Türk Sineması'na devlet katında bir ayrıcalık kazandırabilir miydi?

Zamanın Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından düzenlenen "1. Türk Sinema Şurası"nda yabancı sinema temsilcileri ve yabancı kültür yanlıları konuyu yerli-yabancı çelişkisinden çıkarıp, sanatta evrensel değerlerin geçerliliği görüşünden hareketle, konuyu iyi sanattan yana olanlar ile kötü film yapanlar arasındaki çatışma haline getirdiler. Türk Sineması'na nasıl yardım edilebileceği konusunda meslek temsilcilerine danışmak üzere bir şura düzenlemiş olan devlet yetkililerinin önüne, meslek alanı dışından konu ile ilgilenen bir grup aydın tarafından, tek parti zamanında ortaya çıkmış resmi "Batıcı kültür siyaseti"ne uyum göstermeyen Türk Sineması'nın devlet eliyle zaptırapt altına alınabilmesi için, bir merkezi kurum kurulması talebi getirilip konuldu.

1956 yılından beri çok yakın düşündüğümüz Nijat Özön ile yollarımız o gün ayrıldı. Bana göre Özön, toplum/kültür kaynakları ve seyirci boyutlarını karşısına almak pahasına bir platonik (ve Batıcı) sanat ideasına saplanıp kalmıştı. Ben soyut bir sanat anlayışı içinde seyircisinden ve genelde halktan kopuk bir sinemanın yaşayamayacağı düşüncesine varmıştım. 1964 Şurasında Türk sinemacılarının karşısına çıkan "yabancı sinema-yabancı kültür" yanlıları, ertesi yıl "Sinematek Derneği"ni kurdular. Kuruluş sırasında aralarına meslekten hiçbir sinemacı almadılar. Bu olaylar beni genel sinema konuları ile ilgilenmekten çok, Türkiye'de sinemanın özel meseleleri üzerinde düşünmeye yöneltti. Sinemanın toplumsal temeli, kültür kaynakları, film-seyirci ilişkisi beni "ulusal sinema" kavramına götürdü.

"Ulusal Sinema" kavramının ortaya çıkmasında en büyük kaynağım ve dayanağım Kemal Tahir ve romanları idi. Kemal Tahir'in benim üzerimdeki en büyük etkisi, Türk toplumunun Batı toplumlarından çok farklı, hatta çoğu zaman karşıt bir tarihi gelişme çizgisine sahip olduğu temel düşüncesi idi. Bu konular ilk olarak 1968 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden Sami Şekeroğlu'nun yayınladığı "Ulusal Sinema" dergisinde, aralarında Kemal Tahir'in de bulunduğu çeşitli aydınlar ve sinemacılar tarafından tartışıldı. Benim "Ulusal Sinema Kavgası" adlı kitabım 1971 yılında yayınlandı.

"Ulusal Sinema" kavramının ortaya çıktığı yıllar, Türk Sineması'nın henüz televizyon rekabeti ile karşılaşmadığı, çok sağlam bir seyirci desteğine sahip olduğu, "altın çağ"ını yaşadığı yıllar idi. 60'lı yılların ikinci yarısından, siyah-beyaz filmlerden renkli filmlere geçerken ülke sınırlarını da aşmış, kendi bölgesinin, Balkanlar ve Orta Doğu'nun en popüler sineması haline gelmişti. Yunanistan'dan İran'a, İsrail'e, Mısır'a kadar bütün bölgede Türk filmleri büyük bir seyirci kitlesine sahip olmuş, Hülya Koçyiğit, Cüneyt Arkın, Türkan Şoray, Emel Sayın gibi yıldızlar, sadece Türkiye'nin değil, bütün bu bölgenin en sevilen sinema oyuncuları arasına girmişti. Türk Sineması sürekli olarak İran, Mısır, Lübnan ve Yunanistan ile ortak yapımlar gerçekleştirmekteydi.

Bu uluslararası ilişkiler, "Türk Sineması"nın gücünü arttırmakla birlikte, "Ulusal Sinema" fikrinin uygulanması için müsait bir ortam meydana getirmemekteydi. Bu dönemde, İran ve Mısır gibi ülkelerle ortak yapımlara seyirciden gelen destek karşısında, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz'ın yanı sıra ben de "ulusal sinema" yapma tasarılarını gerçekleştirmekte oldukça zorlukla karşılaştım.

Benim açımdan, "ulusal sinema" anlayışına en uygun filmlerim TRT için yaptığım "Aşk-ı Memnu" ve "Yorgun Savaşçı"

olmuştur. 1974 yılında yapımına girişilen "Aşk-ı Memnu", TRT yoluyla devlet tarafından yaptırılan 35 mm'lik ilk filmdi. Tasarımı, Türkiye'nin Kıbrıs müdahalesi sırasına tesadüf etmişti. Ülkede hem devlet, hem halk katında ulusal heyecanın yüksek olduğu bir dönemdi. Gördüğü ilgi büyük oldu. "Ulusal Sinema" anlayışının ülke çapında ulaştığı en başarılı nokta oldu.

Televizyon rekabeti sinemayı sarsmıştı ama "ulusal sinema" anlayışı, televizyon kanalı ile devlet desteği kazanmıştı. Bu çok sürmedi. Büyük bir ulusal desteği arkasına alarak Kıbrıs müdahalesini gerçekleştiren Ecevit/Erbakan koalisyonu dağıtıldı. Türkiye'de siyaseti dış tehdide karşı ulusal dayanışma platformundan uzaklaştırıp, "Milliyetçi Cephe" formülüyle iç çatışmaya döndürenler, İsmail Cem'i de TRT'nin başından uzaklaştırdılar. "Milliyetçi" görünümünde ortaya çıkanlar, ülkede milli birliği dinamitleyip dış tehlikelere karşı savunmayı zaafa uğrattılar. Dış destek olmadan Türkiye'de iktidar olunamayacağı düşüncesi, sinema alanında da etkisini gösterdi. Televizyon karşısında sürekli seyirci kaybına uğrayan sinemacılar, kendi ülkelerinde varlıklarını muhafaza edebilmek için yabancı festivallerden ödüller kapabilmek yarışına girdiler. 70'li yılların ikinci yarısında Türkiye, çeşitli ideolojik gruplar arasında manen bir bölünmüşlük sürecine girerken, ulusal kendine güvenin gitgide zaafa uğradığı bir ortamda "ulusal sinema kavgası"nın da kazanma şansları gitgide azalmaktaydı.

Ama benim açımdan "ulusal sinema"ya indirilen en büyük darbe, 12 Eylül sonrasında "Yorgun Savaşçı"nın devlet tarafından yakılmasıdır. Yılmaz Güney'in "Yol" filmine 1982 Cannes Festivali'nde büyük ödül verildiği bir zamanda "Yorgun Savaşçı"nın yakıldığının ilanı, "ulusal sinema" fikriyatının askeri yoldan imhası demek olmuştur. Bu durumda Türkiye'deki sinemacıların çoğunluğunun ulusallık arayışlarından

uzaklaşmalarını, desteği yurt dışında arama çabalarını anlayışla karşılamak gerekir.

Dışarıda, özellikle Batı ülkelerinde destek arayan Türk sinemacıları, bazı övgüler ve ödüller kazanmışlarsa da, filmlerini yurt dışından besleyebilecek sağlam bir seyirci tabanı elde edememişlerdir. Buna karşılık Türkiye'deki seyircilerini de gitgide kaybeder hale gelmişlerdir.

Türk sineması, boşalmakta olan sinemalardaki seyircisini video cihazları ile evlerinde yakalamaya çalışmış, TRT yayınlarının rekabetini bu yoldan oldukça etkili bir biçimde alt edebilmiştir. 1983-1990 yılları arasındaki bu dönemi "Türk Sineması"nın son baharı kabul etmek yanlış sayılmaz.

Ama 1990 yılında, korsan yayıncılıkla Türk toplum hayatına giren özel televizyon kanalları, her hafta, her çeşitten yüzlerce film göstererek bir yıl içinde Türk Sineması'nın işini bitirmişlerdir. 1991 yılına gelindiğinde ne bölge film işletmeciliği, ne video bayiliği ne de Türk filmi gösteren sinema kalmamıştı. Eski filmleri ucuza kapatan televizyon şirketleri, yeni filmlerin yapımını desteklemeye de pek hevesli görünmüyorlardı. 50'li yıllarda ortaya çıkan "Türk Sineması", seyircisini bütünüyle kaybettiği 90'lı yılların başında batmıştı.

Halbuki Türk sineması, yetişkin elemanlarının çokluğu bakımından tarihinin en parlak dönemine ulaşmıştı. Sinema üzerine fikir beyan eden birçok kimselere göre de yeni yetişen Türk sinemacıları yaratıcılık ve sanatsal ustalık bakımından da kendilerinden öncekilerin çok ilerisine geçmeyi başarmışlar, yurt dışında da Türk Sineması'ndan söz ettirir duruma gelmişlerdi. Peki bu parlak görüntüye rağmen nasıl oldu da Türk sineması çöktü? Çünkü artık yapılan filmleri seyredecek seyirci kalmamıştı.

Türk Sineması'nın bu trajik sonu, "Sinemanın 100. Yılı"nda Lumiére Kardeşleri anarken sinemanın ancak "film/seyirci" bütünleşmesi ile var olabileceğini kanıtlayan bir acı örnektir. Ama daha önce de belirttiğim gibi, bir ülkede film yapılması, ya da film yapan insanlar bulunması ile, bir ülke sinemasının varlığı, tarihin de bize gösterdiği gibi aynı şeyler değildir.

90'lı yılların başında Türk sineması çöktükten sonra da Türkiye'de bazı filmler yapılmaktadır. Ama artık bu filmler sinemayı besleyen ortak bir sistemin ürünleri değildir. Bu filmler, onları meydana getirenlerin kişisel çabaları ve sağlayabildikleri özel imkanlarla yapılabilmektedirler. Bu filmleri çoğu zaman yönetmenlerinin adıyla "bir falan filmi" ya da "bir feşmekan filmi" diye anmak son derece yerindedir. Ama bu filmleri bir ülke sinemasının temsilcileri olarak saymak, genelde bu filmleri benimsediğine dair hiçbir belirti göstermeyen ülke halkına karşı yapılan bir saygısızlık olur.

"Türk Sineması"nın çöküşüne paralel olarak, genellikle yurt dışında desteklenen bir "Türkiyeliler Sineması"nın varlığından da söz etmek yerinde olur. Bunlar yapım giderleri kısmen ya da bütünüyle bazı Avrupa ülkeleri tarafından sağlanan filmlerdir. Bu çeşit filmlerin en dikkate değeri Fransa Kültür Bakanlığı tarafından Fransa'da Yılmaz Güney'e yaptırılan "Duvar" (1983) filmidir. Aynı şekilde, Tevfik Başer'e Alman kuruluşları tarafından Almanya'da bazı filmler yapması sağlanmış, İsveç'in de zaman zaman Türklerin yaptığı bazı filmleri finanse ettiği görülmüştür.

Türkiye dışında gerçekleştirilen bu "Türkiyeliler Sineması"nın ortaya çıkış sebepleri ve vermek istedikleri mesajlar hiç kuşkusuz başlı başına bir inceleme konusu olmalıdır. Ama benim burada dikkatimi çeken özellik, "Türk Sineması"nın batışı ile birlikte, seyirci tabanının ne olduğu bilinmeyen bu "Türkiyeliler Sineması"nın da gözden kaybolmakta oluşudur.

YAVUZ TURGUL

İLAHİ ÇELİŞKİ

Türk sinemasının bugünü ve yarını...

Çok kapsamlı bir konu. Çok boyutlu. Açık uçlu. Coğrafyası geniş.

Cevabın önemli bir kısmı tarihinde gizli. Ama ne yazık ki, bu tarihi deşifre edebilecek istatistikler, analizler ve derinlemesine yapılmış araştırmalar elimizde yok.

Üretim biçimi diğer sektörlerden ve klasik şablonlardan farklı. Sanatsal, kültürel, sosyolojik ve ekonomik yapısı üzerine ancak el yordamıyla yürünebilir düşüncesindeyim.

Madem metod olarak el yordamını (!) seçmek zorundayız, ben belli bir çerçeve içinde kalmak yerine, savrukluğa düşme pahasına kalemin ucuna neler geliyorsa öyle yazmaya karar verdim.

Cevabı henüz verilememiş sorularla dolu beynim.

Bugün sinemamız niye böyle bir sinemadır?

Neden-sonuç ilişkileri içinde baktığımız zaman, bunun, bir zamanlar göçebe bir toplum olmamızla bir ilgisi var mıdır?

Ümmet olmaktan vatandaşlığa bir türlü geçemememizin bugünün Türk sineması üzerine ne gibi bir etkisi olmuştur? Ya da demokrasinin tanımını yapıp aslında tanımamamızın...

Akıncı ruhlarımız Viyana'dan geri döndükten sonra talan ekonomisinin iflasının, sanayi devrimini yapamayışımızın, ticaret erbaplığını azınlığa terk edişimizin, Galata bankerlerinden aldığımız ve bir türlü ödeyemediğimiz borçların sonuçta bugünün Türk sinemasına acaba bir etkisi var mı diye sormaktan kendimi alamıyorum.

Tarihimizin resmi oluşunun bedelini sinemamız nasıl ödedi... ödüyor? Ya da milyonun çok üzerinde belgeye sahip Osmanlı dönemi arşivinin, tozlu ve karanlık raflarda beklemesinin bugünün Türk sinemasıyla ne alakası var?

Evdeki hallerimiz, "bak baban gelsin her şeyi anlatacağım, kemiklerini kıracak" diyen anneler, "karı gibi gülme lan, ciddi ol" diyen babalar ve onların karşısında derin bir itaat duygusu içinde başını hürmetle sallayan çocuklar Türk sinemasının bugününü anlatmıyor mu?

O çocuklar ki geceleri rüyalarına şeytan girer ama utançlarından sabahları su ısıtamazlar...

Kuralları azıcık yerinden oynattığımızda kulağımıza asılan ya da elimizi cetvelle paspasa çeviren canım öğretmenlerimizin Türk sinemasının bugünkü durumu ile yakından ya da uzaktan bir ilgisi olabilir mi dersiniz?

Her şeyi bizlerden daha iyi bilen büyüklerimiz, ülkenin bölünmez bütünlüğü ile ilgili sabah akşam nutuk çeken büyüklerimiz ama yine de bu ülkenin insanlarının niye hala birbirini kırdığını anlatamayan büyüklerimiz... Sinemaya neler yaptı?

Soru sormaya yeltenen, sorunları kurcalayan, sürü olmayı reddeden azınlıkta kalmış insanları demir parmaklıkların arkasına yollayanların Türk sinemasına katkıları ne olmuştur acaba?

Artık kendine bile soru sormaya çekinen, oto-sansürün en alasını çocukluktan beri naçiz beynine uygulayan insanımızın sineması, Türk sinemasının bugünü ve yarını...

Aklımıza gelen soruların bir kısmını peş peşe dizdik ama en çetrefillisini en sona bıraktık.

Ticareti bilememek Türk sinemasında neye mal olmuştur?

İşte yarına taşıyacağımız en önemli sorunlardan biri...

Sistem eğer kapitalist (ve sözde liberal) bir sistem ise...

Yarattığınız ürünün (Film) maliyeti ortalama (şimdilik) 10 milyar TL. civarında ise...

Bir ya da birden fazla satış noktasında (Sinema/TV kanalları) tüketime sunuluyorsa...

Bu üretim için sektörde binlerce insan çalışıyor, evine ekmek götürebiliyorsa...

Ve bu ürünlerin satışıyla oluşan artı değerler yeni ürünleri yaratabiliyorsa...

Bu iş ticari bir iştir.

Ve çok ciddi bir iştir. Çoluk çocuğun işi değildir. Gündelik başarılarla yürümez. Bireysel başarılarla hiç yürümez.

Biraz geriye gidelim.

1960'tan 1980'e uzanan yıllarda bir sistemin varlığından söz edilebilir. Türkiye çapında işletmelere dayalı, kombinlerin (sinema salonları kümesi de diyebiliriz) söz konusu olduğu bu sistem, şöyle ya da böyle tıkır tıkır çalışıyordu. Bu sistemde

kimseye el açmadan, devlet kapılarında kredi beklemeden film çekiliyordu. İster dalganızı geçin, ister "gerçek halk sineması" diye yüceltin; sistem vardı, çark dönüyordu...

Türk sinemasının finansman kaynağı sadece kendi seyircisiydi.

İşin aslı trajikomik yanı, şimdilerde özelleştirme konusunda bayrağı kimseye bırakmayan özel sektörümüz, devlet bankalarından aldıkları düşük faizli kredilerle finansman sorununu hallediyor, riski sıfır olan işlere girişiyorlar, talan düzeni bu sahte kapitalist dönemde de alabildiğine yaşanıyordu. Onlar düzenlerini devletten aldıklarıyla sürdürürken Türk sineması ise sırtını sadece kendi seyircisine dayamıştı.

Ve iktidarlar için sinema, son derece güçlü, tehlikeli bir düşmandı. Sinema zararlı fikirleriyle "körpe dimağları" zehirleyebilirdi. Kontrol altına alınması gerekiyordu. O halde gelsin o dehşetengiz sansür. "Söyleme, anlatma, sorunların üzerine yürüme, açıklama... yoksa seni sansür ederim". Çoğu kez alay edilen ve küçük görülen Türk sineması işte bu sansürle boğuşa boğuşa tarihin en büyük yaşam mücadelesini verdi. Bu arada devlet kapısını mesken tutan özel sektörün uyanıkları o dönemde gittikçe palazlandılar. Ve onların sonradan görmüş çocukları ise komaya giren Türk sinemasıyla özel toplantılarda ve partilerde dalgalarını geçtiler.

Bu arada sektör kendini yenileyemedi. Kapıda bekleyen televizyon canavarına karşı önlemlerini alamadı. Sistem çürük temeller üzerinde duruyordu. Çağdaşlaşmayı beceremedi. Yaratıcı olamadı. Seyircinin nabzını elinden kaçırdı. Teknolojisini yenileyemedi. Kadrolarını günün koşullarına göre oluşturamadı. Gençleşemedi.

Araştırma, planlama, üretim, kalite kontrol, pazarlama, satış noktası faaliyetleri, reklam ve promosyon gibi çağdaş şirketlerin

satış yöntemlerini uygulayamadı; basit, küçük üretici ve işletmeci olarak kaldı.

Türk sineması sektör olamadığı gibi kurumsallaşamadı da...

Sonunda kendi karikatürü haline dönüştü.

80'li yıllarda yeni bir sinemacı kuşağı oluştu. Bu kuşak Yeşilçam'a tepki duyuyordu ama bu tepki sadece sanatsal alandaydı. Üstelik seyirciyi de kavrayacak bir biçimde gelişmedi.

Yapımcıların birer ikişer sahayı terk etmeleriyle, film yapmak isteyen yönetmenler ister istemez bu işi de üstlendi.

Ticari olmak endişesi, bakanlık kredisi ve yardımı, özel TV kanallarının finans desteği ile iyice unutuldu.

Sonuç: Bol ödüllü filmler, dış festivallerden gelen hoş haberler ama gittikçe boşalan salonlar.

Sinemanın sanat yanıyla ticari yanının ezeli çatışması, Avrupa'ya olduğu gibi bize de pahalıya mal oldu.

Boş salonlar.

Şimdi... sinemamızın yarınından söz edeceksek ve boş salonları bir sorun olarak görüyorsak, seyircinin Türk filmlerine dönmesini ön şart olarak kabul ediyorsak...

Türk sinemasının yaratıcılarının ciddi ciddi düşünmelerinin zamanı gelmiştir.

Önce film şirketleri gerçek anlamda şirket olmalıdır. Yapımcılar tekrar ortaya çıkmalıdır. Ama yeni elbiselerini giyerek. Öncelikle çağdaş bir yapılanma şarttır.

Yeniden yapılanma için Türkiye'nin en büyük gruplarından (Koç, Sabancı, Eczacıbaşı gibi...) know-how yardımı istenebilir.

Ekonomistlerden, finansçılardan, pazarlamacılardan ve araştırmacılardan oluşturulacak bir danışman grubunun yararlı olacağı kanısındayım. Bu grup pazarın altını üstüne getirerek, çok yakından tanıyıp, avantaj ve dezavantajlarını saptadıktan sonra yepyeni üretim ve pazarlama şemaları oluşturabilirler.

Örneğin Amerika ve Avrupa'da, düşük bütçeli yapımlarda olduğu gibi senaryo yazarının, yönetmenin, prodüktörün, başrol oyuncularının, laboratuvarların ortaklığı gündeme gelebilir. Herkes emeğini ortaya koyar ve prodüksiyon için ayrılan bütçeyle film çekilebilir. Sonuçta kâr paylaşılır.

Bir başka danışman grubu, çağdaş teknolojinin transferi ve kullanımı konusunda görüş sunabilir.

İlgili bakanlıklardan altyapı için akılcı taleplerde bulunabiliriz.

Özel sektörü bu işin içine çekmek için planlar zaten yapılmakta (vergi indirimi vs...).

Banka kredilerinden yararlanma yolları araştırılır (bu krediler için özel faiz uygulamaları vs. düşünülebilir).

Sinema kanunu üzerinde hiç durmuyorum. Bu yılların sorunu, zaten gündemden hiç düşmüyor.

Önemli olan, yapıya bir bütün olarak bakabilmek.

Araştırma, planlama, üretim, kalite kontrol, pazarlama, satış noktası faaliyetleri, promosyon ve reklamı bu bütünün içinde ele alabilmek.

Senaryo yazarından yapımcısına, yönetmeninden oyuncusuna kadar bir filmi ortaya çıkaran tüm kişiler, hedeflerinin sinema salonlarına seyirciyi davet etmek olduğunu bilmelidir. Laboratuvarlar, sinema sahipleri, gişeciler, yer gösterenler de bunu böyle bilmelidir.

Benim işim senaryo yazarlığı ve yönetmenlik. İstediğim tek şey kendi filmlerimi çekmek. Kimseye taviz vermeden (ki buna seyirci de dahildir) kendi dünyamı peliküle aktarmak. İsteyen seyreder isteyen seyretmez. Çünkü sinema bir sanattır, önemli bir sanattır. Ve her sanat yapıtı gibi diktelere, şartlara şurtlara gelmez.

Biraz önce söylediklerimle şimdikiler nasıl çelişiyor değil mi?

İşte püf noktası da bu.

İlahi çelişki.

Bir yanımız kendi filmlerimizi istiyor. Alkış istiyor, ödül istiyor. Sinema tarihinin en iyi filmlerine imza atmak istiyor. Ödün vermeden... tavizsiz. Kışkırtıcı, radikal, anarşist.

Öteki yanımız ise seyirci diye bir olgudan bahsediyor. Harcadığımız milyarlarla, canımızın her istediğini yapamayacağımızı söylüyor. Salon diyor, koltuk diyor.

Yok mu bu işin bir ortak yanı...

Değerli olanla seyirciyi buluşturmak...

Ödül alanla ağlatmak...

Kışkırtarak güldürmek...

Taviz vermeden kitlelere ulaşmak...

Anarşist olarak sarsmak, silkelemek ve kendine getirmek...

Sinema, seyircisiyle güzeldir.

Seyircimizi tekrar yaratmak zorundayız.

Seyirciyi tanımalıyız ve izlemeliyiz.

Ve kendi yeteneklerimizi gözden geçirmeliyiz.

Ortak yanı yakalamak için...

SERRA YILMAZ

OYUN

Eylül ayı başında Murat Dinçer beni telefonla arayarak, sinemanın yüzüncü yılı vesilesiyle yayımlanacak bir kitap için yazı istiyordu. Yazının sinemanın sorunları, geçmişi, geleceği gibi genel konuları kapsaması gerektiğini düşündüğümden, benim bu konuda söyleyecek söylenmedik bir sözüm olmadığını ama eğer uygun görürlerse, toplumsal belleği olmayan ülkemizde, sinemaya emeği geçmiş babam Semih Tuğrul'un bir yazısını verebileceğimi, ne yazık ki onun 60'lı yıllarda yazmış olduklarının hâlâ geçerli olduğunu söyledim. Sonra mı? Sonra ne olursa olsun bir şeyler yazmam gerektiğine beni inandıran Murat Dinçer'le aramızda ufak bir mücadele başladı. Sonuçta ikimiz de cezalanmış olduk; ben hoşuma gitmeyen şeyler yazıp bozarak, "ben yazıdan uzağım, oyuncuyum, beni seyretmeleri yetmiyor mu" diye kıvranmaya başladım. Murat Bey ise baş öğretmen olarak öğrenciyi arayıp ödevini birkaç kez talep etmek zorunda kaldı.

Biliyorum mesleğiniz konusunda size söz verilmesi büyük bir ayrıcalık ama sorulmayan sorulara yanıt vermek güç... Ben size oyuncuların türlü çeşitli sorunlarından söz etmedim... mesleğime değgin sahiden hissettiklerimi iletmeye çalıştım...

"Sinema oyuncusunun anlaması gerekmez, olması gerekir. Olabilmesi için anlamanın gerekli olduğu söylenebilir. Doğru değil. Eğer doğru olsaydı, en akıllı oyuncu en iyi oyuncu olurdu. Gerçek bize çoğu zaman bunun tersini kanıtlamaktadır".

Michelangelo ANTONIONI

"Sadece anlam ve yargıya sahip olan oyuncu soğuktur. Sadece belagat ve duyarlığa sahip olansa delidir".

DIDEROT

Benim zamanımda -ne tuhaf hepimizin benim zamanımda diyeceğimiz bir gün geliyor- sinemalarda pazar günleri saat 11'de çocuk filmleri gösterilirdi. O filmlere götürüldüğüm gibi biraz büyüyünce haftada en az iki kez sinemaya gider oldum annemle. "Şeytanla Randevu", "Askerin Türküsü", "Kral ve Ben"... Sinematekte gördüğüm ilk film olan "101 Dalmaçyalı" -Kervan Sineması, onat Kutlar sıska bir delikanlı ben çocuk-, "Şahidin Gözleri", "Cherbourg Şemsiyeleri", "Gece"... en çok merak ettiğim film: "Hiroshima Sevgilim" ve bizim zamanımızda var olup da bugün olmayan Sinematek... Artık iyi bir sinemaseverin yetişmesi çok güç... benim kızım sinema klasiklerini göremedi...

Sinemanın bir şenlik olduğunu çocukluğumdan beri biliyordum ama ben kendimi sadece tiyatro sahnesinde düşledim, ekrana geçmiş olmayı Atıf Yılmaz'ın şakayla başlayan bir rol teklifine borçluyum. Oynadığım ilk film "Şekerpare"nin çekiminden sonra merak ettim, ben sette bir çalışmaya katılmıştım ama sonra, benim dışımda neler olup bitiyordu o bobinler bir makina dairesine ulaşana dek? İkinci çalışmada, oyuncunun dışlandığı tüm aşamaları izledim ama zaten artık çok geçti, kameranın büyüsü etkili olmuştu... o hastalığa yakalanmıştım bile...

Çekim... yoğun bir an. Her çekim bambaşka bir yolculuk eğer, ekip içinde ortak bir titreşim yanıyorsa, birlikte bir iş ürettiğimizin bilinci paylaşılıyorsa. Benim için mesleğin sinema dalındaki en keyifli anları çekim süreci, hele bu süreç kendi kentimin dışında yaşanıyorsa mikrokosmos duygusu daha da artıyor. Her çekim bir başka tutku. Bizim işimiz dışında sanki başka bir dünya yok, sanki biz ekip olarak filmler çekerek, ömrümüzün geri kalan günlerini hep birlikte çalışarak geçireceğiz, sanki bir daha hiç gündelik hayat olmayacak, bir daha hiç canımız acımayacak... Seyirciden önce ekipdeki herkes tarafından sevilme arzusu... Şu kısacık meslek sürecinde bu duyguları en yoğun yaşadığım, tüm ekibin aynı keyif ve titreşimi yakaladığı çekim tabii ki "Anayurt Oteli" serüveni... Özlemini hep çekeceğim.

Rol teklifi... bir yönetmenin işini gücünü bırakıp (!) bir başka kişilikte sizi düşlemiş olması ne güzel bir hediye... hele o yönetmenin filmleri de sizde düşler uyarmışsa...

Role hazırlanmak... senaryoyu okur okumaz "o kadın" gizli bir biçimde benimle yaşamaya başlıyor, her gittiğim yere geliyor, içimde yeraltı faaliyetlerine girişiyor. Vitrine bakarken bir elbise beğenmişsem, "onun" bunu değil yandaki dükkandakini beğeneceğini düşünmekten alamıyorum kendimi... Çekim boyunca da "o kadın"la kendi kırılganlığım arasında gidip geliyorum...

Yaptığımız işin mantık ve usla açıklanamayan hayvani bir yani olduğu kesin, bu yüzden bizim dalımızda "okullu" olmanın fazlaca bir anlamı yok. Sürüyle okullu kötü oyuncu olduğu gibi sürüyle alaylı iyi oyuncu var dünyada.

Ödül... erken geleni çok tehlikeli. En güzeli, sokakta, insanların sizin ufacık bir rolünüzü anımsayıp, bir iki sözcükle gönül almaları.

Oy-na-mak! Bizim mesleğimizin adı bile çocukluktan çıkıp geliveriyor. Sadece çocukların tek "işi" oynamaktır. Yaşımız ilerlese de çocuklar gibi, ses, kılık-kıyafet değiştirerek, oynayarak yaşıyoruz. Başka hiçbir meslekte böyle bir ayrıcalık yok. Diğer meslekler tek bir role dayanıyor. Doktor doktor rolünü, postacı postacı rolünü icra etmekle geçiriyor ömrünü; bizse zamanlar, mekanlar arasında dolanıp duruyoruz. Üstelik bunun için bize para veriyorlar, az da olsa.

Yitirilen çocukluğunu aramak, çocukluğuna geri dönmek, çocukluğunu yitirmemek... meslekleri konusunda sık sık oyuncuların kullandıkları deyimler... çocukluğu yakalayan, ona gönderen bir şey oyunculuk.

Oyunculukta dizginlenemeyen bir çocukluk payı var. Avutulamayan çocuk oyuncu sonsuza dek sevgi, ilgi arar.

Oynamak ölümü savmak adeta... ama bazen yaşamı da.

SİNEMA YAZARLARI

MEHMET BASUTÇU

TÜRK SİNEMASININ BATIYA AÇILAN PENCERESİ

Türkiye, ince ve sağlam köprülerin, tehlikeli geçitlerin ya da uzun tünellerin sonunda önümüze çıkıveren, kimisi dümdüz kimisi de alabildiğine dolambaçlı yolların ülkesi değil midir? Anadolu bir buluşma, kaynaşma ve birleşme noktasıdır; ya da, kesişen yolların ayrıldığı kavşak... Doğu'ya, Kuzey'e, Batı'ya ve Güney'e açık pencereleriyle, dünya atlasında özgün bir kimliğe sahiptir Türkiye... Bu gerçek, kültürel alanda, siyasal ve toplumsal alanda olduğundan, kuşkusuz çok daha belirgindir.

Sanatçı, bir pencereden diğerine koşabilir; bir kapıdan girip diğerinden çıkabilir; üst katlarda dolaştıktan sonra, kilerin serinliğinde dinlenerek beslenebilir... Dört boyutlu, uçsuz bucaksız bir mekanda yaptığı bu zengin kültürel gezinti sonunda dağarcığını doldurmuş, esinlerine kaynak olacak sağlam malzemelerle donanmıştır. Ancak, ayaklarının altındaki zemin kaygandır; önüne yığılan çelişki ve engeller yaratıcılığını kamçılayabileceği gibi, düşünsel ve sanatsal çıkmazları da beraberinde getirebilir...

Türk sineması, bu farklı konumun kendisine tanıdığı olanaklardan ne oranda yararlanabilmiştir acaba? Başlı başına bir araştırma konusu olan bu sorunun, çok boyutlu bir yaklaşımla irdelenmesi gerekir...

Söz konusu çelişkilerin oluşturduğu önemli özeliklerden biri filmlerin, değişik esin rüzgarlarına açık olan bu pencerelerden ülke sınırları dışına açılma olanaklarına da sahip olmasıdır... Türk sineması, bu pencere ve kapılardan sesini dışarıya nasıl duyurabilmiştir acaba? Bu yazı çerçevesinde, konunun yakından tanıdığım bir bölümüne, Türk Sineması'nın batı penceresinde yaşanan gelişmelere, yapılan alış-verişe değineceğim.

Önce bir anı... Yaklaşık yirmi yıl önceydi. Türk sineması, o dönemde yurt dışında çok az tanınırdı. Ülke sınırlarını batı yönünde aşan filmleri tek elin parmaklarıyla sayabilirdik. Fransa'da yüksek öğrenimimi sürdürürken, üniversitelerin sinema kulüplerine dadanmıştım. Yıllar boyunca, gösterilen filmleri kaçırmamaya özen göstermeme karşın, tek Türk filmi karşıma çıkmış değildi. Yalnız, bir gazetede, -"Le Monde" olmalıydı- Paris'te, aralarında Yılmaz Güney'in filmlerinin de bulunduğu bir Türk Sinema haftası düzenlendiğini okumuştum, o kadar... Yazıda, "Umut" filminin Paris sinemateğinde gösterildiğinde gördüğü sıcak ilgiden söz ediliyor; Ayrıca, 1971 baharında, Cannes Film Festivali'nin "yönetmenlerin on beş günü" (Quinzaine Des Réalisateurs) adlı yan bölümüne seçilen ve çok beğenilen "Umut"un, yedinci sanatın ustalarıyla uluslararası düzeyde boy ölçüşebilecek yetenekte bir Türk yönetmeni, Yılmaz Güney'i dünyaya tanıttığı vurgulanıyordu... Paris'teki Türk Sinema Haftası 1975 yılı baharında düzenlenmişti. Jak Şalom'um girişimi, büyükelçiliğimizin desteği ve Dışişleri Bakanlığı'nın yardımlarıyla getirilen beş/altı filmlik bu küçük toplu gösteri, Quartier Latin'deki bir sinemaya 2500 seyirci toplayarak, göreceli bir başarı elde etmişti. O zamanlar Lyon kentinde öğrenci olduğum için, hiçbir filmi izleyememiştim. Ticari salonlarda, hele taşrada bir Türk filmi bulmak ise, düş kurmakla eş anlamlıydı... Bu nedenlerle, "Umut"un, Paris'in 120 kilometre güneyindeki Orleans kentinde, bir "Ciné-Club"te, ya da -şimdi ayrıntılarıyla

anımsayamıyorum-, bir festivalde gösterildiği haberini duyunca, dayanamadım. Hem hakkında olumlu eleştiriler okuduğum "Umut"u artık görmek, hem de Fransız arkadaşlarıma "iyi bir Türk filmi" göstermek istiyordum. Ancak film gece seansında gösterilecekti ve Orleans'dan Paris'e dönen son treni yakalamak mümkün değildi. Ehliyetimi yeni almıştım; otomobil kiralamak tek çareydi... Böylece, ilk kullandığım özel araç, Orleans'a, Yılmaz Güney'in "Umut"unu izlemeye gitmek için kiraladığım otomobil oldu...

Türk Sineması'nın batı dünyasına açılışı, 1960'lı yıllarda başlıyor; önce uluslararası festivaller, sonra da sinematekler aracılığıyla gelişiyordu. İlk önemli başarı, Metin Erksan'ın 1963 yılında "Susuz Yaz" ile katıldığı Berlin Film Festivali'nden, büyük ödül "Altın Ayı" ile dönmesi olmuştu. Sekiz yıl sonra, sıra Cannes'daydı. Maceralı bir yolculuk sonunda, festivalin "yönetmenlerin on beş günü" bölümünde gösterilen "Umut" ile, Yılmaz Güney adı ilk kez yurt dışında yankı buluyordu. Batı sinemasının en önemli merkezlerinden olan Fransa'nın kapılarının Türk Sineması'na açılmasında, Fransız Sinematek'i başkanı Henri Langlois'nın önemli bir rol oynadığını da burada anımsamak gerekir...

Konuyu daha ayrıntılı bir biçimde incelemeden ve tarihsel çizgiyi izlemeden önce, altını çizmek istediğim iki nokta var. İlki, söz konusu her iki filmde de, bir Anadolu köyünde, ya da bir taşra kentinin yoksul mahallelerinde geleneksel bir yaşam süren insanların sorunlarından söz edilmesi... İkincisi ise, her iki filmde de sözcüğün en temiz anlamıyla "Egzotik" bir gerçeğin sergileniyor olması...

Avrupalı sinema adamları ve festival yöneticileri, yaklaşık yirmi yıl boyunca, Türk sineması söz konusu olduğunda, neden öncelikle bu tür filmlerle ilgilendiler acaba?

Bu sorunun çok basit iki yanıtı var. İlki, yabancı ülkelerden gelen filmleri merak eden Avrupalı sinemaseverlerin genel beklentilerine ilişkin bir gözlemden kaynaklanıyor: Onlar, tanımadıkları ülkelerin insanlarıyla beyaz perdede tanışmak, böylece, birkaç saat için de olsa farklı bir yaşam biçimine ortak olmak istiyorlardı. Sanki, bir tür antropolojik sinema merakıydı bu... İstanbul'da yaşayan kentsoylu zenginlerin ya da aydınların yaşamları ve varoluş sorunlarıyla ilgili filmler, Batı'daki bu açık görüşlü, demokrat ve hümanist izleyici kitlesi için hiçbir anlam taşımamaktaydı. Söz gelimi, Metin Erksan'ın o güzelim denemesi "Sevmek Zamanı" gibi bir film, yakından tanıdıkları iç dünyalara göndermelerde bulunduğu için, ilgilerini çekmiyordu. Hatta, daha da kötüsü, bazı dürtüler bilinç altına sızmış olan üstünlük duygusunu okşayınca, felsefi içerikli bu tür sinemasal denemelerin en başarılılarının gelişmiş batı ülkelerinde yapıldığını, bu nedenle de, bir Türk yönetmenin kalkıp benzer konularda gerçekleştirdiği çeşitlemelerin, bir noktada haddini bilmemek anlamına geldiğini, laf arasında, farkında olmadan itiraf edebiliyorlardı...

İkinci Yanıt, özel bir konumla bağlantılı: 1960'ların başında, federal Almanya ve Türkiye Cumhuriyeti hükümetleri arasında imzalanan, göçmen işçilerle ilgili ilk anlaşma, yüz binlerce Türk köylüsüne "Alamanya"nın yollarını açmıştı. Kültürel bir şok söz konusuydu. Bırakın kenti, Türkiye'deki kasaba yaşamını bile doğru dürüst tanımayan köylü vatandaşlarımız, kendilerini bir anda zengin Avrupa ülkelerinin büyük kentlerinde bulmuşlardı. Dil, din, ırk, gelenekler, herşey taban tabana zıttı. Göçmen işçilerimizin geçirdiği şok bir yana, önce Almanlar, sonra da diğer Batı Avrupa Ülkeleri vatandaşları, boyutları kuşkusuz daha sınırlı olan bir şok yaşamaktaydılar. Tepkileri bir oranda daha akılcı olduğu için, artık kapı komşuları olmaya başlayan Türk işçisinin Avrupa'ya göçmeden önce sürdüğü yaşamı, Anadolu'nun kırsal bölge gerçeğini tanımak istemeleri doğaldı.

Bu arada, Avrupa'lı aydını için için kemiren, bilinçli ya da bilinç altındaki suçluluk duygusunu da göz önünde tutmak gerekiyor. İster hâlâ sürüyor olsun, ister tarihte kalsın, ırkçılığı devlet felsefesi katına çıkarmış sömürgeci ve yayılmacı ülkelerin çocukları olmanın getirdiği ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra iyice belirginleşen, 60'lı ve 70'li yıllarda da doruk noktaya ulaşan suçluluk duygusunu kastediyorum... Batılı aydınlar, 1960'larda esen özgürlük rüzgarlarının etkisi altında, o zamanki deyimiyle üçüncü dünya ülkelerinin sorunlarına eğilmeyi, çözümler önererek onlara yardım eli uzatmayı bir insanlık görevi olarak algılıyorlardı. Hoşgörülü oldukları yadsınamazdı. Genelde sanat, özelde de sinema, üçüncü dünya insanını tanımanın en sağlıklı yollarından biri değil miydi? Ancak, bu saygıdeğer yaklaşım, ne yazık ki çifte standart dediğimiz onur kırıcı bir değerlendirme mekanizmasını da beraberinde taşımaktaydı. İçerik, biçimden daha çok önemseniyor, böylece, sinemasal düzeyde başarılı olmayan bazı filmler bile işledikleri temaların ilgi çekmesi nedeniyle ön plana çıkarılabiliyordu. Eleştirmenler ve festival yöneticileri, başka bir deyimle "iyi niyetli bu demokrat insanlar", sanki şöyle demekteydiler: "biz çok iyi biliyoruz ki, siz yoksul üçüncü dünya ülkeleri yönetmenleri, bin bir zorluk ve olanaksızlık içinde filmler gerçekleştirmeye çalışıyorsunuz. Altyapınız derme çatma, teknisyenleriniz alaylı, elinizdeki negatif film bile yeterli değil... Bu durumda, yedinci sanatın dev ustalarıyla boy ölçüşemezsiniz. Bizlere gerçeklerinizden söz edin, insanlarınızın yaşadığı haksızlıkları gözler önüne serin, geri kalmışlığa karşı çıkan, diktatörlerin karşısında demokrasiyi ve özgürlüğü savunun, biz sizin filmlerinizi destekleriz..." Özellikle çiğ bir dille karikatürize ederek çizdiğim bu tablo, ne yazık ki gerçekti...

Bu arada 1970'li yıllarda başlayan film festivalleri patlaması 1980'lerde doruk noktaya ulaşmıştı. Bir hafta geçmiyordu ki, dünyanın bir ucunda, izlenmeye değer uluslararası

nitelikli ilginç bir festival yaşanıyor olmasın! Sinema günleri, festivaller ya da toplu gösteriler düzenleyenler arasındaki kıyasıya rekabet, yeni film ve tanınmamış yönetmen arayışını kızıştırmaktaydı. Sineması farklı ülkeler, ilgi odağı olmaya başlamıştı. Yedinci sanat pazarının arz ve talep terazisinde, talebin kefesi giderek ağır basmaktaydı. Bu da, gerçeğin bir başka yüzüydü.

Özetle, "Festival enflasyonu" yaşandığını söyleyebilirdik. Birkaç önemli merkez dışında, uluslararası bir etkinliğe katılmak, artık eski anlamını yitirmiş; hatta, ödül kazanmak bile, bir ölçüde sıradanlaşmıştı...

Sinema dünyasında yaşanan bu gerçeklerin en acı sonucu, bana kalırsa, Türkiye'de içine düşülen yanılgıydı. Bazı yönetmen ve yapımcılarımız, batı dünyası festivalleri için film üretme yarışına girmişlerdi. Yapılan çözümleme yetersiz ve kestirmeydi. Zayıf temeller üzerine kurulan, çoğunluğu yapay ve yavan olan bu filmlerin sığlığı, Batı'daki açık kapıları kapatmakla kalmıyor, Türk sineması konusundaki bazı olumsuz önyargıları da besliyordu. ayrıca, yedinci sanatın ülke sınırları içinde yaşadığı kimlik bunalımını durmadan körüklüyordu.

1980'li yılların ikinci yarısında, batılıların yukarıda özetlediğim "üçüncü dünyacı - hümanist" yaklaşımı, yedinci sanatı kıvrandıran sancılara koşut olarak, derin bir değişim sürecine girmişti. Örnek olarak, 1988'de yapılan Cannes Festivali'ni ele alabiliriz. O yıl, Cannes ile Türk sineması arasında, sanki balayı yaşanmaktaydı... Üç yan bölümün her birine bir Türk filmi seçilmişti. Şahin Kaygun, Ömer Kavur ve Orhan Oğuz Cannes'daydılar...

"Gece Yolculuğu" ve "Dolunay", Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı" örneğini anımsatan nedenlerle soğuk karşılanırken, "Herşeye Rağmen" ilgi görüyordu. Bu başarının temel nedeni,

sinemasal bütünlük ya da özgünlük gibi sanatsal değerlendirmelerden çok, filmin o güne dek alışılmış Türk erkeği tiplemesine ters düşen, edilgin, iktidarsız, silik bir erkek kahramanı, duyarlı bir dille beyaz perdeye getirmesiydi. Televizyonun biçimlendirdiği, Hollywood türü filmlerin pekiştirdiği "Sinemasal Değerler" arasında, sağ gösterip sol vurmak, izleyiciyi şaşkınlığa sürüklemek gibi "özellikler" önem kazanmaya başlamıştı...

Olağandır ki, bu genel bunalım ve kabuk değiştirme sürecinde, batı dünyasının Türk Sinemasından bekledikleri de kökten bir değişime uğrayacaktı.

Yeni beklentilerle, alışılmış imgeler ve temel sanatsal değerler arayışı arasındaki köprüleri en sağlam biçimde kuran Türk yönetmen, kuşkusuz Tevfik Başer'di. Başer'in "40 Metrekare Almanya" adlı bu filmi Almanya'da yaşayan "Türk Kadını" gerçeğinden yola çıkarak, kapalı mekanda özel sorunlarıyla çaresizlik içinde boğuşan insanın bunalımını anlatırken, yabancılaşma, iletişim kuramama, yepyeni bir çevreye ayak uydurmaya ve uyum sağlamaya çabalama gibi bazı evrensel temaları yalın bir sinema diliyle, çarpıcı bir mizansen eşliğinde işliyordu. 1991 yılında, "Elveda Yabancı" adlı üçüncü filmiyle Cannes Festivali'nin yarışmalı bölümüne katılan ikinci Türk olan Tevfik Başer'in başarısı, doğal olarak, Avrupa ülkelerinde yaşayan ikinci kuşak göçmen Türk gençlerin, sinemamızın dışa açılmasındaki katkılarını gündeme getiriyordu. Konuyu dağıtmamak için, önemli kültürel köprülerin mimarları olan bu yönetmenlerin çalışmalarını, yazımın kapsamı dışında tutuyorum. Aslında, onlar, dışarıya açılan Türk Sineması'nı değil, ülke dışında gelişen ve kültürel düzeyde çift başlı olan çok farklı bir sinemayı temsil etmekteler.

YILMAZ GÜNEY ÖRNEĞİ

Adı, Batı'da Türk Sineması'yla özdeşleştirilen Yılmaz Güney'in farklı ve özgün konumuna da kısaca değinmek istiyorum. Önce şu gerçeği vurgulamalıyım: Türk Sineması'nın dışarıya açılışında, Yılmaz Güney başı çekmiş, en önemli rolü oynamıştır. Tartışılmaz yetenekleri ve sanatçı kişiliğinin yaratıcı kıvılcımları yanı sıra, politik kişiliğinin çarpıcı renklerini ve yaşamındaki değişik aşırılıkları da, bu sonucu hazırlayan çelişkili etkenler arasında saymak gerekir. "Yol"un 1982 yılında Cannes Festivali'ne katılması ve "Altın Palmiye" alması çevresinde gelişen tartışmalar, kuşkusuz kaçınılmazdı. Bir bölümü saklanan, bir bölümü de ön plana çıkarılan gerçekleri, eksik doğrularla yarım yalanları, sinema dünyasına özgü bir mizansen gereksiniminin ve yukarıda sözünü ettiğim sözüm ona "Demokrat-Hümanist" yaklaşımın getirdiği ana çelişkilerin ilginç bir örneği olarak algılamamız gerekir... Zaman, sapla samanı ayırmaya başlamış, Güney'in, Türk Sinema tarihinin ilk sıralarına adını yazdıracak güçteki sanatçı kişiliği, giderek daha az tartışılır olmuştur.

Cannes Festivali'ne seçilen Türk filmlerinin listesine bir göz atmak ve yabancı basında bu filmlere ilişkin çıkan yazıları incelemek, genelde güncel koşulların modası olan bir sinema çizgisinin izlendiğini gösterir. Ancak, dünyanın en büyük festivali olan Cannes Festivali'nin vazgeçilmez bir taban sınırı vardır. Ne içerik ne de biçim, çoğu kez tek başına yeterli değildir. Yönetmenden, özgün, etkileyici ve farklı bir sinema dili geliştirmiş olması beklenir... Listeye bu açıdan yaklaşınca, Türk Sineması'nın son çeyrek yüzyılda yetiştirdiği en yetenekli yönetmenlerinin yapıtlarına, Cannes'da bir yer bulunduğunu görmekteyiz. Bu liste, Venedik ve Berlin Festivalleriyle tamamlandığında, sinemamızın kalbur üstü adlarından hiçbirinin unutulmadığı ortaya çıkacaktır.

SONUÇ: ÖZERK BİR SİNEMA MERKEZİ KURULMALIDIR.

Değişen koşulların biçimlendirdiği, yukarıda değindiğim bir takım gerçekler, Avrupa'da bir festivale seçilmenin getirdiği anlaşılabilir sevinci ve coşkuyu kuşkusuz daha ölçülü boyutlara indirgedi. Yine de, Türk Sineması'nın yaşadığı bunalımın koyuluğu, Batı'yı hala umut kapısı olarak göstermekte... Ortak yapımların teknik düzeyi yukarılara çekmesi, Eurimages gibi uluslararası kurumların sağladığı yardımların önemi, katılınan festivallerde ilişki ağlarının genişletilmesi gibi olumlu veriler, bu umudun aslında boş olmadığını kanıtlamaktadır. Ortadaki çelişkili durum, bir yanıyla batı dünyasına verdiğimiz önemin ve beslediğimiz "Gerçekçi Düşler"in göstergesiyse, diğer yanıyla, çaresizliğimizin değilse de, kolay çözüm arama alışkanlığımızın sonucuydu.

"Gerçekçi Düşler"den söz etmemin gerisinde şu gözlemler bulunuyor: Son on beş yıl içinde, Türk Sinemasının batıya açılışı, hem nitelik hem de nicelik olarak yükselen bir çizgi izledi... Festivaller dışındaki etkinlikler de çoğaldı; Verona'dan (1987) Nantes Üç Kıta Festivali'ne (1987), oradan da New York'a (1994) dek, Türk Filmleri Haftaları, ya da kimisi 25 filmi bulan Türk sineması toplu gösterileri düzenlendi...

Seyirci ilgisi, her ne kadar düşük düzeylerde kalmış olsa da, Avrupa'nın büyük kentlerindeki ticari salonlarda gösterime girmeyi başaran Türk Filmlerinin sayısı arttı... "Yol" dünya televizyonlarında defalarca gösterildi... Özellikle, kültürel amaçlı televizyon kanallarında Türk filmlerine küçümsenemeyecek oranlarda yer verildi... Bugün, birçok Türk yönetmen ve oyuncu, dünyanın önemli sinema ansiklopedilerinde ve sözlüklerinde yer almakta...

Bu olumlu tablo, son üç/dört yıl içinde bir oranda kararmış, Türk filmlerine belli başlı festivallerde daha az yer verilir olmuşsa da, genelde iyimserliğe açık bir süreç yaşıyoruz. Bu noktada, bazı saptamaların altını çizmekte yarar var.

Ulusal düzeydeki yapılanma konusunda göze batan ilk çarpıklık, özellikle tanıtım dalındaki çalışmaların çok yetersiz ve zayıf olmasıdır. Bugüne dek elde edilen olumlu sonuçlar, ya kişisel çabaların ya da ciddi bir süreklilik gösteremeyen özel girişimlerin sonucunda elde edilmiştir... Unutulmaması gereken nokta, bir filmin değişik düzeylerde desteklenmesi, hatta savunulması gereken nazik bir sanat ürünü olduğudur. Örneğin, Cannes Festivali'nin yan bölümlerinden "Eleştirmenlerin Haftası"nın (semaine de la critique) programlarına girebilen dört Türk filminden üçünün, bu bölümün seçici kurulunda görev aldığım 1987-1991 yılları arasında seçilmiş olması, kuşkusuz bir rastlantı değildir. Ayrıca, Avrupalı yapımcılarla ortaklaşa gerçekleştirilen filmlerin, kendilerini tanıtma konusunda çok daha başarılı oldukları da apaçık ortadadır.

Macaristan, İzlanda ya da Yunanistan gibi bizim sinemamızdan çok daha az film üreten ülkeler, devlet eliyle kurulan özerk sinema kurumları aracılığıyla, vazgeçilmez olan tanıtma ve destekleme işlevini başarıyla yerine getirmektedirler.

Türkiye de, benzer bir kurumu, en verimli çalışma koşullarını sağlayacak yeni bir yapılanmayla birlikte, en kısa zamanda kurmak zorundadır.

Türk Sinemasının Batı'ya açılan penceresinin kapanmaması, ya da kötü rüzgarlar estiğinde camlarının yerle bir olmaması için başka çare yoktur.

CANNES'DA TÜRK SİNEMASI

A) YARIŞMALI ANA BÖLÜME SEÇİLEN FİLMLER:

- "Yol"	Yılmaz Güney/Şerif Gören	1982

Büyük ödül Altın Palmiye'yi Costa Gavras'ın "Missing" (Kayıp) adlı filmiyle paylaştı.

- "Elveda Yabancı"	Tevfik Başer	1991
- "Koza" (Kısa film dalında)	Nuri Bilge Ceylan	1995

B) YAN BÖLÜMLERE SEÇİLEN FİLMLER:

1. "ELEŞTİRMENLERİN HAFTASI" YAN BÖLÜMÜNE SEÇİLEN FİLMLER:

- "40 Metrekare Almanya"	Tevfik Başer	1986
- "Dolunay"	Şahin Kaygun	1988
- "Benim Sinemalarım"	Füruzan ve Gülsün Karamustafa	1990
- "Robert's Movie"	Canan Gerede	1991

2. "YÖNETMENLERİN ON BEŞ GÜNÜ" YAN BÖLÜMÜNE SEÇİLEN FİLMLER:

- "Umut"	Yılmaz Güney	1971
- "Hazal"	Ali Özgentürk	1980
- "At"	Ali Özgentürk	1982
- "Dilan"	Erden Kıral	1987
- "Herşeye Rağmen"	Orhan Oğuz	1988
- "Sis"	Zülfü Livaneli	1990

3. "BELİRLİ BİR BAKIŞ" YAN BÖLÜMÜNE SEÇİLEN FİLMLER

- "Yer Demir Gök Bakır"	Zülfü Livaneli	1987
- "Gece Yolculuğu"	Ömer Kavur	1988

ATİLLA DORSAY

TÜRK SİNEMASI 1995: YARI KARAMSAR, YARI İYİMSER BİR BAKIŞ DENEMESİ...

Türk sineması... İstisnasız hepimizin en yakın ve sıcak anılarıyla iç içe, yaşamımızın kimi en güzel anlarına eşlik etmiş, çocukluğumuzun, gençliğimizin, aşklarımızın ve bunalımlarımızın kimi zaman en yakın sırdaşı olmuş bir sanat, popüler kültürümüzün 20. yüzyıl içindeki en anlamlı ve en görkemli dışavurum alanı... Türk sineması... Hayatımızın bir döneminde herkesin, hepimizin mutlaka şu veya bu biçimde izlediği, etkilendiği ve yaşamıyla birleştirdiği bir düşler alemi. Ama yine hepimizin hayatımızın farklı bir döneminde mutlaka şu veya bu biçimde küçümsediği, alay ettiği, hatta yok saydığı, aşağıladığı bir kitle uğraşı...

Kendi adıma Türk Sineması'nı keşfetmem ilk, çocukluğumla birlikte başladı. İzmir'de, Karşıyaka'da geçen çocukluğumda, 1940'lı yıllarda genelde Amerikan Sineması'nın ilk parlak Technicolor filmlerinin bizlere sunduğu serüven, egzotizm ve müzik dünyasının büyülü gözüken ufuklarında gezinen gözlerim, zaman zaman siyah-beyaz filmlerimizin o genelde karamsar ve acılı havasını da tanıdı. "Damga" ya da "Bir Kız Böyle Düştü" gibi, adları bile kendi başına bir öykü anlatan filmlerimizde, çocuk yaşımda çok ağladığımı hatırlarım.

10 yaşına gelip de İstanbul'a göç edince, yerli filmlerimizden kısmetime yine ağlamak düştü. Cahide Sonku, Suavi Tedü, Talat Artemel, Suzan Yakar Rutkay, Sezer Sezin gibi gözde yıldızların oynadığı "Yuvamı Yıkamazsın", "Allahaısmarladık", "Harman Sonu", "Vurun Kahpeye" gibi filmlerin yanı sıra, o yıllarda ilk kez denenen üstün-yapımlar, tarihsel serüvenler ve kimi egzotik aşk öyküleri de ilgimi çekiyordu: "Lâle Devri", "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor", "1002. Gece", "Nilgün", "Kızıltuğ", vs...

Tüm bu filmler bugün, uzun yıllar sonra küçük ekrana geldiklerinde ne denli ilkel gözüküyorlar! Ama öyle olsalar da, onlar bizim ulusal hazinelerimiz, çocukluk-gençlik yıllarımıza eşlik etmiş ve tüm bir ulusu, kimi zaman kendi geçmişinin, kimi zaman uzak ve düşsel serüvenlerin peşine salan popüler kültür ürünlerimiz. Onları kimi zaman, yitip gittikleri sanılan tozların arasından silkinmiş olarak ekranlarda görmek; bazen beni oldukça heyecanlandırıyor.

Ama daha nesnel bir bakışla, o yıllarda henüz çocukluk döneminde olan ve konuşmayı ve yürümeyi ancak öğrenen bir Türk sinemasının 1950'lerle, yani yönetmenler kuşağı denen bir kuşakla birlikte gerçekten olgunluğa ilk kez adım attığını da onaylamamak imkansız. Lütfi Akad'ın başını çektiği ve hemen arkasından Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden ve Halit Refiğ'in geldikleri bir yeni kuşak, belki ilk kez yalnızca oyalamaya yönelik olmayıp belli bir düşünce, belli bir görüş içeren ve belli bir mesaj verme isteğinin de ürünü olan filmler yapmaya başladılar. Bu filmler kısa zamanda, 1948'de çıkarılan ve belediye rüsumlarında sinemamız lehine önemli bir avantaj sağlayan yasanın, tüm yurtta üst üste açılan sinemaların ve halkın yedinci sanat ürünlerine, en çok da kendi sinemasına olan geniş ilgisi nedeniyle oluşan önemli pazarın da katkısıyla,

sinemamızın hızlı biçimde gelişmesine yol açtılar. Öyle ki 1940'larda yılda bir-iki filmle yetinen oldukça güdük bir sinema, bir on yıl içinde adeta patlama gösterdi, 1960'larla birlikte dünyanın en çok film yapan birkaç ülkesi arasında yer almaya başladı: yılda 200-250, hatta bir dönemde 300'e yaklaşan film... İnanılmaz bir gelişme, değil mi?

Ama bu gerçek bir gelişme miydi, bu kadar filmin sinema dili, anlatımı, içeriği neydi ve nasıldı, Türkiye'deki insan malzemesinin ve de teknik altyapının bu kadar filme yetişme olanağı var mıydı... diye sorulursa, yanıtlar elbette çok olumlu değil. Bütün bunlar yoktu ve bu kadar film elbette çoktu, aşırıydı, gereksizdi. Ama televizyonun gelmekte son derece geciktiği koca bir toplumda, sanatın diğer alanlarıyla pek de haşır-neşir olamayan geniş bir kitle için sinema öylesine önemli ve neredeyse yaşamsaldı ki, filmler büyük ilgi görüyor, büyük kâr bırakıyor ve bu da bilinçsizce yapımı körüklüyordu. Bu, temelde ekonomik bir olay, bir pazar ekonomisi uygulaması, bir arz-talep sorunuydu ve önüne set çekilmesi, dur denilmesi kolay değildi, neredeyse olanaksızdı.

Ancak, tüm bu furya içinde bile, Türk sineması özellikle 1960'larda kendine özgü bir anlatım dilini geliştirdi, belli bir plastiği oluşturdu, hatta siyah-beyaz bir görselliğin oldukça başarılı örneklerini de vermeye başladı. Bu yıllarda ve aslında 1950'lerden başlayarak sinemamızın ilk gerçek klasikleri oluştu: "Kanun Namına", "Beyaz Mendil", "Üç Arkadaş", "Yalnızlar Rıhtımı", "Düşman Yolları Kesti", "Yılanların Öcü", "Susuz Yaz", "Sevmek Zamanı", "Haremde Dört Kadın", "Erkek Ali", "Kalbe Vuran Düşman", "Kızılırmak Karakoyun", "Hudutların Kanunu", "Vesikalı Yarim", "Ana", "Bitmeyen Yol", "Balatlı Arif", vb. tüm bu filmler ve başkaları, bir Türk insan manzaraları panoraması oluşturdular, insanımızın beyazperdeye yansıyan en tipik

özellikleriyle tasvirini yaptılar, bizden duyarlıkları, bizden hüzün ve neşeleri somutlaştırdılar, bizim estetiğimizi görselleştirdiler. Tüm bu filmleri bugün sevgiyle, minnetle anıyor, onları yaratan tüm sanatçı ve emekçileri şükranla yadediyoruz...

Ama her çıkışın bir inişi, her parlak dönemin bir sonu vardır. Sinemamız, özellikle 1974'te TRT'nin yayınlarını Türkiye çapında yaygınlaştırmasıyla ilk şokunu yaşadı ve geleneksel seyircisini şaşılacak kadar kısa bir zamanda kaybetti. Bu ilk şok bir süre sonra atlatılır gibi oldu, seyirci 1978-79'larda yeniden sinemaya döner gibi oldu. O zor ve belalı 70'li yıllarda, çok az iyi film yapılabildi. Ve başta Yılmaz Güney, hemen ardından da andığımız eski kuşağın çoğu bugün bile iş başında olan yorulmak bilmez yönetmenleri, sinemamızın bu zor yıllarında yine ellerinden geleni yaptılar. 1980'lerle birlikte bunalım bir ölçüde atlatılmış ve yeni bir kuşak da işbaşına gelmeye başlamıştı. Adları Zeki Ökten, Şerif Gören, Ömer Kavur, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Sinan Çetin, Yusuf Kurçenli, İrfan Tözüm vb. olan bu yeni kuşak, meşaleyi devralarak yeni bir çağın farklı filmlerini yapmaya koyuldular.

Ne yazık ki 1974'lerde ilk işaretini veren ve kırılgan bir yapının ne denli tehlikeli olduğunu gösteren ilk depremden gerekli ders alınmamıştı. 1982'lerden itibaren TRT'nin çoğalan ve renklenen kanalları seyirciyi yeniden sinemalardan uzaklaştırır gibi oldu. 1980 sonlarında ise, Türkiye görsel medyada adeta çağ atlayarak özel televizyonculuğa geçiyordu. Hem de hiç bir biçimde işin teknik-teknolojik, hukuksal ve sanatsal altyapısı hazırlanmadan, gerekli insan malzemesi hazırlanmadan, konunun toplumsal uzantıları hiç dikkate alınmadan...

Türk sineması bu kez tam anlamıyla gafil avlanmıştı. Yabancı sinema ve genelde sinemacılık, tam özel

televizyonculuğun başladığı anda (1989-90'larda) Türkiye'de kendi dağıtım bürolarını açarak, en yeni ve parlak Amerikan (ve biraz da Avrupa) filmlerini dünyayla aynı anda ve çok geniş bir promosyon kampanyasıyla birlikte ülkemizde de gösterime sokar ve böylece en azından genç bir kitleyi karanlık salonlara sokmayı başarırken, Türk sinemasının ayağının altındaki toprak sanki kayıyordu. O geleneksel, o vefalı ve sadık seyirci yok olmuştu. Aslında yok olmamıştı, sadece evine kapanmış ve sayıları gitgide artan yerli-yabancı filmleri ve pembe dizileri artık küçük ekrandan izlemekle yetinir olmuştu. Daha çağdaş, daha kentli, daha modern ve daha hali-vakti yerinde bir seyirci kesimi sinemaya gittiğinde kesinlikle yabancı filmleri tercih ediyor, yerli filmlerin yüzüne bile bakmıyordu. Yerli filmler, hem de en eskileri, en kötüleri ve kimi zaman berbat kopyalardan onuncu-yirminci kez yinelenenleri bile TV'lerde "rating" rekorları kırıyordu. Ama o seyirci, aynı filmleri sinemalarda görmeye gitmiyordu. Ayrıca niye gitsin di ki? Niye o zahmete girsin, yollara düşsün, paracıklarını harcasın? Bunca film ayağına, evinin içine kadar geldikten sonra... İşin tuhafı Türk sineması, Batı sinemasının tersine bu TV gösterimlerinden de yeterince yararlanamıyor, bu defalarca yinelenen filmlerden yeni yapımlar ve sağlıklı bir üretim süreci için eline hemen hiçbir şey geçmiyordu. Tüm bir üretim mekanizması bozulmuş, sarsılmış ve sinemanın dönen çarkları durmuştu. Peki kabahat kimdeydi acaba?

Doğrusu kabahatli arıyor değiliz. Ama tüm bunların olacağı, tüm bu felaketlerin başa geleceği belliydi. Biz de kendi çerçevemizde naçizane biçimde bu uyarıları yaptık, yıllar boyu... Ama ne sinemamızın sahipleri, ne ona destek olmakla yükümlü devlet kurumları, ne de sinema üzerine yazar-çizer-düşünür takımımız, bu konularda üzerine düşeni yapmadı. Geliyorum diyen bir tuzağa adeta güle-oynaya düşüldü. Ve artık sinemamızı kurtarmak hiç de kolay değil.

Ama imkansız mı? Sanmıyorum. Başka bir yerde de dediğim gibi, bir ulusal kültürün yok olması, ancak o ulusun yok olmasıyla mümkündür. Kültür bir halkın, bir toplumun sesidir. Onu yok etmedikçe sesini de kısamazsınız. Türk kültürünün günümüzdeki en görkemli yansıması ve popüler kültürümüzün 20. yüzyıldaki en büyük kalesi olan Türk sineması da, bu yüzden tüm olumsuz koşullara karşın ölmeyecektir.

Ve eğer herkes bu aşamada bile üzerine düşeni yapar, sorunlara akılcı biçimde yaklaşır, sektör kendi içinde asgari bir birlik ve uyum gösterir ve kimi ülkelerin ulusal sinemalarını korumak için uyguladıkları reçetelerden gerekli ve yararlı dersler alınır ve uygulanırsa, ben bizim sinemamızın da hasta yatağından kalkıp yürüyebileceği ve yeniden sağlığına kavuşacağı kanısındayım. 80 yıllık bir geçmiş içinde öylesine bir birikim yaratabilmiş, öylesine ilginç ve kalıcı filmler üretmiş, bir büyük kitle iletişimi ve sanayi alanı haline gelmiş bir etkinliğin ve TV rating'lerinin de gösterdiği gibi, asıl geniş seyirci kitlesini hala yitirmemiş bir sinemanın, zor günler geçirse de uzun vadede geleceğinden umutlu olmamak için temel bir neden göremiyorum...

İHSAN KABİL

TÜRK SİNEMASINDA BUGÜNDEN YARINA

Türkiye'de sinema serüvenini, bugün geldiği nokta itibariyle, bütün bir sinema piyasa ve sanayinin süzülmüş bir arta kalanı olarak görmek mümkündür. Sinemadan elde edilen gelirin sinemaya yatırım olarak geri dönmemesi, televizyon yayınlarının yaygınlaşması, özel TV kanalları gibi sebeplerden sinema ortamı hayatiyetini idame ettirmekte güçlükle karşı karşıya kalmış, yeni gelişmelerle uyum sağlamakta zorlanmıştır. Sinemanın yakın geçmişteki ve bugünkü umumi durumuna baktığımızda, eğer kalıcı sinema eserleri anlamında bir söylemin içinde olmak istiyorsak, ele alınacak başlıca hususlar arasında kimlik olgusu ve bu olgu içindeki zihniyet durumu ve tematik yaklaşımlar, şahsilik derecesi, mizansen becerisi ve teknik altyapı gelmektedir.

Türk sineması, konulu film sahasında edindiği seksen yıllık birikimin ardından belli başarı grafikleri çizmiş, zaman zaman öncelikle kendi seyircisinin nabzını yakalamış, onun dünyasıyla frekans bağı kurmuş, altmışlı yılların ortasından itibaren de, bu milli merkezli frekansın insanlık düzlemine doğru uzanmasıyla yurtdışındaki festivallerde yerini almış, ödüller kazanmıştır. Tabi burada sözünü ettiğimiz çalışmalar ya piyasanın ticari şartlarını zorlayarak gerçekleştirilmiş veya bu şartlarla belli bir muvazene

üstüne kurulmuş, izafi olarak çok az sayıdaki çalışmalardır. Bu filmleri meydana getiren unsurlar olarak senaryo ve yönetmenlik alınırsa, senaryo temelinde ya özgün senaryolar veya edebiyat uyarlamaları göze çarpmaktadır. İşlenen konular ise sosyal yapıdaki problemler ve bunların, filmine göre, mahalli, folklorik ve manevi değerlerle bezenmiş olmaları şeklinde ortaya çıkmıştır. Yönetmenler ise filmlerine, öylesi bir anlatım örgüsünü zanaat ve sanat bakımından en iyi nasıl kotarılabilirliği temelinde yaklaşmışlar, kişisel bir ton veya karakteristik bir imgeleme daha alt seviyede tezahür etmiştir. Bugüne gelindiğinde, artık bir sinema yapım ortamı tartışıldığında, iletilecek konunun, diğer sanat dallarıyla değil de niye sinemayla aktarıldığından ve sinemanın anlatım kaidelerini sanatsal bir dert olarak yüklenmiş kişilerden söz etmek daha gerçekçidir.

Bir sinema eserini belirleyen en önde gelen unsurlar olarak senaryo ve yönetmenlik diyorsak, bunların elinden çıktığı insanın yeryüzündeki, yaşadığı toplumdaki ve kendi, en dar şahsi dünyasındaki donanımı ve vasfı çok önemlidir. Dünyadaki yeri olarak kendini nasıl gördüğü, hangi kimlik altında sayılabileceği, nereye ait olduğu, genel eğitim formasyonu, hayat çizgisinin ucunu hangi yönde gördüğü onu tanımlamaktadır. Senaristle yönetmeni birleştirerek ifade ettiğimizde, sanatçının içine doğduğu sosyal çevreyle, o sosyal çevrenin zihni dinamikleri ve ruhi isterleri, ilk elde sanatçılık vasfını ve teçhizatını çizen girdiler olarak yer almaktadır. Türkiye'de de, bir tarihsellik perspektifi içinde, orta-yakın geçmişten günümüze uzanan engebeli yolda, ana olarak ikili bir anlayış kendini arz etmiştir. Aralarında maalesef yıkıcı bir ilişkiye şahit olunan (oysa ihtilafta hayır olması gerekiyordu) bu iki anlayış yatağı, bahsimiz sanatçılar olduğuna göre, genel hüviyet kuşatımından sanatçıyı şizofren bir yapıya yöneltmiş (sanatçı bazı iç dünyaya dönük meselelerde farklı derecelerde nevrotik veya şizofrenik olabilir), iki arada bir derede olmanın

getirdiği, kimi zaman kaldırılmaz yüklerle yüz yüze bırakmış, bazen de bir noktadan sonra aldırmazlığa veya umursamazlığa itmiştir. Tabi bu iki anlayıştan hakim olanının kodlarını savunan ve o kodlara göre hayatını ve sanatını kuran sanatçılar, kendi seçimleri doğrultusunda yaratıcılıklarını işlerliğe sokmuşlardır. Sözü olan her metnin bir tabanı olduğunu farz ediyorsak, bu tercihteki sanatçılar, kimlik hususunda "kendileri olmayan" veya "kısmi olarak kendileri olan" bir dünyada sanatçı güçlerini sergilemişler, yabancılaşmış bir ruh halinin musavvirleri olmuşlar, insanın satır arasında veya son derece incelmiş şekilde açık, asıl problematiği olan yaratılış olgusuna yeterince kayıtlı kalamamışlardır. Burada hemen akla gelen, her iki anlayıştaki sanatçıların öncelikle sanatın kendine has diline ne kadar vakıf oldukları, onun kendi dilini ne kadar konuşturdukları mevzuudur. Sanat, genel çerçeve olarak, iletisini gerçek hayattaki normlarla birebir vermeyen, bunları ancak belli bir kurgu sürecinden geçirerek, kendi sistematiği içinde kurmaca bir dünya inşa ederek meydana getiren bir varlık gösterme olarak alınırsa, aktarılanın niteliği kadar aktarmanın sanata ne kadar yakın olduğu da aynı ehemmiyete sahiptir. Kimlik konumu zihniyet faktörüyle de ilintilidir; zihniyet formasyonu, kişinin kişisel dünyasını, yakın çevresini, toplum içinde durduğu yeri, hayatla alışverişini çizen ağırlıklı bir süreçtir. Zihniyet oluşumu, his, akıl ve ruh dünyasının beslendiği kültürel kaynaklardır ki, bunlar da karşılıklı etkileşim içinde o insanı saran sosyal yapı fenomenleridir. Türk sinemasının bugününde, sanatçının kendini nereye oturttuğu özelinde kimlik ve zihniyetin çizdiği tematik yaklaşımlar ön plandadır. Bahsettiğimiz ikiliğin bir uzantısı olarak, bir kolda, milli olmayan veya milli olarak görülmek istenen bir hayat tarzının hareket eden güçleri filmlerin atmosferini oluşturmakta, insanı çelişkileriyle bu -hayat tarzının mekaniği cinsinden- baş başa bırakmakta ve herşeyi kendinden menkul anlayışlarla algılama yoluna giderken, diğer

kolda, sosyal bünyenin konumu, tarihi bir bağlantıyla ele alınmakta, bu tarihsellik içinde meydana gelen pürüzler resmedilmekte, insanı yaşadığı dünya içinde yalnız bırakmayıp, üstün bir kader anlayışıyla birlikte değerlendirmektedir.

Sinemada sanatçının şahsi dünyasını ne kadar ve hangi gerçeklikte kurduğu da, sanatçının sanat eseriyle olan samimiyetinin göstergelerinden biridir. Sanatçı, filminde kendi hayat birikiminden yola çıkarak, o an içinde bulunduğu his ve ruh halini gözeterek oldukça kişisel bir anlatımın içine girebilir ya da kendisinin dışındaki bir anlatımı kendine özgü bir yorumla bezeyerek, yine şahsi karakterli bir görsellik çizmiş olabilir. Bizim sinemamızda herhalde birinci türden şahsilik hemen hemen hiç rastlanmayan bir örneklemedir; bugün için de aynı şey söylenebilir. İkincisi ise belli ölçülerde başarılmış ve olumlu anlamda kimi yönetmenleri belirleyen bir durum olmuştur.

Mizansen ve teknik altyapı, neyin aktarıldığının yanında, nasıl aktarıldığını gösteren diğer önemli başlıklardır. Mizansen, öncelikle seyirciyle birebir temasa geçen bir yaratım eylemi olurken, teknik altyapı, önce kameranın arkasındakileri muhatap alan sınırsız bir mesuliyet platformudur. Her ikisi de bugünkü safhalarında en gelişmiş hallerindedir; sahne ve dolayısıyla çerçeve düzenlemesi olan mizansen, seyircinin gerçek hayattaki insan ölçeğini yakaladığı nispette başarılı olmaktadır. Altyapı da hala bütün sorunlarını çözememiş olmakla beraber, o kadar da rahatsız edici bir noktada değildir.

Bugün Türk sinemasında çoğunlukta yapılan filmlerde, insanı, olması gereken insani ve milli değerlerle tasvir etmekten ziyade, belli sanatçı hassasiyetleriyle zaman zaman deneyselliğe varan, insanı her halde sergileme ve ucu açık bir dünya ortamında bırakma öne çıkarılmaktadır. Ferdi ve sosyal olaylar resmedilirken, bunlar adeta kendi içlerinde bir sistem olarak idrak edilmekte,

yine kendi kendileriyle hesaplaşma neticesinde hal yolunun bulanabileceği işaret edilmektedir. Bunların dışındaki az sayıdaki filmse, sözü edilen değerlerin altını çizmekte, günümüzden bir olayı, tarihi derinliğiyle anlatılama yolunu tercih etmektedir. Buradaki konu düzlemindeki problematik, aktüel olayların dışında, bir film boyunca, insanın şahsi dünyasıyla baş başa kaldığı, varoluş durumuyla yüzleştiği, iç dünyasındaki açmazlarıyla muhasebede zorlandığı bireysel dünyanın perdeye getirilmesinin revaç bulmayışıdır. Türk sinemasının yarını için, bu ikiliğin giderilmesi en ümitvar gelişme olacaktır; Türkiye insanının bütününü temsil eden bir anlatım dünya düzleminde de gerçek yerine oturacak, artık geleneksel kültürel birikimin en bariz özelliği olan tecrit etme yeteneği, üslup ve teknik altyapının en üst seviyede sağlanması gibi daha incelikli alanlara yönelinecektir.

SEVİN OKYAY

BUGÜNDEN YARINA

Türk sinemasının bugünü ve yarını üzerine yazmak nankör bir iş. Nankör ve monoton. Nankör, çünkü herkesi öfkelendireceğiniz kesin. Ama monoton da, çünkü yıllardır bu konuda yazılan yazılar, günün koşullarından doğan ufak-tefek değişiklikler hariç, birbirinin eşi. Artık herkesin ezberine aldığı çok olumsuz koşullar sıralanıyor, mali imkansızlıkların ağlama duvarına sığınılıyor.

Ancak bütün olumsuz koşullara rağmen, ve tam herkes aynı gemide olmanın rehavetine kapılmışken, "Amerikalı" gibi bir sürpriz patlıyor (daha önceki yıllarda da "Arabesk" benzer bir örnek oluşturmuştu); hafiften ümitler uyanıyor, kafalarda "olur mu?"lar dolaşmaya başlıyor, sonra da herşey eski haline dönüyor. Yönetmeninin iyi filmleri arasında yer almayan "Amerikalı", birkaç yılda bir görülen bir örnek olduğu için, kıstas oluşturmaz. Allah vergisi bir "sinema duygusu"na sahip olan, sıra dışı bir usta yanında yetişmiş, teknik olarak da mesleğine hakim iyi yönetmen Gören'in de, benzer bir film yapsa bile aynı başarıya ulaşacağı kesin değil. Çünkü "Arabesk" ve "Amerikalı" gibi filmlerin başarılarını, sadece onları yaratan insanların çabaları değil, dış olayların akışı ve toplumun durumu belirliyor daha çok.

Mahut ağlama duvarına bir ziyarette bulunmak gerekirse, bugün Türk sinemasında yeni yönetmen adayları da, yılların yönetmenleri de filmleri için kaynak bulmakta güçlük çekiyor. Güç bela kaynak buldukları zaman filmleri vizyon bulamıyor. Vizyon bulsa da seyirci bulamıyor. Mesele bu kadar basit, olağan ve üzücü.

Televizyonlar kısa süre öncesine kadar filmleri önceden, daha tamamlanmadan satın alıyor, yaklaşık yarı maliyet parasını ödüyorlardı. Bu da, film yapmaya niyetlenmiş kişilere hatırı sayılır bir destek oluşturuyordu. Şimdi bu uygulamadan vazgeçtiler denebilir. TRT kendi yönetmenlerine film yaptırıyor elbette. Sonradan, satın alma aşamasında da kendi denetimi de olduğu için bir kısıtlanma söz konusu oluyor. Özel kanallar ise farklı uygulamalar içinde. Ayrıca, zaten sağlam bir kaynağı olan filmleri destekleyerek, paralarını sokağa atmama yolunu seçiyorlar. Bakanlık yardımı, dış yardım almış filmler nispeten şanslı oluyor. Nasılsa, o filmler yapılıp vizyon bulmayınca, ya da vizyon bulup seyirci bulamayınca, başlangıçta verecekleri desteğin daha azını sonradan (hatta nazlana nazlana) satın alma imkanları daima mevcut.

Bir dönem, en azından başlama parasını sağlayabilen Kültür Bakanlığı'nın ise durumu belli değil. En azından, ortalıkta böyle bir tedirginlik var. Önceleri bazı filmleri "yol"a çıkaran Bakanlık, miktarı pek fazla olmasa bile, ödülleriyle de yapımcılara destek oluyordu. Şimdi ise, yeni bir uygulama söz konusu: Bir bölümü iade edilmeyen destek kredisi yerine, tümü iade edilen teşvik kredisi. Gerçi bu kredinin tavanının ne olduğunu, dolayısıyla ne ölçüde derde şifa olduğunu bilmiyorum (film maliyetleri de herşey gibi, her türlü makul ölçüyü aşmış durumda) ama, geçerli bir çare oluşturmayacağından aşağı yukarı eminim. Çünkü büyük bir ihtimalle, "geri dönüş"ü olmayacak. On filmin 9.90'ı iş

yapmayacak, para geri gelmeyecek, kredi borcu ödenemeyecek, büsbütün borç içine girilecek, vs.

Maddi sıkıntıların çözümü yok gibi görünüyor. Kaynakları ise belli. Seyircinin sinemadan kaçmasının dışındaki kaynaklar bunlar. Hatta belki bu kaçışın da nedenlerinden biridirler: Türkiye'de sinema sanayie dönüşememiş durumda. Sanayiden vazgeçtik, vaktiyle sinemadan kazanılan büyük paraların yüzde 10'u bile sinemaya dönmemiş. Şimdi kimsenin yere göğe koyamadığı eski "Yeşilçam filmleri"nin yapımcıları, bu filmlerden kazandıkları paralarla kişisel kurtuluş yolunu seçmişler, hanhamam almışlar. ondan sonraki dönemin yapımcıları ise, değişen şartlarla başa çıkamadılar.

Bir sanayi var olsaydı eğer, onlar da şimdinin yabancı yapımcılarının yolundan gider, kaynakları birleştirerek, birer para bulma uzmanı kesilirlerdi. Çağdaş sinemanın vazgeçilmez unsurlarından birini oluşturan yapımcılık işini üstlenecek kişilerin yokluğunda ise, yönetmenler genellikle kendi göbeklerini kendileri kesme yoluna gidiyor. Kültür Bakanlığı ile televizyon kanalları, çok değil birkaç yıl öncesinde olduğu gibi, sağlam kaynaklar oluşturmadığından gözlerini dış kaynaklara ve özel sponsorlara dikmiş durumdalar. Ne kadar başarılı oldukları tartışılır ama, özellikle Eurimages'dan para sağlayanların, çeşitli ilişkilerle bir de vizyon meselesini hallettikten sonra, maddi yönden gişe gibi bir sorunları kalmadığı da bir gerçek. Hatta, birtakım ayarlamalarla yüksek sayılacak kârlar bile elde etmek mümkün.

Ne var ki, yönetmenler yaratıcı kişiler olduğuna, film ise iletişim sağlamak amacıyla yapıldığına göre, salon-seyirci sorununun, bir-iki istisna hariç, yönetmenler için de gerçek bir sorun oluşturacağına inanıyorum. İnsan yarattığı şeyin başkalarına ulaşmasını ister. Film de, netice itibariyle bir kendini ifade aracıdır.

Anlatmak istediklerinin ulaşması gereken yere ulaşması gibi bir meramı yoksa insanın, video filmi çekip evde eşe-dosta göstersin, daha iyi...

Aslında yönetmenin filmin mali sorunlarıyla uğraşması, onları da bizzat çözümlemeye çalışması, filmin akıbeti açısından hiç de hayırlı bir şey değil. Yönetmen, işini istediği gibi yapabilmek için onunla sadece yaratıcılık bazında ilgilenmeli. Ama maddi şartlar ortada olduğu için böyle bir ideal durum şimdilik bir lüks düzeyinde kalıyor.

Seyirci yok, çünkü bir dönemin Türk sinema seyircisi artık televizyon seyircisi. "Yeşilçam seyircisi" tabir edilen kişiler, 1970'li yıllardan sonra ekranı perdeye tercih eder oldu. Ekonomik koşullar da, şimdi olduğu gibi, can alıcı bir önem taşıyordu, tabi. Televizyon izlemek, ekonomik olarak çok daha ucuz, daha rahattı. Şimdi de öyle. İnsanların alım gücünün sürekli düştüğü bir ortamda, bu "ucuz"luğun önemi de ortada zaten. Bir de o dönem, özellikle kentlerdeki terör kaygısı insanlarda dışarıya çıkma tedirginliği yarattı. Şimdi durum o günkü gibi vahim değil, tek-tük olaylar da artık "ender-i nadirat"tan değil, "vukuat-i adiyede"den kabul ediliyor. Ayrıca, tayin edicilikleri de kalmadı, herkes rahatlıkla sokağa çıkabiliyor. Buna karşılık, maddi koşullar tayin edici önemini koruyor.

Beş kişilik bir ailenin sadece sinema bileti (bazı özel ve pahalı sinemalar ile uzun filmler göz önüne alınmazsa) bir milyon. Yol parası, abur cubur derken, böyle bir ailenin bir kez sinemaya gitmesi, yaklaşık iki milyona patlıyor. Asgari ücretin durumu ise malum. Bir sinema sefası, maaşın beşte birine patlıyor. Maddi durumları asgari ücret düzeyinin üstünde olan iki kişinin sinemaya gitmesi gibi daha az aşırı bir durum göz önüne alındığında da, gene maliyet bir milyona yaklaşıyor. İzleyicilerin çoğunu gençler oluşturduğundan öğrencilerin maddi imkanları da yetişkin

kişilerinkinden çok daha az. Böylece yaşlısıyla-genciyle, filmi evde izleme eğilimi sabitlendi ve bir alışkanlık halini aldı. Ve öylece kaldı.

Televizyonda gösterilen eski "Yeşilçam filmleri"ni kimlerin izlediğine gelince, öncelikle eski alışkanlığı sürdüren seyirci izliyor denebilir. Vaktiyle o filmleri "tu kaka" eden kişilerin bir kısmı da izleyici grup çerçevesi içinde yer alıyor. Bunun nedenleri arasında da, neredeyse süfli bir nostalji, hatta (özellikle İstanbullular için), değişen şehrin eski haline duyulan özlem de var. O filmler, hiçbir zaman geri dönmeyecek bir geçmişle izleyiciler arasında bir halka oluşturuyor. Yazılardan, hatta fotoğraflardan çok daha etkin bir halka. Ama çoğunun tek erdemleri de bu. Dolayısıyla, hele ilk gösterime girdikleri dönemlerde onlara sırt çeviren kişilerin şimdi bu filmleri baştacı etmesi, anlaşılır gibi değil. Nostaljileri işte bu yüzden "süfli" bir niteliğe bürünüyor.

Sinemanın kış uykusuna yattığı 1970'li yıllarda, Yeşilçam da eli-kolu bağlı durmadı elbette. Kısa vadede biraz durumu kurtaran, ama uzun vadede geçerli olmayan, devamı gelmeyen iki trend'i uygulamaya koydu: Seks filmleriyle Arabesk filmler. 1980 başlarının toplumcu gerçekçi filmleri ise, piyasaya biraz hareket getirdi. Ancak, dört-beş yıl içinde bunlar da farklı bir görünüme kavuştu. Genel yönelim, sanat filmleri ve festival filmleri olarak nitelendirilen, aslında "bunalım filmleri" başlığı altında toplanabilecek filmler doğrultusundaydı. Ne var ki, bunları yapan kişilerin çoğu, nedense iddialı olmakla birlikte, kendilerine ait olmayan sorunları ele alıyorlardı. Sorunlar ise, ya gerçekte var olmayan sorunlardı, ya da seyircilerin de ilgisini çekmiyorlardı. Sanat filmi olma iddiasıyla yola çıkan filmler hakikaten sanat değeri yüksek filmler olsaydı, durum değişirdi belki.

Dış koşullar da hükmünü icra etti. Daha önce, kendi ülkelerinde vizyona giriş tarihlerinden beş-on yıl sonra buraya gelen yabancı filmler dünya pazarıyla aynı anda vizyona girmeye başladı. Amerikan şirketleri Türkiye ile özel olarak ilgilendi, büyük promosyonlar yapıldı. Gene de ben, "Çirkin Amerikalı" şeklindeki kolaycı bir çözümün arkasına sığınarak herhangi bir soruya cevap verileceğini, ya da herhangi bir sorunun çözüleceğini sanmıyorum. Bu bahanenin ardına saklananlar, bırakın Spielberg'i bir yana, o piyasanın kendileri tarafından hor görülen bol gişeli (ve bence iyi) yönetmenlerinin; örneğin, Ridley Scott'un, Joel Schumacher'in, James Cameron'un, hatta ve hatta Tony Scott'un katına erişmek bir yana, orta karar yönetmenlerinin elinden çıkanlar düzeyinde bile filmler yapamıyorlar çünkü. Ama ne acıdır ki, iyi sanat filmleri de yapamıyorlar. Hatta, geçen yıl 7 bin dolara mal olmasıyla bir efsane niteliği kazanan "El Mariachi" gibi, ucuz, ilginç, iyi filmler de çıkaramıyorlar.

Yalnız, tam da bu noktada, işin öbür yanı devreye giriyor. Böyle, yani örneğin "El Mariachi" gibi filmler yapsalar, sonları ne olur? Kötü olur. Çünkü "El Mariachi" birkaç olumlu tanıtım yazısına rağmen uzun süre iş yapmadı. Ancak fısıltı gazetesinin sayesinde ikinci kez gösterilmeye başlanınca, birazcık kıpırdar gibi oldu. Yani kendini kurtaracak düzeyde seyirci bulamadı. Yalnız o mu? Örneğin, Lars van Trier'in birinci sınıf filmi "Avrupa"da, İstanbul'da henüz haftası dolmadan seyircisizlik yüzünden sinemalardan kalkan ender filmlerden biridir. Sonra da ne hikmetse bir anda kült statüsü kazandı, bütün özel gösterilerde yer almaya başladı. Şunu demek istiyorum: "Festival seyircisi" yaftası vurulan seyirciler dahil, filmleri izleyeceği varsayılan, belki de vehmedilen kişilerin ne yapacağı önceden hiç belli olmuyor.

Hadi, televizyondaki Amerikan dizilerinin de katkısıyla, Amerikan sineması seyircide bir izleme kodu oluşturdu diyelim

ama, seyirci bulan iyi filmler de var. Gerçi yapımcı açısından birkaç yüzde yüz "sağlam" iş dışında, dünyanın her yerinde böyle bir belirsizlik söz konusu. İş beklenilen filmler iş yapmıyor, hiç beklenmedik filmler sürpriz yaratabiliyor. Sanayi olmanın faydaları da mesleğin bu cilveleri vesilesiyle bir kez daha kendini gösteriyor. İyisi kötüsünü (mali yönden) dengeliyor.

Türk sineması saflarında ise, "bunalım filmi" dediğimiz filmlerden daha "sahici" bazı filmler iyi-kötü iş yaptı. Seyirci düşünülerek yapılmış bazı filmlere gelince, onlar da seyirciyi yeniden avlamayı amaçladı ve az da olsa, bir kısmı bunu başardı. Bunun oportünist bir yaklaşım olduğu söylenebilir ama, seyircinin sıfır noktasına inmesi tehdidiyle karşı karşıya olunan böyle bir dönemde, belki başarıyla sonuçlanan oportünist taktikler bile, onların ayağını sinemaya alıştırma açısından, mazur görülebilir.

Öte yandan, geçen yılın "iyi" denebilecek iki filminin akıbeti de, cesaret verici mahiyette değil. Kutluğ Ataman'ın "Karanlık Sular"ı, kavga-dövüş, büyük mücadelelerle gösterime girdi, iş yapmadı. Bunda belki kısmi altyazının da rolü vardı ama, Ataman bir meramı olan, teknik yönü sağlam, mistik öğeler taşıyan bir film yapmıştı. Bunun karşılığını, seyirci ilgisi şeklinde bile olsa, alamadı. Yeşim Ustaoğlu'nun ilk uzun metrajlı filmi "İz" ise, kendine salon bulamadı. Mekan kullanımının en iyi örneklerinden birini veren "İz", vasatın hayli üstünde bir filmdi.

Sonuç olarak, Türk sinemasının şu andaki durumu bence "sektör yok, istikbal yok" şeklinde özetlenebilir. Umutsuz gibi görünen bu yaklaşım, ne yazık ki sadece şu andaki koşulların gereksiz bir iyimserliğe kaçmaksızın olduğu gibi okunması sonucu kendiliğinden, ister istemez ortaya çıkıyor. Maddi imkanlarda belki umulmadık gelişmeler olabilir. Belki devlet eliyle Türk sineması daha fazla desteklenir. Belki dış destek, yabancı şirketlerle ortak yapım, televizyonla ortak yapım, sponsorluk gibi

kanallar daha fazla kurcalanarak şu andakinden, gene maddi olarak, daha iyi bir noktaya gelinebilir.

Ancak, şurası da bir gerçek ki, sinemamızın sorunları sadece imkanlardan kaynaklanmıyor. Kırılamayan bir zihniyet var. O kırıldığında da, yerine aynı derecede "ölü doğum" yaratan bir başka zihniyet geliyor ve akıbet değişmiyor. Sorun, imkan kadar, hatta belki ondan da daha fazla, yaratıcılık sorunu. Ki bu sorun, senaryodan, özellikle diyaloglardan başlıyor. Bunu söylerken, ne "ille de sanat filmi" görüşünü benimsiyorum, ne de seyirciyi böyle filmlerin küstürdüğü iddiasına katılıyorum. Küsen seyirci, zaten şimdiki yönetmen ağırlıklı filmlerin seyircisi değildi. O seyirciyi gerçekten kaybetmiş olanlar, hala piyasa işi yapan kişilerdir.

Bence Türk sinemasının zor durumunun şu andaki tek olumlu yanı, yönetmenlerin bu sinemaya ağırlıklarını koymaları; üstelik yapımcılığın ağır yükünü de çoğu kez sırtlandıkları, hatta paylaştıkları halde, seyirci olsun olmasın kendi filmlerini yapmaya çalışmalarıdır. Bütün diğer olumsuz koşullar bir yana, ve şu andaki sonuçları pek parlak olmasa da, "auteur" sineması yönünde bir gidiş gözlemek, bana bir nebze umut veriyor. Auteur sinemasının geçerliliği, şunun ya da bunun "auteur" olup olmadığı, ayrı bir sorun. Mesele, "Yeşilçam sineması"ndan bu yana, ilk kez başka bir eğilimden söz edebilmesinde. Ki, böyle bir eğilimin varlığı da kuşku götürmez.

Ancak, yaratıcı koltuğuna oturmuş kişilerin de şunu unutmaması gerek. Herkesin bir Tarkovsky, Bergman, Kieslowski olması gerekmez. İnsan pekala Demy de olabilir. Demy filmi de yapabilir. Doğru dürüst bir hikaye, inandırıcı bir anlatımla, düzgün diyaloglar ve sinema diliyle, kendi içinde sağlam, özenti olmayan, seyirciyi ilgilendirecek filmler ortaya çıkarılabilir. Böylece, sinema salonu sayısının arttığı, sinema seyircisi sayısının da eskiye nispetle hayli yükseldiği bir döneme, belki Türk sineması da

ucundan kıyısından ortak olabilir. Unutmamak gerekir ki, iş yapmayan filmlerin çoğunun toplam seyirci sayısı, seyircinin o filmlerin iyi olup olmadığını bile bilmeden, hatta belki merak da etmeden, sadece genel beklenti yokluğu ve küskünlüğün bir sonucu olarak sinemaya gitmediğini gösterecek kadar düşük. Dolayısıyla doğru bir yol tutturup (ki ben bunun düzgün filmlerden geçtiğine inanıyorum, doğal olarak), imkanları da zorlayarak belki bir yerlere varmak mümkün olur. Belki böylece "sektör yok, istikbal yok" yolundaki meşum kehanetim de boşa çıkar. Bundan en çok memnuniyet duyacak kişilerden biri de ben olurum.

MAHMUT T. ÖNGÖREN

SİNEMAMIZ VE KURTULUŞU

"İstanbul halkı geçen yıl yazlık sinemalarda 8146 yerli, 4110 yabancı film seyretmiş, yerli filmleri 8 milyon 177 bin kişi, yabancı filmleri de 4 milyon 471 bin kişi takip etmiştir".

"Belediye eğlence bürosunun yaptığı açıklamaya göre İstanbul'da 194 yazlık bahçe sineması bulunmaktadır. Şehir halkı, açık hava ve eğlence ihtiyacını bu sinemalarda gidermektedir. Sinemaların şehir içerisine dağılışı şöyledir: Adalar 8, Bakırköy 18, Beşiktaş 10, Beykoz 7, Beyoğlu 12, Eminönü 6, Eyüp 8, Fatih 31, Kadıköy 31, Gaziosmanpaşa 14, Sarıyer 10, Şişli 13, Üsküdar 17, Zeytinburnu 9".

Yukarıda verdiğim yerli film, yabancı film, sinema izleyicisi ve yazlık sinema salonu sayılarının günümüzdeki durumu göstermediğini hemen anlamışsınızdır. Peki, bu sayılar hangi yıldaki durumu yansıtıyor dersiniz?

Bundan tam 26 yıl öncesini... Yukarıdaki bilgileri 7 Temmuz 1969 günlü "Ulus" gazetesindeki bir haberden aktarıyorum. Ya bugünkü durum?

Günümüzdeki duruma kısaca değinmeden önce bir iki noktayı anımsatmakta yarar var. Aradan geçen 26 yıl bir insanın

yaşamında uzun bir sırayı içerir. Ama aynı süre sinema açısından belki de o denli uzun bir dönem değil... Öte yanda, dünyada ve Türkiye'de iletişim ve özellikle de sinema açısından müthiş değişiklikler yaşadık. 26 yıl önce 7 Temmuz'da Türkiye'nin ilk resmi televizyonu tam bir buçuk yaşındaydı. Bu televizyon salt Ankara'da yayın yapıyordu ve henüz sinemamızı etkilememişti. Ama büyük değişikliklerle karşılaşacağımızı haber veriyordu. 12 Mart'tan sonraki askeri yönetim zoruyla televizyon hızla yaygınlaşacak, teknik ve teknolojik gelişmeler baş döndürücü bir çizgi izleyecek, uydu ile TV yayıncılığı ülkeleri aşacak, özel ve tecimsel televizyonlar önce yasadışı ve sonra da yasal olarak ortaya çıkacak ve tüm bu değişikliklere karşın sinemamızı ayakta tutmak için etkili adımlar atılmayacak ve sinemamızı neredeyse haritadan silecek bir durumla karşılaşacaktık.

Şimdi yerli filmleri sinema salonlarında izlemeye gidenlerin sayısı hemen hemen yok gibi. Kapalı sinema salonlarının tüm ülkedeki sayısının 300'e düştüğü ve yine tüm ülkede ancak 50 tane doğru dürüst kapalı sinema salonu bulunduğu ileri sürülüyor. Bu doğru dürüst sinema salonlarının da Amerikan filmlerinin izleyicileri için onarıldığı ve eksikliklerinin tamamlandığı biliniyor.

Ülkemizde hala hiç sinema salonu bulunmayan kentler ve büyük kentler içinde de mahalleler var. Adana bölgesinde eskiden tek yabancı film gösterilmez ve her sinema salonu yerli film göstermeden yapamazken, şimdi aynı bölgede tek yerli film gösterimi yok. Yazlık sinemalar ise çoktan tarihe karıştı. Ancak büyük ve beş yıldızlı otellerin açık yerlerinde, pahalı bilet karşılığında yine yabancı film izlemek için "müzelik" yazlık sinemalarla karşılaşıyoruz.

Oysa yazlık sinemalar televizyonun rekabetine yine de iyi direnmiş. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün 1982 yılında yaptığı bir

araştırmaya göre, 1978 yılında tüm Türkiye'deki yazlık sinema sayısı 302'dir. Bir mevsim içinde 14 bin 264 yerli, 3 bin 741 yabancı olmak üzere 18 bin 5 film gösterilmiş bu yazlık sinemalarda. 5 milyon 570 bin 506 izleyici yerli filmleri, 1 milyon 661 bin 670 izleyici ise yabancı filmleri izlemiş. Yani, 1978 yazında 7 milyon 232 bin 176 kişi gitmiş yazlık sinemalara. Bahçe başına 23 bin 974 izleyici... Televizyonun tek kanaldan siyah beyaz yayınının yarattığı rekabete karşı hiç de küçümsenememesi gereken sayılar bunlar. Hem de yazlık sinemaların...

Devlet İstatistik Enstitüsü'nün 1982 yılında, 1978 yılı için düzenlediği araştırmada o yıl İstanbul'da 127 kışlık sinema salonu bulunduğu belirtiliyor. Bu yazının başında belirttiğim gibi, 7 Temmuz 1969 günlü "Ulus" gazetesi ise o yıl İstanbul'da (tüm semtlerdeki salon sayısı toplandığında) 194 sinema salonu bulunduğunu açıklıyor. Demek ki, 1969 yılından 1978 yılına dek İstanbul'da kapanan toplam sinema salonu (kışlık) sayısı 67. 1978 yılında sinema salonlarının sayısındaki düşüş ciddi bir bunalımın önemli bir habercisi değil mi?

1978 yılında İstanbul'daki yazlık sinema sayısı ise salt 34. Yazlıklar çoktan kapanmaya başlamış, İzmir'de ise 26 yazlık sinema kalmış. Bu yazlık sinemalarda yerli ve yabancı film izleyenlerin sayısı da 918 bine gerilemiş.

Aynı Devlet İstatistik Enstitüsü araştırmasına göre, 1968 yılında 1420 kapalı salonu 100 milyon, 1970 yılında 1550 kapalı salonu 110 milyon izleyici doldururken, 1978 yılında 981 salonu salt 73 milyon 770 bin kişi gitmiş. Demek ki, sinemamız için tehlike çanları o yıllarda çoktan çalmaya başlamış.

Önce televizyonun Türkiye'de yaygınlaşması, arkasından video kasetlerle sinema filmleri izlemeye gösterilen aşırı ilgi, daha sonra uydu yayıncılığı ile Türkiye dışından rahatça alınan yabancı ve yerli TV yayınları ve özel ve tecimsel TV yayıncılığının

önlenemez yükselişi ve tüm bu gelişmeler karşısında sinemamız için herhangi bir önlemin alınmaması, ülkemizdeki film üretimini hemen hemen sıfır duruma getirdi.

Sinemamıza en son darbeyi de Amerikan sinemasının 1980'li yıllarda Türkiye'ye giriş biçimi indirdi. Gerçi Amerikan sineması, her ülkede olduğu gibi, Türkiye'de de her dönemde yer etmiş ve hem filmcilerimizi, hem de izleyicililerimizi etkilemişti. 1950'li yıllardan başlayarak "sinemacılar dönemi"ni sürdüren film yönetmenlerimizin çoğu Amerikan filmlerinden "sinema dili"ni öğrenmişler ve sonuçta da Amerikan anlatım biçimi filmlerimizde sezilmeye başlanmıştı. Ayrıca, filmcilerimiz Amerikan filmlerindeki (ve diğer ülke sinemalarındaki) öyküleri de bizim izleyicilerimiz için öykünmeyi ihmal etmemişlerdi.

Ne var ki, Amerikan sinemasının bu geniş etkisi sinema salonlarının Amerikan filmleriyle dolmasına ve Türk filmlerinin de bu salonlara girmesini engellemeye henüz yol açmamıştı 1950'li yıllardan sonra. O dönemde TV ve video olmadığı için kapalı ve açık sinema salonlarının arka arkaya kapılarına kilit vurması da söz konusu değildi. Ama yine de vergilendirme ve sansürden geçirme gibi işlemlerde yabancı filmlere tanınan kolaylıklar vardı. Kısacası, o dönemde de sinemamızın sorunları çoktu. Bu sorunlara karşın da sinemamız kendini gösterebiliyor, sinema salonlarına girebiliyor ve yabancı sinemanın haksız rekabeti karşısında ayakta durabiliyordu.

1980'li yıllarda işler adamakıllı değişti. Kendi iç sorunları çözümlenmemiş sinemamız bir de yukarıda kısaca sıralanan sorunlar, değişiklikler ve gelişmelerle karşılaştı. Derken, Amerikan film dağıtım tekelleri, tüm dünyada görüldüğü gibi, Türkiye'de de belli başlı sinema salonlarını ele geçirmeye başladı. Diğer ülkelerde de, bizde de televizyonun ve video'nun rekabeti ve öteki nedenler çok sayıda izleyicinin sinema salonlarından uzak

durmasına yol açmıştı. Sinema salonlarının çoğu kapanmaya başlamıştı. Açık tutulanlar ise bakımsız, harap ve kışın soğuktu. Amerikan film dağıtım tekelleri bu salonların sahiplerine, çok sayıda izleyicinin geri döneceğine değgin güvence verdiler. Ama önce bu salonlar onarılacak ve kışın ısıtılacaktı; film gösterim aygıtları ve tekniği, salonun ses düzeni, kötü koltuklar ve diğer yetersizlikleri geliştirilecekti. Amerikan dağıtım tekelleri, salon sahipleriyle herhangi bir yazılı sözleşme bile yapmadan bu sorunların giderilmesini istediler. Arkasından Türkiye içindeki kitle iletişim araçlarından da yararlanılarak önce Amerikan filmlerinin bir güzel tanıtımı yapıldı ve arkasından da aynı Amerikan filmleri bu salonlarda sergilenmeye başlandı. Aynı sırada devletin ve özel sektörün televizyonlarında da başka Amerikan filmleri ve dizileri oynuyordu. Amerikan yaşam biçimi ise giysileri, ayakkabıları, yiyecekleri vs. ile çoktan yaşamımızı doldurmuştu.

Sonuç, Amerikan sineması salonlarımızı doldurdu. Aynı salonlara Türk filmlerinin girebilmesi ise artık çok, ama çok zorlaşmıştı.

Acaba yerli filmlerin Türkiye'deki sinema salonlarına rahatça girdiği dönemlerde sinemamızın sorunları yok muydu? Ya da bir takım sorunlar varsa, bunlara hemen çözüm bulunuyor muydu? Yerli film üretimi en yüksek düzeyde iken de sorunlar birbiri arkasına birikmişti ve bu sorunlara hemen hemen hiç çözüm getirilmiyordu.

Bu sorunları, geçmiş dönemleri göz önünde bulundurarak şöyle sıralayabiliriz: Birbirinden kopuk devlet-sinema ilişkileri, sansür, sinema endüstrisinin gerçek anlamda kurulamaması film dışalım politikasındaki tutarsızlıklar, yerli filmlerin içerde ve özellikle de yurtdışında pazarlanması için gerçekçi adımların atılmaması, vergilendirmedeki aksaklıklar, sinemamızın içindeki

meslek örgütlenmesinin bir türlü gerçekleştirilememesi, sinema emekçilerinin sosyal güvenlik haklarından yoksun bırakılması, sinemamızın sicilinin bulunmaması ve Türkiye'de televizyonun yayın alanının genişlemeye başlamasından sonra TV-sinema ilişkilerinin geliştirilmesinde bir türlü sinemamızın yararına uygun önlemlerin alınmaması.

Sinemamızın geçmişine baktığımızda çoğunlukla bu gibi sorunlarla karşılaşmaktayız. Zamanla bu sorunlardan kimilerini ortadan kaldırmak için çeşitli olumlu girişimlerin başlatıldığını da görürüz. Ne var ki, bu olumlu girişimlerin çoğu ya uzun süreli olmamış ya da herhangi bir sorunun üzerine tek başına gidildiği ve örneğin salt bir soruna çözüm getirildiği ve diğer sorunlar da topluca sürdüğü için sinemamız hep geçicilik taşıyan ve uzun ömürlü olmayan çarelerle oyalanmıştır.

Sinemamızın geçmişinde hiç çözüm getirilmeyen sorunlardan biri de televizyonun yarattığı rekabetin toptan önemsenmemiş oluşudur. Televizyonun rekabeti çok kötü bir dönemde ve sinemamızın sorunlarından ötürü zayıfladığı günlerde ortaya çıktı. Üstelik televizyonun Türkiye'de yaygınlaşmaya başladığı dönemde Türkiye ekonomik dar boğazlara da girmek üzereydi. Kısacası, sinemamız en hazırlıksız ve kötü bir dönemde televizyona yakalandı.

TRT döneminde sinema-TV ilişkilerine kısaca baktığımızda televizyonun yayın alanının genişlemesiyle önce sinema salonlarında izleyici sayısının azaldığını görüyoruz. Daha sonra TV yönetiminin film yaptırmak üzere sinemamızla herhangi bir ilişkiye girmediğini, ancak 1974 yılından sonra kimi sinema yönetmenleriyle işbirliği yaptığını, bu işbirliğinden gerçekten de olgun ve nitelikli yapıtların ortaya çıktığını, ama aynı türdeki ilişkilerin 1976 yılından sonra ya hiç sürmediğini ya da arada sırada ve dağınık bir anlayışla devam ettiğini gözlemliyoruz. Bu

arada, aynı yıllarda sinemamızı TV izleyicilerine anlatacak ve sevdirecek TV izlencelerinin yapılmadığını, yayınlarda en kötü Türk filmlerinin gösterildiğini ve sinema filmi gösteriminden hemen önce tanıtıcı hiçbir açıklamaya yer verilmediğini; eğer bu gibi açıklamalara yer verilirse, tanıtımların ancak yabancı sinema yapıtlarından önce yapıldığını da anımsıyoruz. Yine 12 Mart döneminden başlayarak uzun yıllar, sinemada tutunamamış kişilerin genellikle eğlence izlencelerinde kötü sunuculuk örneklerini sergilediğini ve gerek onların ve gerek çeşitli şov izlencelerinin sinemamızı alaya aldığını da unutmadık.

Bu arada sinemamızın sorunlarını dile getiren belgeseller ya da tartışma izlenceleri de hiç yapılmamış değildir. Ama bunlar ya çok ender gerçekleştirilen ya da 29 Ekim 1977'de gördüğümüz gibi ekrana gelmeden yasaklanan yapımlardı.

Özellikle 70'li yıllarda televizyon, Batı sinemasının da en kötü örneklerini, hesapsız, kitapsız ve plansız bir şekilde uzattığı yayınlarını doldurmak için kullanarak izleyiciyi nitelikli yapıtlardan bir kez daha uzaklaştırmıştı.

Aynı dönemde ve daha sonra TRT Televizyonu'nda gösterilen niteliksiz yerli ve yabancı filmlerin kopyaları teknik bakımdan yetersiz, seslendirmesi çok kötü ve yayın saatleri de son derece uygunsuzdu. Bu yapıtlar o denli eskiydi ki, yayın sırasında filmler sık sık kopuyor ve kimi sahneler de eskilikten ötürü aradan çıkarılıyordu.

Televizyon yönetimi sinema filmi seçiminde ve gösteriminde bu denli savruk, düzensiz ve özensiz davranarak izleyicide sinema konusunda belli bir beğenisizlik yaratmaktaydı. Öte yanda, yerli belgesellerin yapımı ve yabancı belgesellerin seçimi de TV yönetimince önemsenmedi. Kısa filme ve canlandırma sinemasına da hiç zaman ayrılmadı.

O yıllarda televizyon, yerli ve yabancı sinema pazarlarının kendisine önerdikleri önemsiz ve daha çok piyasa değeri bulunan filmlerle yayınlarını tıka basa doldurmaktan öteye geçemedi.

TRT Televizyonu 70'li ve 80'li yıllarda hep kendine tecimsel çevrelerin önerdiği genellikle 'piyasa' filmlerini göstermek zorunda kalarak niteliksizliğe bir de bu nedenle prim verdi. Oysa sinema sanatına önem veren bir TV yönetiminin özellikle dış film kaynaklarını kendi olanaklarını geliştirerek araştırması ve dünya sinema sanatının olumlu örneklerini seçerek ekrana çıkarması da gerekirdi.

Tüm bunların da ötesinde TRT'nin sansür makası arada sırada gösterilen nitelikli filmlerde de çekincesizce işlemiş, filmler öylesine kuşa çevrilmiştir ki, TV izleyicisi neyi izlediğini bir türlü anlayamaz duruma düşmüştür.

Bu konudaki örneklerden biri unutulacak gibi değildi: Şubat 1972'deki "Televizyonda Sinema'da gösterilen "Dehşet Yolcuları" adlı filmin ölümle biten son sahnesi kesilmiş ve filmin kahramanı Yves Montand'ın yaşadığını gösteren sondan bir önceki sahneyle film bitirilmiştir. Böylece filmin öyküsüne ve yorumuna ters düşen "mutlu son", "Dehşet Yolcuları" için TRT Televizyonu tarafından seçilmişti.

TRT'deki sansür anlayışı sinema filmlerinin orasının burasının kesilmesine yol açıyor, kimi zaman sinema filmleri tanınmaz ve öyküleri de anlaşılmaz düzeye ya da düzeysizliğe iniyordu. Yukarıdaki "Dehşet Yolcuları" örneği de bunlardan belki de en tuhaf ve korkunç olanıydı.

Tüm bunların ötesinde TRT Televizyon yönetimleri yerli ve yabancı sinema filmlerinden bir seçim yapmasını beceremiyor ve ancak kendisine önerilen filmleri satın alıp yayınlamaktan öteye geçemiyordu. Bu arada da özellikle yerli filmlere son derece az ücretler ödüyordu.

Burada TRT Televizyonu'nun sinema filmi yayın politikasındaki aksaklıkları ve yetersizlikleri sıralamamızın nedenlerinin başında önce devlet televizyonu ile ulusal sinemamıza ters düşen bir tutumun ortaya çıkışını anlatmak ve bu niteliksiz yayın politikasıyla sinemamızın olumsuz etkilendiğini, hem de izleyicide niteliksiz yerli ve yabancı sinema filmlerine yönelik aşırı ilgi uyandığını belirtmektir.

Özel televizyonların yayına başlamasıyla TRT Televizyonu'nda yerli ve yabancı sinemaya yönelik olumlu bir yaklaşım başlamış, ama özel televizyonların olumsuz tutumu nedeniyle de bir zamanlar TRT Televizyonu'nda gördüğümüz "sinema politikası"nı andıran bir etki sürmüştür. Sonuçta izleyici artık yerli sinemayı sinema salonlarında izlemeyi neredeyse tümden bırakmış ve ilgisini televizyonda izlediği yerli ve yabancı filmlerde yoğunlaştırmıştır.

Önce kısaca TRT Televizyonu'nda bu konuda görülen olumlu gelişmeye kısaca göz atmakta yarar var. TRT ilk bakışta sinema filmi seçiminde önemli adımlar atmış ve nitelikli yapıtlara ağırlık vermeye başlamıştır. Gerçi bu seçimi başta Atilla Dorsay, Vecdi Sayar, Rekin Teksoy gibi sinema yazarlarının çabalarıyla, onların tanıtım konuşmaları ve nitelikli sinema izlenceleriyle sağlamış ve daha sonra da Sevin Okyay ve Erman Şener gibi sinema yazarlarının katkılarıyla sürdürmüştür. Ayrıca, TRT yönetimi sinemanın önemli türlerinden kısa filme ve belgesele de önem vermiş ve Lütfi Özalay gibi yapımcılar sayesinde genç sinemacıları da desteklemiştir. Bir başka önemli aşama da uzun metrajlı film yapımında görüldü. Sürekli olamamakla beraber, TRT yönetimi kendi film yönetmenlerinin de ortaya çıkmasını sağlamış ve Tomris Giritlioğlu, Tülay Eratalay ve Canan Evcimen İçöz ve diğer kadrolu yönetmenleri sayesinde uzun film yapımını desteklemiştir. Bu çabanın sonucunda Yeşilçam dışında da uzun

film yapan ve önemli yapıtlar oluşturan bir yeni yönetmen kuşağıyla tanışma fırsatını yakaladık. Bu da son derece önemli bir gelişmedir.

Gönül istiyor ki, TRT'nin kendi yönetmenleriyle yaptığı bu filmler sinema salonlarına da ulaşsın ve salt TRT Televizyonu'ndaki yayınlarıyla yetinilmesin. Böylece Amerikan filmlerinin hemen hemen zorbalıkla Türkiye'deki dağıtımı ve televizyonların haksız rekabetiyle dağılan Türk sinemasının yapım-dağıtım-gösterim sisteminin yeniden kurulmasına TRT'nin de önemli bir katkısı olacaktır.

Ne var ki, bu sistemin yeniden kurulmasına salt, TRT'nin çabalarıyla bir katkıda bulunulamaz. Sinemamıza devletin desteği de daha sürekli bir düzeye getirilmeli ve TRT Televizyonu ile beraber özel televizyonlar da kendi yönetmenlerine film yaptırdıkları gibi, Yeşilçam yönetmenlerine ve son yıllarda ortaya çıkan TRT ve Yeşilçam dışı genç yönetmenlere de parasal katkılar verilmeli ve ortaya çıkan yapıtların hem TV yayınlarında, hem de yayından önce sinema salonlarında gösterimi sağlanmalıdır. Ulusal sinemamızın bugün içinde bulunduğu bunalımın devletin dikkatli ve özgürlükçü katkıları, resmi ve özel televizyonların desteğiyle aşılabileceği unutulmamalıdır.

Engellenmesi gereken kimi başka noktalar da var. Bugün TRT yönetimi sinema filmlerini sansür anlayışıyla kesmeyi sürdürüyor. Özel televizyonlar ise sinema filmlerini yayınlarına sığdırabilmek için onları acımasızca doğramakta bir sakınca görmüyor. Bu gibi uygulamalara da kesinlikle son vermek gerekir.

En sonunda, sinemamızın tüm sorunları üzerine eğilebilecek, çözüm arayışlarını gerçekleştirecek ve sinema-devlet ve sinema-TV ilişkilerini olumlu bir anlayışla düzenleyecek, bağımsız ve özerk bir sinema kurumunun kuruluşu da yasal düzeyde ortaya çıkarılmalıdır.

Sinemamızın daha başka sorunları bulunduğu da yadsınamaz. Ne var ki, bu sorunların büyük çapta bir çözüme kavuşturulması için gözden kaçırılmaması gereken son iki noktanın daha üzerinde durulmasında yarar vardır.

Bugüne dek sinemamızın sorunlarının üzerine hiç de gidilmemiş değildir. Ama genelde en önemli görülen bir ya da iki sorun ele alınarak ancak bir süre bu yetersizliklerin çözümleri üzerinde durulmuştur. Daha sonra bu bir iki sorunun hafiflediği, ama tümden çözülmediği görülmüştür. Bunun üzerine diğer bir iki sorunun üzerine gidilmiş ve sonunda da yine aynı sonuçla karşılaşılmış ve önümüzde yetersizlikleri hiç bitmeyen bir "sinemamız" bulunduğu kanısı güçlenmiştir.

Oysa sinemamızın tüm sorunlarının açıkça ve tüm ayrıntılarıyla saptandığı yadsınamayacak bir gerçektir. Eğer sinemamızın kurtarılması ve güçlendirilmesi isteniyorsa, bu sorunların tümünün üzerine aynı anda gidilmesi gerektiği de bir başka kaçınılmaz noktadır.

Tüm sorunların üzerine hem aynı anda gidilmeli ve hem de sinemamızı kurtarma ve destekleme işlemi "sürekli" bir anlayış ve uygulamayla yürütülmelidir.

Sorunları teker teker değil, tümden ve hep birden ele almak... Bir de bu işi kesintisiz ve sürekli olarak yürütmek... İşte iki önemli ve kaçınılmaz nokta...

Acaba başarabilir miyiz?

GIOVANNI SCOGNAMILLO

TÜRK SİNEMASI'NIN BUGÜNÜ VE YARINI

Sinema, evet, bir sanattır ancak teknolojiye dayandığı için sanatların en pahalısı, en masraflısıdır. Teknolojiye dayalı bir sanat olduğundan da sinema, aynı zamanda, bir endüstri, bir iş kolu, bir meslek, bir piyasa ve bir pazar, bir finans tüketicisi ve üreticisidir. Her ülke kendi sinemasını bu tür bir çerçevenin içinde oluşturur, kendi formüllerini bulur, iç ve dış pazarını şekillendirir. Bir ülke sinemasının bugünü bir değerlendirmeye tabi tutulduğunda, öncelikle geçmişine bakılarak, eksikliklerini, (varsa) fazlalıklarını, katettiği aşamaları göz önünde tutularak incelenir. Her alanda genel kurallar (ekonomik, teknik, estetik) ne ise, bir durumun bilançosu bu kuralların dahilinde ve ışığında düzenlenir, kâr ve zarar, "aktif" ve "pasif" kalemlerine bu açıdan bakılır. Bir sistem varsa ya da var olduysa o sisteme (ola ki o sistemin yokluğuna) göre sonuçlara varılır.

Türk sinemasının bugünkü durumu, içinde bulunduğu buhran, karşılaştığı güçlükler ve çaresizlikler, bunları aşabilmek için düşünülenler, önerilenler, yapılanlar ve yapılmayanlar, yapılması gerekenler 80'li yılların özellikle ikinci yarısından itibaren sürekli olarak konuşuldu, yazıldı, tartışıldı. Bilinenleri burada tekrarlamaya hiç gerek yoktur, ister bu "bilinenler"

gerçekten "bilinen" olsunlar ister birer kalkan ya da savunma (değilse suçlama) olarak kullanılmış olsunlar. Sinemayı yazmak ve konuşmak handiyse artık bir adettir; her ne kadar bu sinemayı yazmak veya konuşmak bir birikim ve bilgi, bir deney ve uzmanlık gerektiriyorsa da!

Herhangi bir alanın bugünü salt bugünle açıklanamaz. Sağlıklı ve nesnel açıklamalar arıyorsak bugünü düne bağlamamız ve dünden gerekli dersleri almamız şarttır. "Türk sineması öldü, Türk sineması elden gidiyor, gitti" yakınmaları ve feryatları bir bakıma doğrudur, ancak hiç de yeni değiller. Gerilere (düne) baktığımızda; bu tür yakınma ve feryatların her dönemde sık sık tekrarlandığını ve çaresiz kaldıklarını (ya da çok kısa, anlık çarelerle karşılık bulduklarını) görmüş oluruz. Örnekleri ise her dönemin basınında, silinemeyen (ancak unutulan) belgelerinde duruyor.

1947'de kurulan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin aynı yıl yayınlanan bildirisinde 40'lı yılların durumu şu satırlarla açıklanıyor:

"Hükümet, film yapanlara el uzatmaz ve yerli filmlere rüzran (öncelik) hakkı vermezse bundan sonra hiç bir yerli film göremeyeceğiz..."

Bir yirmi yıl geçiyor ve, sonraki dönemlerde defalarca tekrarlanacak, bir başlık dikkatimizi çekiyor:

TÜRK SİNEMASI ÖLÜYOR

Türk sineması can çekişiyor. Ondört milyon seyircili Türk sineması ölüyor. Sinema işçilerinin ve teknisyenlerin uğrak yeri olan kahveler ve sokaklarda ümitsizlik, çaresizlik kol geziyor. Bu yıl çekilen film sayısı önceki yıllara kıyasla 80 kadar eksik. Son üç yıl boyunca sürüp giden enflasyon bolluğunun sonunda felaketin eşiğine geldik..."

Böyle yazıyordu 1967'de Erdoğan Tokatlı.

Türk sinemasının bugününe gelinceye dek yıllar geçiyor ve her geçen yıl kendi (halledilmemiş) sorununu katıyor.

1968'de "Pazar" dergisi "Türk sinemasında ekonomik kriz var mı?" sorusunu soruyor ve aldığı yanıtlar hiç de iç açıcı değiller. "Bu iş ölmüştür artık kimse kurtaramaz. Devlet himayesiyle de bu iş kolay kolay kurtulacağa benzemez, çünkü Türk sinemasında söylenecek söz kalmadı" diyor Osman Seden; "Büyük bir kriz vardır elbette. Nedenleri iki yöndedir bunun: birincisi kredi müesseselerinin kredi kesmesi, ikincisi de Türk film seyircisinin azalması" diye ekliyor Semih Evin. 1973'ün başlığı "Yeşilçam'da alarm" oluyor: seyircide %50 bir düşüş ve "film oynatacak sinema bulunamaması" (Naci Duru). 1974'te televizyon gelip iyice yerleşince başlık bu kez "Türk sineması batıyor mu?" oluyor ve Hürrem Erman'ın yanıtı durumu özetliyor:

"Türk sineması, geçen yıllara rağmen, hala rayına oturmamış, bir ticaret konusu ya da sanat kolu olamamıştır. Bunun başlıca nedeni de devletin bu işe eğilmemiş olması, başı boş ve kendi haline bırakılmasıdır. Bu arada bizler, kendi aramızda, meslek haysiyetini korumak ve bazı çareler bulmak yolunu çok aradık. Ama bu kolay bir iş değildi, hem de kendi kendimize yapamayacağımız bazı şeyler vardı. Türk sineması zaten bir buhrana girmişti. Artısı azlığı, sermaye eksikliği, ham madde sıkıntısı, teknik araç ve gereç yokluğu bu sıkıntıyı doğurmuştu. Bu arada ortaya televizyon çıktı, işi hızlandırdı".

70'li yılların ikinci yarısında televizyon temelleri sarsıyor, siyasal ortamın karışıklığı seyirciyi sinemadan iyice uzaklaştırıyor ve 80'li yıllarda video furyası patlıyor (ancak video furyası -ve daha sonra özel televizyon kanalları- bir finansman, bir para akışını da sağlıyor) ve durum ve sorunlar ve buhranlar Türk sinemasının bugününü meydana getiriyorlar.

Sanırım ki buhranın nedenlerini bugün yeniden açıklamak için yeni öğeler katmak pek gerekli değildir. Eskiden kalan, sağlıklı olmayan, yatırımsızlıktan (iç yatırımlar dahil) kendi kendini kemiren ve yenilenmeyen, sağlam yasal, ekonomik, teknik, estetik temelleri olmayan bir yapı sallandı, çatırdadı (ama çatırdamalarına kulak veren olmadı!) ve yıkıldı.

40'lı yıllardan bugüne, belgeleri taraya taraya gittiğimizde, karşımıza çıkan sorunlar hiç değişmiyor:

1. Devletin ilgisizliği,
2. Parasal kaynakların yetersizliği,
3. Teknik donatımın, teknik standartın geçersizliği,
4. Yabancı (Amerikan) sinemasının rekabeti,
5. Televizyonun etkisi.

Her dönemde, her atlatılan ancak derin izler bırakan buhranda çareler, önlemler düşünülüyor fakat, itiraf edelim, somut ve kalıcı bir şeyler yapılmıyor ve Türk sineması anlaşılamayan bir çeşit kaderciliğe teslim ediliyor.

Acaba en azından son on yıl içinde buhrana ve güçlüklere rağmen, hatta bunlara karşın, olumlu ve başarılı şeyler yapılmadı mı? Hiç kuşku yok ki yapıldı, anlatımda, biçimde, konuların seçim ve işlenişinde, yeni, genç yönetmenlerin değişik deneylerinde, yurt dışında kazanılan ödüllerde, devletten gelen (ama yeterli ama yetersiz) katkılarda vb. Nedir ki tüm bunlar biriken ve artan sorunları çözmeye yetmedi, yetemezdi de.

Yeşilçam'ın, herşeye rağmen, kendine özgü bir yapısı vardı. Pek bir endüstri değildi ama, yöntemleri ve uygulamaları ile, kaynaklarını oluşturabiliyordu, yapımlarını sürdürebiliyordu. Sonradan o yapı ister kendi kusurlarından ister tümden değişime uğrayan koşullardan dolayı eski merkezleşmenin (yapım -

gösterim- dağıtım) yerine bireyci ve bağımsız (yönetmen-yapımcı) olmaya zorlandı, kaynaklarını her yerde arayan, iç pazardan dış pazara taşınan, "sponsor" kullanan, devlet desteğini alabilen ve televizyon kanallarına dayanan bir yapılanmanın içinde.

Bugün sinema sanatçısı, belki de ulusal sinemamızın tarihinde ilk kez, özgürlüğünü yaşıyor. Bu pahalıya ödenen bir özgürlüktür ve geleceği hiç bir garantiye dayanmıyor, koşullar değişmediği sürece.

Son zamanlarda tartışılan "alt yapı", "birleşik hareket" ve benzer çıkış yollarının ise, tek başlarına, çözümleyici ve uzun süreli olabilmeleri çok zordur. Kimine göre yenilenmiş, dünya standartlarına, çağdaş teknolojiye uygun bir altyapı (stüdyo, laboratuvar, plato-çekim ve çekim sonrası gereksinimleri) kesinlikle gereklidir, kimine göre o kadar gerekli değildir. Yine kimine göre "yeni sinema" az fakat öz seyircisini bulmuştur, kimine göre henüz bulmuş değildir ve aslında, seyircisini aramaktadır (ola ki seyirci de beklediği bir sinema aramaktadır!); kimine göre çözüm uygun ve geniş bütçelerde; kimine göre ise bütçeden önce şart olan fikirdir.

Ve alternatifler: bir araya gelmek ya da gelmemek, sinema yoksa televizyon var, televizyon yoksa reklam filmleri ve müzik klipleri var. Derken devlet desteği yoksa ya da yeterli değilse başka kaynaklar var (Eurimages, ortak yapımcılar, sponsorlar ve herşeye rağmen televizyon kanalları). Bugün zorunlu ve yaşamsal bir arayış sürdürülüyor ancak...

İlle de dışarıdan örnek getirmek şart değildir ama...

Önümde 1953 yılından kalma yabancı bir sinema yıllığı duruyor. Sinema ile ilgili mevzuata bir göz atıyorum: sinema kredilerine yönelik özel bir fon'un kurulması için yasa; telif hakları yasası; sinemada çalışanların sendikal hakları ile ilgili yasa; kısa

ve belgesel filimler yasası (finansman ve zorunlu gösterim); figüran ve küçük rol ücretleri konusundaki yasa; stüdyo, laboratuvar, plato ve teknik cihazların kiralanmasına ilişkin yasa; sinema salonlarının inşaatı ve işletmesi ile ilgili yasa vb.

Aradan geçen 40 küsür yıl içinde bu yasalarda çok şeyler değişti ancak değişmeyen, değişemeyen şeyler de vardır:

1. Sinema olayını bir tüm olarak teşkilatlandırmak,
2. Ülke sinemasını desteklemek,
3. Sinemada çalışanların sosyal haklarını korumak,
4. Sinemaya yeni girenlerden yana çıkmak gibi.

Türk sineması yıllar yılı (sansür hariç) hep yasasız yaşadı ve, sonuçta, bu yasasızlığın az kârını ve çokça zararlarını gördü. Öte yandan Devlet de, yıllar yılı, sinema denilen sanata, endüstriye, emek koluna hiç bir zaman ciddiyetle eğilmedi, gösterilen iyi niyetlere rağmen. Eğilir gibi yaptığında da bunu kısıtlı olanaklarla yapmıştır. Olağandır ki her sinema adamı devlet desteğine her zaman hoş bakmaz, yıllarca devlet sansürünün boyunduruğunu taşıdıktan sonra. Nedir ki alanın düzenlenmesi, belirli önlemlerin, hakların teminatı açısından devletten, en azından, teşkilatlandırıcı, özendirici, yasal dayanaklar ısrarla istenmelidir. Sinema para demektir ama salt para değildir, ilk aşamada fikirdir, kültür birikimidir, temsilcisi olduğu ülkenin, milletin görsel - işitsel yansıması ve ifadesidir. Büyük bütçe her defasında "büyük" film anlamına gelmez niteliksel olarak ve her küçük (dar) bütçe de sıradanlıkla eşdeğer sayılmaz.

Bir buhran, ekonomik zorlamaların ötesinde, zaman zaman düşünsel de olabilir ve oluyor. Seyirciyi sinemasından ve sinemacıyı amaçladığı seyirciden uzaklaştıran, kopartan bu tür (genelde pek sözü edilmeyen) buhranlardır, buhrana yakın "arayışlar" ve "deneyler"dir.

Bugünün Türk sineması halen seyircisini (dilerseniz buna "gerçek" seyirci diyelim) aramaktadır. Bazen bulduğu oluyor, bazen ise bulamıyor. Bu konuda en sağlam veri olan hasılatlara bakmak yeterlidir. Demek ki finans, teknik, sinema salonu vb. sorunlarının yanında (ya da başında) bir iletişim sorunu da vardır karşımıza dikilen. Doğrudur, sinema sayısı yeterli değildir, gülünç denilecek derecede düşüktür, sinema salonlarının çoğu yabancı (Amerikan ya da Avrupa) filmlerini yeğliyorlar fakat, yine de, gösterime giren ve umutla beklenilen birçok Türk filmi (ödüllü veya ödülsüz) arzulanan geniş ilgiyi bulamıyorlar. Suç rekabette mi, televizyonda mı yoksa konusal ve estetik bir kopmada, bir iletişimsizlikte mi?

Türk sinemasının yarını kocaman bir soru işareti, bir Demokles kılıcı ve bir "yarınsama". İyimserlik ve iyi niyetle tahminlerde hatta kehanetlerde bulunmak ilk anda kolay görünüyorsa da (bu konuda "edebiyat" yapmak, duygulanmak, şatafatlı, yüreklendirici tümceler kurmak gibi), bir sisteme yönelik önlemler ve kuruluşlar oluşturulmadığı sürece, kağıtta kalan yasal metinler uygulanmaya geçirilmediği sürece düşünülen, söylenilen, yazılan herşey karşılıksız kalmaya mahkumdur.

Türk sinemasının yarınının Avrupa sinemasının yarınına bağlı olduğunu unutmamamız gerekiyor. Hatta salt Avrupa değil de dünya sinemasının tümüne, çünkü biliyoruz, Türk sineması dünya sinemasının bir parçasıdır ve bunu defalarca kanıtlamıştır. Sinemasını hepten iç pazarının dar limitleri içinde kapatıp değerlendirmeye çalışmış olan eskinin Yeşilçam'ı, sonuçta bu kasabalılığının cezasını çoktan ödemiş bulunmaktadır. Bir yerden sonra her olanağını zorlayarak Türk sineması "büyük" düşünmek zorundadır. Alt yapı, teknik, pazar, finansman sorunlarının çözümlerine paralel olarak düşünülmesi, oluşturulması gereken bir "kriter", bir "hedef kitle - hedef pazar", bir "konu, öz, biçim"

sorunu vardır. Sinema yapılacaksa, yapılmaya devam edilecekse (sinemayı televizyon yapımları ile karıştırmaksızın), herşeyden önce ve bir kez daha kimin için, ne için ve nasıl yapıldığının, ilerde yapılacağının kesin ve nesnel bir şekilde saptanılması, formüle edilmesi gerekiyor; ulusal sinemamızın bir geleceği olacaksa (ki olacaktır), bu geleceği her yönü, her alternatifi ve olasılığı ile uzun vadede planlayarak, yasal, teknik, ekonomik, estetik ve kuramsal temel ve yaklaşımlarını gerektiğinde bir revizyondan ve bir özeleştiriden geçirmek -Türk sinemasının geleceğini sinemasever bir Nostradamus'un kehanetlerine bırakmaksızın- gerekiyor.

SADIK YALSIZUÇANLAR

TÜRK SİNEMASI

'Batıdan kaynaklanan yapı taşları'nın nasıl bir çaba içerdiği sorusu, ülkemiz sinemasının sorunsalını tartışmada bize sahih bir çıkış yolu sağlamak bakımından önemli ipuçları sunabilir. Bu kültür, 'Batı modelinde plastik sanat yapıtlarına, günlük yaşamı tanımlayan tarzda bir romanın gelişmesine, çok sesli müziğe, Darwin'in evrim bilgisine ve Türk halk biliminin museificationunu yaratmaya yöneliktir'. Cebriye inancını ve saymaca gerçekliği meşrulaştıran günümüz Türkiye sineması, kendi özgül sorunlarını bu bağlamdan koparıp yüzeydeki sıkıntılarla boğulmayı sürdürdükçe "Terminatör tarafından köşeye sıkıştırılmaya" mahkum gözüküyor. Oysa Terminatör gibi, moderniteden kurtulmak, sinemamız için kolay değil. Trajedi üretmek üzere yola çıkıp melodrama varışımız, gerçek üstücülüğü, şiirsel gerçekçiliği ya da dışavurumculuğu öykünmeci bir tutumla kendi estetik ortamımıza taşımak isteyişimiz sinemamızın kendisini dramatik bir duruma düşürüyor. Çünkü mefhum-u muhalifiyle söylersek, "sefihçe bir heves, olgun insanların yüksek zevkini hoşnut edemiyor" Batı'dan devşirilen kalıplar, daemonic güçlere meşruiyet kazandıramadığı gibi, çelişkiyi besleyerek hüznü derinleştiriyor. Bu bakımdan Afifi Jale için "ilk ateşi yakan" yerine "ilk ateşte yanan", Cahide Sonku içinse, "efsanevi"den

çok "mahzun" nitelemesi uygun düşecektir. Kuşkusuz bir gerçeği teslim ediyoruz: Modernleşme çabaları, batı tarzı trajedi üretemedi fakat prometeci dünya görüşünün çelişkileriyle çırpınan, acı çeken dramatik kişilikler doğurdu. Bunların ilk akla geleni de Sonku'ydu. Sonku bana hep Bediüzzaman'ın sinema için yaptığı şu teşbihi anımsatmıştır: "Gezinen ölüler". "Hareket eden ölüler", her ne kadar "devinen resimler" (moving pictures)e karşılık geliyorsa da burada, öyle sanıyorum, sinemanın içkinlik aracı kılınarak putlaştırılmasına yönelik bir eleştiri de içeriyor. Sürekli kötülüğü emreden nefsin (nefs-i emmare) buyruğundaki bir aracın, seküler kültürün önde gelen aktarım kanallarından biri olarak kullanılmasıyla da ilgisi var. Son yıllarında, Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki meyhanelerde masalara meze olan Sonku'nun uyuşturucu bağımlılığıyla noktalanan yaşamı, modern Türkiye toplumunun mutsuzluğunu başarıyla resmediyor.

Teknolojik burjuva uygarlığının ürünü olarak sinema, ülkemizde, kültürel çözülme sürecine denk düşen bir dönemde ilk ürünlerini vermeye başladı. Geleneksel kültürümüzde daemonic unsurun müdahil bir konumda bulunmadığı ve bu yüzden müslümanların dramaya yabancı olduğu gözardı edilmediği zaman, sinemanın edebiyata koşut biçimde geleneksel dramatik kalıpları öykünmeci bir tavırla Batı'dan aktardığı, bununsa gele gele melodramatik bir çerçeve doğurduğu daha kolay kavranılabilir sanıyorum. Çözük kültürlerde din ve gelenek bilincinden kopuk bir sanat anlayışının uç verdiğini biliyoruz. Tanzimat'la birlikte gelenekte karşımıza çıkan çatlak, batı tarzı dramın bu çatlakla beraber oluşturulmaya başlanması, çelişkinin kökenine inmemiz açısından önemli bir veri sunabilir bize. Karagöz, kukla, ortaoyunu ve tuluat gibi "gösteri" sanatlarının yer aldığı geleneksel çerçeve çatlamış fakat bugüne değin uzanan bir uygulama alanı içerisinde Karagöz ve kuklavari bir söylem batılı dramatik kalıplara yerleştirilmeye çalışılmıştır. Sinemada

kişisel ve özgül dilin Tarkovski örneğinde bugün herhangi bir film yönetmenimizce algılanmamış olduğunu ne yazık ki itiraf etmek durumundayız. Bu, kuşkusuz bize de acı veren bir şey. Dün kendi toplumsal kültürüne, İslam uygarlığına bağımsız bir veri olarak bile eğilemeyen sinema insanları yaşıyordu ülkemizde. Bugün -Ulusal sinemacılar dışında- bu önemli gerçeği ayrımsamış kaç sinemacıdan söz edilebilir?

"Hiçbir şey yoktur ki Allah'ı anmasın" gerçeğini içeren, "ezel" ve "ebed" fikriyle hayata son tanımayan bir uygarlık, trajediye değil, lirik ve epik nitelikleriyle öne çıkan ve yüksek bir neşve taşıyan anlatılara kaynaklık edecektir. Hayalin (nefs, vehim) buyruğundaki sinema, şiddetten pornografiye insanoğlunun yaydığı ve hiç de yağmur olmağa benzemeyen isli dumanı kışkırtırken, modernizmin çelişkilerine karşı yine aynı "dil" içinde kalarak bir çıkış yolu bulmaya çalışıyor. James Cameron'un Terminatör'ü bunun ilginç bir versiyonu olarak anılabilir. Sinema, kapitalist teknolojinin çocuğu olduğunu bu türden "görkem"li prodüksüyonlarla kanıtlama sevdasındadır. Dağıldığında küllerinden yeniden yapılan Terminatör, postmodernizme sürekli "gol atarken" geleneksel kültürleri merhametsizce modernize eden ve insanları ilerlemeci bir ütopyaya sürükleyen bir dünya görüşünün görselleşmiş formuna dönüşür. Seküler anlatının çöküşü olarak da neticelenebilecek bu filmde, Batılı sinemanın "nefsin bir ucubesi olan hayal"i esas aldığı gerçeği somutlaşmıştır. Vehmin ürettiği bu saymaca gerçeklik, görünmezi görünenle anlatan sinemanın doğasını da zorluyor.

"Sanat hakikat değildir fakat insanı hakikate götüren en büyük yalandır" diyen Picasso'nun kulakları çınlasın. Her filmiyle "insanoğlunun bu gezegende varoluşunun gizlerini keşfe çıktığını" söyleyen Tarkovski'nin de... Türlü nümayişlerle vizyona sokulan her yeni Türk filmini seyre gittiğimde salona, yine de yüreğimin bir köşesindeki umudu koruyarak giriyor lakin acı veren bir düş

kırıklığıyla çıkıyorum. Hani sinema ruhsal ve toplumsal gerçekliğimize tutulan aynaydı? Hani "sanatta insan, gerçeği, özel deneyimler sonucu sahiplenir"di? Hani "sanat ve bilim, dünyaya sahip olma biçimleri, insanın mutlak gerçeğe giden yol üzerindeki bilgi edinme biçimleri"ydi? "Sanatın köklü bir iletişim işlevi var"dı, "çünkü insanlar arası anlaşma, son amacın en önemli yanlarından birini oluşturuyor"du, "sanat bir üst-dil"di, "insanlar da kendileri hakkında bilgi vermelerini ve başkalarının deneyimlerini benimsemelerini sağlayan bu dilin yardımıyla birbirini bulurlar" dı? Haklısın Tarkovski, "güzel, gerçeğin peşinde koşmayanlardan kendisini gizliyor". Bu mustarip sinemacının eleştirisini sanırım Türkiye sinemasına da rahatlıkla taşıyabiliriz:

"Bence çağımızın en üzücü özelliği, sıradan insanın bugün güzeli ve geçici olmayanı yansıtmakla ilgili olan herşeyden koparılmış olmasıdır. Tüketicilere göre biçilmiş günümüz kitle kültürü -bir protezler medeniyeti- ruhları sakatlıyor; İNSANIN KENDİ VARLIĞIYLA İLGİLİ EN TEMEL SORULARI SORMASI'nı, bir ruhsal varlık olarak kendisinin bilincine varmasını, giderek artan bir şekilde engelliyor. Ama bir sanatçı gerçeğin sesine kulaklarını tıkamamalıdır, tıkayamaz, çünkü ancak ve ancak bu çağrı yaratıcı iradesini belirleyecek ve disiplin altına alacaktır. Sanatçı ancak bu sayede inancını başkalarına da aktarabilmek yeteneğine kavuşacaktır. Bu inanca sahip olmayan bir sanatçı ise, doğuştan kör bir ressama benzer". Bu ifadeleri, kokteyllerde gerine şişine "benim metafizik inançlarım yok" diye gezinen sözde avangart sanatçı(!)ları düşünerek okuduğumda tatlı bir utanca kapılıyorum. Binlerce Türk filmi arasında doğrudan insanın ontolojik sorunsalını tartışmaya dönük ve kişisel bir dil'e sahip tek yapıta rastlayamadığımızı düşündüğümdeyse Eliot'un "Çorak Ülke"si çağrışıyor. Burnt Norton'un girişinde kullandığı ve tüm kuartetlerine de ışık tutabilen dizelerini burada yinelemekte yarar umuyorum. Heraclitus'un ağzından bu kinai ve imalı

ifadelerle Eliot, çağımızın tedirgin insanının trajiğini işaretliyor: "Eşyanın yasası, içerikte evrensel olduğu halde, ortalama insan kendi kurallarını kendisi yaratmak eğilimindedir. Herşeyde İlahi aklın izlerini görmek mümkün olduğu halde, insanların çoğu sadece kendi akıllarına güvenirler". Bu eleştirilerin mantığını doğru kavrayamayan sinemacılarımızın gülümseyerek, bize "kendi aklınızı kullanmayın" önerisinde mi bulunuyorsun? dediklerini sezer gibiyim. Hangi ima çıkarsa çıksın sinemamızı da kuşatmış olan profan zarı delen bir soluk buluyorum bu ifadelerde. Kameranın profan ufkunu delecek bir rüzgara, yeniden din ve gelenek şuuruna kavuşmaya gereksinimimiz var. Sinemamızın kendi toplumsal kültürümüzden neşet edip etmediği sorusunun net bir biçimde sorulup, cevap aramaya çıkmamız gerektiğini düşünüyorum. Sahici bir sinema dili üretememiş olduğumuzu itiraftan korkmamalıyız. Bu dürüst tutum alış, bizi yerli ve ulusal kaygıların ötesinde evrensel kategoriler de içerebilen bir dil'e ulaştırabilecektir. Bir dönem, kırsal gerçekliğin resmini sunan filmlere egzotik nitelikleri öne çıkarılarak bir düzine ödül verilirdi. Sonraları marjinal konulara sığışıp kalan kimi snop yapımlar öne çıkarıldı. Milli, İslami, Beyaz vs. türünden yapay ve sahicilikten yoksun kimi tanımlamalar ortaya çıktı. "Devlet desteği"nden, turistik bir yaklaşım içeren "tanıtım"cılıktan, dernek ve vakıfçılıktan medet umuluyor. Televizyonun sinemayı öldürüşünden, salonların birer birer kapanışından, işyerlerine, ticaret mekanlarına dönüştürülmesinden söz ediliyor. Finans sıkıntısı birincil bir sorunmuş gibi sunuluyor. Oyuncu ve senarist yetiştiren eğitim kurumları... sözleri ediliyor. Bu yoğunmuş gibi gözüken gündem arasında tozu dumana katanlar, sinemamızın bir estetik fenomen olarak doğasına, dilinin imkanlarına, kameranın kendisine yönelik bir eleştirel gözdengeçirmeyi, bir sorgulama ve ödeşmeyi dile getirmiyor. Ülkemiz sinemasının tematik ve olgusal düzeyde yaşadığı soruna göndermesi bulunan bir eleştiriye rastlamak, olası değil neredeyse.

Sinemamızın bu anlamda bir aydınlanmaya ihtiyacı olduğunu düşünüyorum. Gerçekle bağını koparmış, olgun bir dil, olgun bir bilinç ve dimağın ürünü olmaktan çıkmış günümüz Türk sineması, umut verici bir "dil"e bu yolla ulaşabilir. Bunun işaretlerini veren sinema sanatçılarımız var. Gizli Yüz'le Attar'a gönderme yapan Ömer Kavur, A Ay'la Reha Erdem, Mavi Sürgün ve bir budist masalıyla Erden Kıral, Hünkarın Bir Günü ve diğer yapımlarıyla Osman Sınav, İsmail Güneş, Metin Çamurcu ve diğerleri sinemamızın bir kalkış yaşadığını müjdeliyor. Tarkovski'nin ifadeleriyle "bizim için ilk ve en önemli görev, insanın kendi kaderine karşı sorumluluk bilincini yeniden yükseltmektir. İnsan kendi ruhuna yeniden dönmeli ve acı çekmeyi, eylemlerini vicdanıyla bağdaştırmayı yeniden keşfetmelidir".

Bu süreci yaşayan Ayşe Şasa'nın kendi şahsi tarihini Türkiye sineması bağlamında değerlendirirken bize sundukları bana ilginç geliyor. Kemal Tahir, İdris Küçükömer gibi antibatıcı marksistlerin başlattıkları ödeşmeyi, sahici ve aydınlık bir düzleme taşıyabilen Şasa, sinemanın bizi hakikatle nasıl buluşturabileceğinin ipuçlarını veriyor: "Günün birinde kalemi elime alıp sinemayla ilgili düşünce yazıları yazacağım hiç aklıma gelmezdi. Ancak hayatımın son otuz yılı boyunca, kendim ve hayatım üstüne yaptığım her muhasebenin eksenini sinema zenaatı üstüne aralıksız sürdürmeye çalıştığım hesaplaşmalar teşkil etti.

"Otuz yıl önce antibatıcı bir marksisttim. Bugün kendimi Müslüman olarak tarif ediyorum. Çıkış noktasındaki konumum beni sürekli ikileme ve ikiliğe itiyordu. Bugün eriştiğim noktada ise hakikatin Bir'liğine ulaşmış eşsiz bir geleneğin hiç değilse kıyısında bulunuyorum. Bu değişimin ekseninde sinemayla ilgili yoğun bir iç hesaplaşmanın ve yoğun bir arayışın büyük payı var. Bir başka deyimle benim zenaatım, benim kimliğimi şekillendiren, hakikatle bağımı güçlendiren bir unsur oldu. İç içe yaşadığımız uzun arayış süreci sırasında sinema da ben de aynı idrake vardık".

SENARYO YAZARLARI

HÜSEYİN KUZU

SİNEMADA KURUMLAŞMA, TARİHİ YAZAN GİZLİ ELLER VE "ZAYIF HALKA"

Sinemamızda kurumlaşma sorunu hep olageldi. Ama bir türlü de başarılamadı. Bir zamanlar kendi seyircisinin verdiği paralarla film yaparken, kendi bağımsız kurumlaşmalarını oluşturamayan sinemamız, her kriz anı gelip çattığında kurumlaşmanın önemini ortaya çıkardı ama bir arpa boyu da yol alamadı. Zaman içinde başta devletin sinemaya tavrı ve sansür olmak üzere bu kurumlaşmaya engel birçok sorun da yok değildi.

Bugün tüm dünya ülkelerinde sinema yapabilmek (ABD ve kısmen bazı Batı ülkeleri dışında), artık şu kategorilerle mümkün;

- Devlet yardımı,
- Sponsorlar,
- TV kanalları,
- Fonlar,
- Özel sermayeler.

Kriz dönemlerinin kurumlaşmaları; varolan (ya da dayatılan) üretim ilişkilerini de aşmak için yapılmalıdır. Alternatif

arayışların, üretim ilişkilerinin dayatacağı veya biçimlendireceği kurumlaşmaları aşma garantisi de hiçbir zaman olmamıştır.

Sinemamızın bugünkü kurumlaşmaları tamamen iflas noktasındadır. Yakın geçmişin bütün kurumlaşmaları, kendi yağı ile kavrulamayan bir sinema sektörünün ağırlıkla devlete dayalı yardımları için biçimlenmişlerdir. Doğal olarak da Ankara'daki siyasal yelpaze odaklarının tek yanlı yansımalarını ya da kendi içlerinde kurulmuş dengelerini yansıtırlar. Çünkü devletle ilişki; doğası gereği karizmatikliği de gerektirir. Bu bazen siyasal beceridir bazen de medyatik ün... Kurumlaşma sırasında sinemada sektöre gerekenle, film yapımı için gereken kurumlaşmaları da birbirine karıştırmamak gerekir. Bu karıştırma ülkemizdeki çarpık ve yaygın anlayışları ortaya çıkarmaktadır. Günümüzde bütün bunlar olmakta ve daha sonra da olacaktır. Ama bütün bunlar kendiliğindenliktir. Film yapmak ve "Film Sanatı" için bir yenilik önermek ayrı ayrı şeylerdir.

Doğası gereği devlet veya güç odakları ile ilişkilerde köşe başlarını genellikle sektörlerin "tecrübeli yaşlıları" tutarlar. Bu ilişkilerin içinde organik (!) olarak yer alamayan ve pastadan pay kapmak isteyen "gençler" de doğal olarak yaşlıların sinemasını tarih dışı ilan etmek için onlara "dinazor" derler. Fakat son birkaç yıldır; film çekememekten yakınan yeni sinemacı "gençler" fırsat bulmuş ve film çekmişlerdir. Ama bugün görünen o ki "yaşlıları"ın ve "gençler"in filmleri arasında pek bir fark yoktur. Küçük farklarla hepsi aynı sinemayı yapmışlardır. Neden? Çünkü düşünceleri, film yapma zorluklarının koşullarına takılıp kalmıştır.

Thorold Dickinson, "Sinemanın Evrimi" adlı küçük kitabının (Çizgi yayınları, Çeviri:Nurçay Türkoğlu / 1986, Sayfa 91) son bölümünde film sanatının tarihi dönüm noktalarının temel hesaplaşmasını şu şekilde formüle ediyor.(Paragrafı geliştirerek kendi cümlelerimle yazıyorum.)

- Yaratıcının yaşadığı politik ve toplumsal ortam ile olan ilişkisi,

- Yaratıcı-la-rın diğer yaratıcı-lar-la olan ilişkileri veya toplumsal yeralış tarzları...

- Yaratıcıların teknoloji ile olan ilişkileri ve teknolojinin kullanılabilen esnekliği...

- Film izleyicisi ve yaratıcı-lar-ın izleyici ile olan ilişkisi.

Tarihteki kopuşlar; her zaman yukarıdaki düzeylerde yapılan kopuşlarla mümkün olmuştur. Çeşitli zamanlarda kopuşlar yukarıdaki maddeleştirmenin hepsi veya bir-ikisinin niteliksel veya niceliksel kopuşlarının izlerini taşırlar. Gençlerin çok konuştukları Yeni Gerçekçilik, Godard Sineması, Kiewlovski Sineması'na bir de bu açıdan bakmakta büyük yarar vardır.

Yukarıdaki birinci madde, teorik hatta gerekebilecek epistomolojik bir kopuş tarifi değil midir? Ülkemiz sinemacıları bir yana, kültür-sanat alanımızın bu devasa sorununu burada tartışacak değiliz. Madde açık ve fırınlarca ekmek yemeyi gerektiriyor. Fakat diğer maddeleri tartışabiliriz.

Bugün, hangi sinemacılar grubu dünün Ulusal Sinemacılar ve Sinematekçiler tartışmasının düzeyini yakalayabiliyor. Herkes panellerde kendi filminin çekiminde başına gelen zorlukları seyirciye anlatarak onlardan anlayış beklemiyor mu? Şikayetler hep olgusal sorunlar. Böyle mi olmalı? Oysa sinemacılardan beklenen; kendi alanlarının bilgi birikimlerinin, olgusal/toplumsal formasyon/teorik/epistomolojik, aşamalarını birbirlerine hiç karıştırmadan tartışmaları, bunu yaşam tarzı düzeyinde tanımlamaları, hatta bunu kurumlaştırmalarıdır.

Sinema sektörümüzün bugün (bir-ikisi hariç) plaka kurumları veya kendi deyimleri ile "devletten para dilenme kurumları" vardır. Sektörün bilgisi ise "bar muhabbetleri"nde dolaşmaktadır. Genç sinemacıların bir önceki nesilin sineması ile üretim biçimi düzeyinde farkları nedir? Ortada nitelikli bir

tartışma pek görülemiyor. Şikayet edenlerin sorunları aynı klana katılmak ise mesele yok! Kaldı ki... Sinemamızda -hala okullarda öğretildiği gibi- hiçbir kategorinin tanımı kalmamıştır. Kim yapımcıdır, kim yönetmen, kim senarist... belli değil. Film yapabilmenin olanakları neredeyse bir yılın altına düşen kısa periyotlarda değişmektedir. Oysa kurumlaşma tartışmalarının bu değişkenliği de dikkate alan bilgilendirme ve tartışmaları üretmesi, takip etmesi zorunludur.

İkinci madde, yukarıdaki maddeyi aşan sinemacılar için geçerlidir. Zaten o zaman fark-etmeyecektir video ile mi çekilmiş, 8 mm. veya 35 mm. kamera ile mi? Godard ve arkadaşları, Cassavetes ve arkadaşları, Moretti ve arkadaşları.. öyle yapmadı mı? Kamera bulamayanlar, kağıdı ve kalemi, boyayı kullanmayı denemedi mi? Çünkü hepsi dertleri olan insanlardı!

Film çeken hangi sinemacımız, örneğin Giresun'daki sinemanın yıllık film ve seyirci profilini biliyor. Pop şarkıcıların bütün albümlerini sayabilen sinema okulu öğrencileri, bu ülkenin sinema salonlarının toplam yüzde kaçının İstanbul'da olduğunu biliyor? Ama Amerikalılar, kriz dönemlerinde bunu bilmeleri gerektiğini öğrendiler. Şimdi onlar Giresun'u da biliyor.

Tarih hep eskinin içinde filizlenen ipuçları ile başlar ve yazılır. Gelişme ortaya çıktıktan sonra niteliği ile anlaşılmaz ve onun nasıl ortaya çıktığını ayıklamak için enstitüler kurulur. Yukarıdaki dört maddeyi harmanlamak niteliği ortaya çıkaracaktır. Nitelik de doğru kurulmuş soyut/somut bir araya geliş ile başlayacaktır. Ayrı düşüncelerdeki insanlar ancak ittifak yapabilir ve çeşitli kurumlaşmalar geliştirebilirler. Güçlü de olabilirler. Ama nitelik aynı düşüncedeki insanların dayanışmasından ortaya çıkacaktır. Bu bireysel tatları da barındıran bir biraradalık olacaktır. Kimsenin birbirine benzemediği bir birliktelik başarılmalıdır. Yoksa diyalektik kalmaz. Bunun için yola

çıkabilenler kurumlaşma için ad aramazlar. O adı sonra birileri bulur. Onlar yollarına devam ederler.

Sinemamızda bir durgunluk var. Boşuna değil. Dalga ancak bu kadar dibe vurabilirdi. Asıl şimdi kendi film yapma serüvenlerini yaşayacak sinemacılar. İlk kez her coğrafyanın sinemacıları eşit ve sorunlar aynı. Bakalım göreceğiz, kim başaracak...

TARİHİ YAZAN GİZLİ ELLER?

Birileri yapacağımız tanımı ister kabul etsin ister etmesin, Türk Sinemasında hiçbir zaman kitabi tanımı ile -sinema okullarında öğretildiği gibi- yapımcı olmadı. Genel tanımıyla o, hiçbir zaman kendi parasını harcayan adam değildi. Sinemamızın 1960 ve 1970'li "altın çağ"ında (!) o hep bir tür girişimci idi. O, film üretim ilişkilerinin ortasında, hep işi çekip çeviren biri oldu. Başkasının parasını aldı, onlar için işi bitirdi ve teslim etti.

1960'lı ve 1970'li yıllar sinemamızın kendi "altın çağı" aynı zamanda da sinemanın "pelikül çağı"ydı. O yıllarda ülkemizde henüz hareketli görüntünün tüketimi elektronikleşmemiş/dijitalleşmemişti. Yani TV, video yoktu ve hareketli görüntüler karanlık salonlardaki perdelerin üzerinden akıyordu. Seyircinin en yaygın ve ucuz eğlence aracı; sinema, mekanları da sinema salonlarıydı. Sinemamızın altın çağında yılda 300 civarında film üreterek dünyada 4. sıraya yükselmemizden övünçle bahsedenler tam burada bazı gerçekleri atlarlar. Onlara şu basit soru hiç sorulmadı. "Seyirci/halkın gideceği başka ucuz eğlence aracı veya mekanı var mıydı?" Yoktu. Seyirci sinema salonlarına önüne ne gelirse gitmeye mecburdu. Gitmese olur muydu? Olmazdı. Dün sinemamız için "gitmese de olurdu" demek için direnecekler, aynı cevabı bugün TV kanalları için de cevaplamak zorundadırlar.

"Altın Çağ"da seyirci kendi sinemasını kendi yarattı. Bunu da parası olmayan ama ilişkileri olan, aracı ve girişimci bir yapımcı tipini destekleyerek yaptı. Bu yapımcılar; ters çalışan ekonomik bir çarkın parçasıydılar. Bu yapımcılar, yapılacak film ile seyircisinin aracısıydılar. Onlar sinema salonu işletmecilerinin direktifleri doğrultusunda davranıyorlardı. Bunu yapmaya mecburdular, çünkü parayı veren düdüğü çalıyordu. Yapımcılar, bölge işletmecilerinden topladıkları bu para/bonolarla Yeşilçam'da iş bitiriyorlardı. Bu bir piyasa kuralıydı. Sinemamızın pelikül çağında uzun yıllar işler böyle yürüdü.

O yıllarda Yeşilçam'da bir filmin niye öyle değil de böyle yapıldığını açıklamak için eskiden bir söz vardı. "Adana konuşur abi..." Neden Adana konuşurdu? Çünkü, 22 ile dağıtım yapan Adana bölgesi beş büyük bölgenin en büyüğü idi. Ve uzun yıllar Adana konuştu. Sonra TV ve video geldi, görüntünün üretimi ve özellikle dağıtım dijitalleşince, mertlik bozuldu. Özellikle 'korsan video' vebası karşısında tutunamayan sinema salonları 3000'lerden 250'ye indi. Ülkede, her köşe başında bir video bayii açıldı.

Korsan kasetçiliğe karşı, 1983 sonrasında devlet yasalar çıkarmakta gecikip sinema salonları hızla erirken (TV ve video'ya rağmen) sinema marketinde dönen para, bir önceki on yıllardan hiç de az değildi. Çünkü seyirci hala korsan veya yerli yapım, seyrettiği filmin video kaset parasını ödüyordu. Para döngüsündeki bu yeni ve kaotik durum, sinema salonları üzerinden işleyen eski çarkın kurbanlarının ağıtları üzerinde yükseldi. Sinemanın kurumlaşması farklılaşmıştı. Bazıları uyanıktı ve farklılaşan durumu çabuk kavradı. Palazlanmış ya da bir araya gelmiş yapımcılar, bölge işletmecileri; korsan kasetçiliği de arkasına alarak hızla video bölge işletmeleri kurmaya başladılar. Hangi kurumlaşma mantığı ile? Tabi ki eskisiyle. Bunu da, bölgedeki sinema salonlarını yok ettiğini göre göre yaptılar. Bu kez Adana

konuşmuyordu ama ellerinde bond çanta ve listelerle dolaşan yapımcılar, daha ortada olmayan film paketlerini video bayilerine bir sezon öncesinden satıyorlardı. Bu kez Adana yerine Almanya veya gurbetçiler pazarı önem kazandı. Birkaç yıl "Almanya ne isterse o olur!" oldu. Ve bu yüzden de aslında ülkemizde ratingi çok olmasa da birçok özlem/arabesk film ortalığı kapladı.

Ama bu çark da uzun zaman devam etmedi. Çünkü seyirci, video ve artan, renklenen TRT kanalları ile daha ucuz eğlence araçlarına kavuşmuştu. Seyir mekanı da hiçbir masraf gerektirmeyen eviydi.

Seyirci özgür seçime kavuşurken yapımcılar bunu görebildiler mi? Hayır. Onlar para toplamaya devam edip, video bayilerine kötü ve bayağı öyküler göndererek, verdikleri sözleri tutmaz oldular. O yıllarda seyirci ilk kez şikayet etmeye başladı.

- Videodan gelen seyirci tepkileri, iki değişik durumu yarattı;

1. Durum:

Video piyasasındaki olumsuz durumdu. Bazı B veya C yapımı filmlerin öyküleri aynıydı. Seyirci enayi değildi ya. Daha geçen hafta seyrettiği filmin aynı öyküsünde bu kez değişik oyuncular oynuyordu. Bu "çamur kopyalar" için seyirci ve video bayileri şikayetlerini yükselttiler. Kısa günün karını düşünen yapımcılar hala sinema salonu işletmecisi yerine koydukları video bayiini ve seyirciyi eski çarkın bir parçası sanmayı ve onlara inatla kötü filmler göndermeyi sürdürdüler. Ama "papaz artık pilav yemiyordu!".

Yapımcıların seyirciye kulak asacak duyarlılıkları daha gelişmeden de zaten "Amerikalılar" geldi. Bu arada gelişen bir talihsizlik de ülke genelinde bize yutturulan, Beta kasetten VHS'ye geçmemizdi. Amerikalılar bizim yapımcılarımız gibi para "dilenmek" için değil; hem Beta hem VHS kaset kopyaları ile

video bayilerinin kapısını çaldılar. Üstelik de "al bunu çalıştır, parasını öteki kaseti getirince alırım" diyerek... İnsan, video bayisi olsa kimi tercih eder?

2. Durum:

Olumlu gelişme, kalan sinema salonları ile ilgilidir. 1980'li yılların ortalarında, çoğu büyük şehirlerde, gençlerin dolaştığı kamusal alanda kalan, 250 salon kalmıştı. Onlara genç seyirciler sahip çıktı. Bu seyirci, 12 Eylül'ün bastırıp kamusal alana koyduğu yasaklar yüzünden kendisine yaşam alanı arayan ve bulamayan, çoğu üniversiteli gençlerdi... Kitap okuyor, sinemaya, tiyatroya, gençlik etkinliklerine vb... gidiyordu. Bunlar da dünden bugüne 200 bin kişiydi.

Fakat bu 200 bin kişi önemliydi. Onlar bu salonların seyircisi olarak ve yaşama tarzlarıyla eleştirel bir yerdeydiler. Ve onlar ilk kez bugünün yönetmen/yapımcı tipinin gelişmesine prim verdiler. Nasıl?

Sinema salonlarının gişe hasılatları, 1985 sonrası hala bir filmin gişe gelirinin yarısıydı. Bugünün yönetmen/yapımcıları ilk kez o yıllarda, video işletmecilerinden para alıp, yaptıkları ilk filmden sonraki sinema salonları hasılatını kendilerinde biriktirerek, yapımcılığa bulaşmaya ve onu öğrenmeye başladılar. Konuları ile de, artık kendileri gibi bireyselleşmenin sancılarını yaşayan seyircilerinin konularıyla buluştular. Yine onlar, halkın yarattığı erkek ve kadın kartpostal starlarını kendi seyircilerine evrimleşmesini sağladılar.

Yönetmen/yapımcılar, eski yapımcıların arasından da kendi starlıklarını yükselttiler. Artık yönetmen sineması vardı ve o seyredilecekti. Bunu kavrayan yapımcılardan bir kısmı, onlarla çalışmaya başladı. Diğerleri de genel çarkın iyice dışına düşüp kötü filmler yapmayı sürdürdü veya TV'lere kaydılar.

Ama küçük bir kriz de yine o yıllarda doğdu, giderek derinleşerek, özel TV kanallarının açılmasına kadar sürdü. Yapılan A bütçeli "entel" filmler başlangıçtan beri video bayilerinde ve Almanya piyasasında tutulmuyordu. Fakat yönetmen/yapımcılar, onların paralarını kullanarak, sinema salonları seyirci ve kazançlarını da ekleyerek bu tutumlarını sürdürdüler. Seyirci eğitilecek ve genişleyecekti. Fakat öyle olmadı ve kriz derinleşti (bu konuda direnen Estet Video'nun yaşam eğrisi ve kapanışı bunu gösterir).

1980'li yılların yapımcı ve yönetmen/yapımcı mantıkları giderek birbirinden ayrılan bir çizgidir. Videonun altın çağında, eski üretim biçiminin dikte ettiği mantıklarını sürdüren yapımcılar, videonun giderek önemini yitirmeye başlaması ile parlak günlerini yitirdiler. Onların yok oluş eğrisi bir anlamda videonun yokoluş eğrisi ile aynıdır. Video piyasasından önceden para alarak sinema salonundaki kendi seyircisine film yapan yönetmen-yapımcılar ise yapımcıların düşen eğrisi içinde yavaş yavaş yükselmeye başladılar. Bu arada, değişen bazı gelişmeleri atlamamak, bu gelişmelere kısaca değinmekte yarar var.

*Bunlardan birincisi devlet yardımının başlamasıdır. Ne yazık ki bu yardım, yapımcıların ve yönetmen-yapımcıların eski alışkanlıklarını depreştirdi. Eskinin bölge işletmecisinin yerini bu kez de devlet yardımı aldı. Fakat seyirci ile olan organik bağ tam da burada koptu. Seyirci ile olan ilişki, sinema tarihimizde genellikle olumsuzlukları ağır bastığı için dikkate alınmayan bir ilişki olarak kavranır. Fakat devlet (veya sponsor) ile başlayan ilişki, seyirci ve yapımcının karşılıklı bağını (ki bu bir tür sağlama noktasıdır) tamamen kopardı. Artık Adana veya Almanya konuşmayacaktı belki ama, çok seçimli pazarda 1000 seyirci bulamayan filmler vardı. Günün birinde devlet sormayacak mıydı? Nitekim sordu da? Ona, "sen sanatçının işine karışma, bilmezsin

bu işleri" dendi. Sonuç, yardım yok, edilse bile gönülsüz ve zoraki... Peki yarın sponsor da sormayacak mı?

*Büyük kentlerimizin, özellikle İstanbul'un kamusal alanında entellektüel konulara yönelen (kamusal alanda bireyin yalnızlığı veya alt kültürler) yönetmen-yapımcılar bu seyircilerini giderek kaybetmeye başladılar. Önceden hiç reklamsız/çabasız 200 bin kişi olan bu seyirci artık bütün reklamlara/çabalara karşın son iki yıldır 50 bine düştü (artı festivallerde bütün ödüller de alınsa, Sinan Çetin gibi medya şovları da yapılsa, bu seyirci rakamı pek değişmiyor). Bunun nedeni ne olabilir?

*Yönetmen/yapımcıların yükselen eğrisinin son iki yıldır artık inişe geçtiğini söylemek pek yanlış olmayacak. Kaybedilen seyirci filmlere gitmeyerek artık onlara hoşgörü göstermediğini açıkça ifade ediyor. Bu seyirci, kendisinin de duyumsadığı (ki bu seyirci yaşadığı yerde kendisi de belgeselci olabilecek kadar yetkindir) konuların artık mazeretsiz ve mükemmel işlenmesini bekliyor. Bu seyirci, belki de bir zamanlar kabul ettiği veya karıştırdığı (dramalardan ayıramadığı) yarı-belgeselliğe artık katlanamıyor.

*Türk sinemasını, sinema salonlarında hala takip eden seyircinin son iki yıldır onu "...e yabancı kalmamak" boyutunda izlediğini de unutmamak gerekir. Bu 50 bin seyirci, onun kamusal alanda bir filme, bir kitaba... yabancı kalmamak anlamına gelen bir direniş kulübünün sayısıdır. Çok konuşulan, "seyircisini bunaltan", "seyri yarım bırakılan filmler" artık bu seyircinin, oturduğu "kafe"de arkadaşına sunduğu bir mezedir. "Evet, ben de gittim ve beğenmedim" demek için...

*5 Nisan kararları ile devlet yardımının kesilmesi, ülkemizde film üretimini adeta kesintiye uğrattı (birileri 5 Nisan kararlarını mazeret yapan devletin çıkan ürünleri pek beğenmediği kanısında..). Bir fon oluşturmak, sponsor bulmak vb. kısa ve uzun

vadeli hedefleriyle yönetmen-yapımcıların son kurduğu "Sinema Vakfı", onların geldiği yerin son bir göstergesi. Kurucuların yarısından fazlasının film çekmek için pek paraya ihtiyacı olmadığını rahatlıkla söyleyebileceğimiz çok riskli bir yer bu... Bu artık oyuncu starları sadece TV'de olan bir ülkede, kendi yönetmen-yapımcı starlığının eleştirisini kendinde barındırmayan bir riskli yer. Başarırlarsa herkes susacak. Ama ya başarılamazsa? O zaman şimdi başlayan fısıltılar daha da yükselecek. "Devletle ilişkilerde b.ka sardık, ya sponsorlarla da sararsak..." İşte o zaman bunun bedelini yine her zamanki gibi gelecek nesiller ödeyecek...

"ZAYIF HALKA"....

Yıllar önce Bülent Oran'ın senaristi tarif ettiği bir cümleyi çok sevmiştim. oran, "Senarist yapımcının kiralık katilidir" diyordu... Cümle sanat, sanatçı gibi kültür alanından uzak, sevimsiz bir tanımlama gibi duruyor. Ama senaryo üstüne karıştırdığım onca kitap içinde hiç rastlamadığım kısa ve bence sayfalarla anlatılacak şeyleri bir cümlede anlatan bir söz bu... Neden?

"Kiralık katil"in tanımını sanırım başkasının yerine hedefleri vuran diye yapabiliriz? Yazılı ve sözlü olarak bu sorunu tartışırken, belki bugün hangi yapımcı veya yönetmenin veya nasıl bir sinemanın kiralık katili diye sorabiliriz. Ama biliyoruz ki herkes veya her koşul da ancak kendine uygun kiralık katili yaratır!

Sinemamızın sorunlarını biraz yakından takip edenler bilir ki, yıllardır yazan ve konuşan herkes senaryonun önemini vurgular ve bu ülkede senarist yetişmediğini söyler durur. Acaba gözlenen sonuçlar üzerinden konuşmak ve istekleri vurgulamak yeterli mi? Nedense hâlâ kör bir inatla iyi senaryo ve senarist aranıyor. Kendisinden mucize beklenen şey, senaryo nedir ve hangi üretim ilişkileri için gereklidir? Birisi, her kim ki o, yaşadığı bir adada bir mucize gerçekleştirecek ve bir senaryo yazacak, sonra da

birileri onu film haline mi getirecek? Senaryoyu yazan senarist kimdir ve üretim biçimi içinde nasıl yer alır veya almalıdır? Bu sorulara değinen var mı? YOK...

Ben Türk sinemasına (isterseniz ülkemiz demiyelim ve bunu uygun olmayan/veya zor koşullarda sinema yapan diğer ülke sinemalarına da genişletelim) senaryo gerekmediği savını ileri süreceğim. Bence Türk sinemasına şu an sadece "tretman" gerekiyor, senaryo değil...

Çünkü iyi biliyorum ki senariste iyi bir senaryoyu ancak üretim ilişkilerinin bileşenleri yazdırır. Bu bileşenler de o senaryoyu filme alacak olan sermaye gücü ve onu kullanacak olanların üretim alışkanlıklarıdır. Bunlar fim üretimi için maddi kaynak ve bilgi kullanımından, yapımcısından yönetmene, senaristinden görüntü yönetmeni vd'lerine... kadar uzanan bir ilişkidir.

Sorunu ortaya çıkartmak için bazı sorular sormaya ve cevaplar üretmeye devam edebiliriz. Dün veya bugün, Türk sinemasında film yapan maddi imkanlar acaba ne zaman senariste gerekli çalışma zamanını verebildi? Bunu alışkanlıkları yüzünden mi vermedi yoksa ekonomik çarkın döngüsü yüzünden mi veremedi? Ben her ikisi yüzünden de "veremedi" diyorum (Hollywood'da gördüğüm film ekiplerini hep -en az altı- TIR aracı sayardım. Yeşilçam'da bir film ekibi genellikle hâlâ bir-iki minibüsle yola çıkar). Ben Şerif Gören'e beş tane senaryo yazdım, bir tek "On Kadın" için en fazla 45 gün vaktimin olduğunu hatırlıyorum. Sinemamızda, dün olduğu gibi bugün de, bir senaryo için hangi yapım ilişkileri bir-iki ay önceden senariste vakit (ve nakit) verebilir?

Sinemamızın varolan koşullarında senaryo gereksinimi için ancak bir kağıt ikiye bölünür ve kağıdın soluna birtakım sahne/ plan betimlemeleri, sağına da diyalog benzeri bazı konuşmalar

yazılabilir. Bu da ancak bir tretmanın senaryonun genişletilmesi işlemi için gerekli ortalama zamanı ve bu işlem için gerekli yaratıcılığı kapsar. Bu uygun olmayan imkan ve alışkanlıklarda koşulların (var olsa bile) senaryoyu "tretman" boyutuna düşüreceği anlamında anlaşılmalıdır. Bu neden böyle olur? Çünkü hangi senaryoda yazılan bir mekanda geçen bir sahne sinemamızın üretim imkanları içinde gerçek mekâna göre yazılabilir? Bu oldukça zor. Çünkü sinemamızda senaryonun soluna yazılmış sahne/plan betimlemeleri çoğunluk çekim sırasında (tecrübeyle) dekupe edilir (yönetmenlerimiz setlerde daha çok diyaloga göre çekim planlaması yapar. Mekan betimini çoğunluk o an sette - yeniden yazmak- planlamak zorunda kalırlar). Bu tam da anlatmaya çalıştığım tretman düzeyine düşmek demektir. Mekanın bu şekilde kullanımı diyalogların planlamasını da yeniden değiştirdiği için yazılan sahneden geriye ancak bir tretman boyutu kalır.

●

Oysa senaryo bir sekanslar, sahneler ve planlar akışıdır. İmkanları ancak sahnelerin kotarılmasına yeten bir sinemanın, bu yüzden plan algısını yazan bir senaryodan çok sahne algısını yazan bir tretmana ihtiyacı vardır. Üretim ilişkisi, sahne planlamasının yazım ve çekimini gerçek anlamda kaldıramıyorsa o zaman geriye sadece ülkemizde çok duyduğumuz "filmi bağlamak" deyimi kalır. Filmi bağlamak deyimi, bir sahne sıralaması yapmak ve ancak onları çekebilmek paniğinden kaynaklanır. Yönetmenlerimizin film çekimi sırasındaki en büyük kabusu plan değil sahne çekememektir. Sahneyi (eksik planlarla da olsa) bitirebilme kabusu içinde çalışan hangi yönetmen sinema dilini kurabilir ve bir "plan sineması" yaratabilir? Plan duyarlılığına inme imkanları ortada pek olamadığı zaman herkesin sinema dili birbirine benzeyecek ve ortaya daha çok zenaatkarların kullandığı bir dil çıkacaktır. Sinemamız işte bunun için tretman sinemasıdır.

Yaratıcıları tretman düzeyinde düşünme alışkanlığında bir arka planı olan sinemamızda, (yine de yazılmaya çalışılan) senaryoların (!) çekim aşamalarında, bu alışkanlık, ya da tembelliklerin onu aşağı çeken bir yanı yok mudur? İyi senaryoda oynamak istediğini söyleyen kaç star oyuncuyu setlerde görmüşümdür ki, iyi diye oynamayı kabul ettikleri senaryoları okumadan gelmişlerdir. Çünkü onların sadece sahnenin kısa özetini (tretmanını) akıllarında tutma alışkanlıkları vardır. Çünkü üretim ilişkisi ona geçmişinde incelikli bir dramaturji çalışma olanağı hiç vermemiştir (iyi niyetli zorlamalar da burada alışkanlıklara kurban olmaktadır).

Tretman düzeyinde film çeken bir sinemanın yaratıcıları da ancak sete çıkmadan kısa süre önce bir araya gelebilirler. Üretim ilişkisi daha önce onlara masa başında filmi çekme zamanı veremez. İşte bu yüzden de çekim senaryosu asla yazılamaz/çalışılamaz. Çünkü onu da gereksinen yine üretim ilişkisidir, iyi niyetler değil.

Son yıllarda (bazı uygulamalar hariç) senaryo yarışmaları için verilen yazım süreleri sinemamızın senaryoya bakış açısını açıkça ifade eder. Bu süre genellikle 2-3 ay, 60-90 gün civarındadır. Verilen bu sürede gerekli bütün araştırma ve yazım aşamalarıyla ortaya bir tretman değil ancak bir Outline-Geliştirim çıkar. Bu da bir yansıma, bir sonuçtur. İki ayda ortaya çıkan (her neyse o)senaryo için düşünülen karşılık da ancak iki aylık ortalama bir ücrettir.

Senarist, yukarıda anlattığımız üretim ilişkileri içinde bir yaratıcıdan çok ısmarlama iş alan bir fasoncu (kiralık katil!) konumundaki zenaatkardır. İşini bitirdiği gün yeni iş teklifi almazsa başka bir iş yapması zorunludur. Veya senaryo yazmak onun hayatının part-time işi olmak zorundadır. Öyle değil mi? Bu ülkede yapımcılar, yönetmenler ve oyuncuların örgütleri vardı

da senaristlerin neden yoktur? Ortada belli bir üretim ilişkisi içinde, tanımlı bir yaratıcılık yoktur da onun için.

Senaryo sorununun yaratım ve maddi koşullarının sağlanması üzerine yıllardır biriken 'eksik ve kötü' alışkanlıkların bir kısmı, ancak tartışılarak çözülebilir. Tabii ki uçmamak, üretim ilişkisinin verebildiği olanakları daha da genişletmeye çalışmak koşuluyla... Senaryonun önemi konusunda mangalda kül bırakmayan star oyuncular hiç sorarlar mı, senarist kendi aldıklarının acaba yüzde kaçını alır? Starları çekeceği filme bağlamak için onlara aylar öncesinden kapora veren hangi yapımcı senaryoya başlaması için senaristi aylar öncesinden çağırmıştır?

Yapılan yanlış kurumlaşmalarla devletten para alırken senaristi unutan ve bunu devlete de unutturan tüm yapımcı ve yönetmen/yapımcılar, devlet o paraları size ne için veriyordu? Film çekmeniz için mi? Hayır! Açılıp yasalar okunsun. O paralar size teknik ve laboratuvar masraflarınız ve yaratıcılara belli oranlarda dağıtılması için veriliyordu. Fakat siz baştan yanlış kurulmuş kurumlarla tüzüklerin çıkarılmasını akletmediniz (çünkü o kurumların doğasında bu yoktu).

Ama çok boş konuşuldu ve yazıldı-çizildi. Bu filmim şu kadar büyük bütçeyle ortaya çıktı, (doğru bütçe çoğunluk verilen rakamın yarısı veya üçte biridir!) gidin görün, diye bağıranlardan acaba kim senaryo için verdiği zamanı ve ücretin yüzdesini açıklayabilir? Açıklarsa bu yüzde çok komik kalacaktır. Türk Sinemasına bir soluk getirmek için ortaya çıkan eski ve yeni her yapılanmaya bir bakalım. Bu konuda bir arpa boyu yol alındı mı? Ben son günlerde sinema için çok ciddi (!) laflar eden ve sermaye arayıp bulan birilerinin yapımlarında senarist için düşündükleri önemi, devletin Kültür Bakanlığı'na bütçesinde ayırdığı o komik yüzdeye benzetiyorum.

.TELEVİZYONLARIN SENARYO SORUNU...

Binaların dış görünüşleri ve teknolojileriyle övünen onca özel ve devlet TV kanallarımız var. Acaba hangisi bir dizi için üç ay sonrasının programına para çıkabiliyor? Acaba hangi TV kanalımızın bir görüntü metni (TV için "senaryo" demek eksik bir tanım oluyor) ile olan ilişkisi kurumsal olarak tanımlıdır?

Görüntü metni bugün, TV kanallarımızla iş yapmanın yaygın anlayışlarının içinde biçimlenir. Bunların da;

- Rüşvet verme,

- TRT için Ankara direktifleri, özel kanallar için TV kanallarının arkalarındaki sermaye ilişkilerinin,

- "Bir değişim değeri olarak ilişki"nin kendisinin ve,

- Yöneticilerin tanıdık veya yakın akrabalarla kurduğu yan şirketlere iş aktarma,

ilişkileri ile biçimlendiğini artık herkes biliyor.

TV kanallarımızın örgütlenmeleri, pamuk iplikleri ile ayakta durmaktadır. İşleri kötü giden TV kanalı sermayeleri, yukarılara transfer ettikleri yöneticilerle neyi ne kadar çözebildiler? TV kanallarını yöneten kadrolar, piyasa içinde "mafyalar" olarak anılmıyor mu? Çoğu eski TRT kökenli olan yöneticiler bugünün "tek adam" yapılanmalarını hazırlamış, yönetici bulamayan sermayeler de bu yapılanmalara teslim olmuşlardır. TRT ise tam bir KİT gibi çalışmaktadır.

Bugün ülkemizde, bir görüntü metninin bir TV kanalına ulaştırılmasının tanımlı hiçbir kuralı yoktur. Bu genel müdürün kapıcısı veya sekreteri olabileceği gibi, liseden arkadaşı da olabilir. Oysa kişi ve kurum ilişkilerinin tanımlı bir kurumlaşmasının olmalısı gerekir. Bu kurumsallığı tanımlamak yetmez, bunu her

an delecek, kestirmeden gitmek isteyecek ilişkilere karşı da sağlıklı işletmek gerekir.

Bugün birbirilerinden program transferi ile uğraşan TV kanallarımızın, yakın gelecekte, giderek incelecek rekabet öğelerinden birisi de görüntü metnine ulaşma yolunda kurumsallaşma başarıları olacaktır. Yarın kim daha iyi projeyle ilişki kurarsa o, diğerine fark atacak ve kazanacaktır. Bilmek istemeyenler bunu ister istemez öğrenecektir. Hollywood tekelleri ve Amerikan televizyoncularının "kan emici" diye çağırdıkları yeni kurumlaşmaları nelerdir?TV'cularımız Amerika ve Batı'dan neyi adapte edebiliriz diye program kasetlerinin peşlerinde koşacaklarına biraz onların kurumlaşmalarından esinlenseler kendi hayırlarına olacak. Ben CAA'nın (!) mogul'unun (!) kim olduğunu konuşan kimseye daha rastlamadım!? Aynı gelişmelerin bazı ipuçları ülkemizde de yok mu? Var, hem de yeterinden fazla...

- Bugün TV kanallarımızın bir handikapı da, bırakın kurumlaşma yaratmayı, (bu 'yazım kurumları' mutlaka bağımsız olmalı ve TV içinde kurulmamalıdır. Çünkü maaşla çalışan bir yaratıcılık işin doğasına aykırıdır) gerçek bir projeyi kağıt üzerinden okuyacak insanların ülkemizde çok çok az olmalarıdır. Çoğunluk TRT'de yaşananları hatırlayalım. Çekimin ortasına gelip beğenilmeyen kaç çalışma rafa kaldırıldı ve yayınlanmadı? Bugün çok uygulanan ve angaryası fason çalışanlara yüklenen "pilot çekmek", projeyi kağıt üzerinden okuyamamanın bir sonucu değil midir?

TRT'nin Repertuvar Kurulu hantal ve çarpık da olsa çalışmaktadır. Ama özel kanalların bu tür seçici kurulları hala "Tek Adamlar"dır. Kuruluşunun başlangıcında ATV'ye yönetici atanan Amerikalılar tam da bunu yapmak istemiş, ama o zaman Piontek bir şey söylemiş, takım başka oynamıştır. O zamanlar ATV'de daha çok senaryo/görüntü metni yazan kişilerle kurulan

seçici kurul, sinema ile TV'u birbirine karıştırmıştır (demek ki iyi senaryo/görüntü yazarları iyi proje okuyucuları da olmayabiliyor!). Sonuçta yetkileri elinden alınan kurul, "gelen projeleri tasnif edici" konuma düşürülmüş, daha sonra da kaldırılmıştır.

Fakat, tam yetkili, görüntü metni okuyabilecek kurulların oluşmasında ısrar etmek gereklidir. Dün çalışmamış bu işleyiş, yakın gelecekte mutlaka dayatacaktır. Burada da dün olduğu gibi yine "Tek Adamlar"ın alışkanlıkları sorun çıkartacaktır. Ben TV kanallarımızın oturmuş ve gelenekselleşmiş bu sorunlarını aşabileceği konusunda umutsuzum. Oysa TV kanallarımıza Cağaloğlu'ndan gelen tecrübe, bunu, zaman zaman yazılı medyada yapmadı değil.

BÜLENT ORAN

Yeşilçam Nasıl Doğdu

Nasıl Büyüdü

Nasıl Öldü

ve

Yaşasın Yeni Sinema

Yaşamım Yeşilçam'da geçti... Damarım kesilse yeşil akacak kadar Yeşilçam'lıyım... Bu nedenle yazdıklarımda yanlışlara düştüm ya da abartıya kaçtımsa şimdiden affola...

- ÖNCE SİNEMA YAŞAMIM ÜZERİNE ÖZETLEME

1948 yılında Hukuk Fakültesi'nden ayrılarak Yeşilçam'a set işçisi ve figüran olarak giriş... Yönetmen asistanı Sırrı Gültekin'in çağrısıyla filmciliğe set işçisi ve figüran olarak başlama... Nejat Saydam ve Fedirun Karakaya ile set hamallığı... Gündelik beş lira... Ayrıca artı iki buçuk karşılığında geceleri kostüm ütüleme görevini üstlenmem... Figüranlıktan kötü adam rollerine terfi... Bir süre iyi dayak yiyerek ve ırza geçerek badmen'lik... Yapımcıların gözüne girme çabaları. Özellikle Cahit Irgat'tan yediğim okkalı yumruklar ve bir kaç tecavüz olayında boy gösterdikten sonra Turgut Demirağ'ın dikkatini çekip aniden iyi adamlığa geçiş... ve filmlerdeki hatunlara saldırı yerine romantizm ayaklarıyla sahip olan jönlük döneminin başlaması... Yediğim köteklerin acısını çıkaran alkışlık kahramanlık kavgaları... Ve de sevgili Talat Artemel'in zoruyla senaryo yazmaya başlamam... Yarım yüzyıllık senaryoculuk...

YEŞİLÇAM SOKAĞININ İLK GÜNLERİ

Ufak bir sokak... Bakımsız ama önemli... Çünkü filmciliğimize adını vermiş... Anlatıma, Yeni Melek'e geçtikten sonra, şimdiki Sine-pop ve Bap Kafeterya'dan girmekte yarar var... Üst başta, sokağın köşesinde "KONTES PASTAHANESİ" ilk göze çarpan... Figüran kızları ayartmak, önünden geçen yönetmenleri selamlamak ve nefis keşkülünü mideye indirmek için sık sık gidilen bir yer... Pastaları da güzel... Pahalı da değil... Sokağın en sevilen lokali...

Pastahanenin üstünde Necil Ozon'un yazıhanesi... Belgin Doruk, Kenan Artun ve Ahmet Mekin'in ünlendikleri "Kader" filmini çekiyor... Muhterem Nur'la da "Funda"... Ses getiren filmler bunlar... Yönetmeni Nişan Hançer... Karşısında Ömer Aykut'un "Omay Film" yazıhanesi... Kimyagerlikten ayrılıp sinemayı seçen bir yapımcı... Dekorda çalışmayı bırakıp sinemamıza ilk kez lokal çalışmayı getiren kişi... İşletme müdürü. Ses tiyatrosunun Eşref Kolçak yönetimindeki dansçılarından Reha Yurdakul... Ardından geçimini elektrik tahsildarlığından sağlayan Tıp Fakültesi üçüncü sınıf öğrencisi ve Beşiktaş takımının sevilen futbolcularından Turhan Ün (Memduh Ün) geliyor... Ün, Yurdakul'un arkadaşı... Ömer Aykut, "Karadeniz Postası" adında bir film yapıyor. Reha Yurdakul ile Demir Aşiroğlu filmin jönleri... Filmin kötü adamı Turhan Ün. Ardından "Kanatlardan Türbe" isimli ilk havacılık filmi çevriliyor... Hepsi de halkın sevdiği filmler...

Omay Film'in karşı köşesinde İskender Necef'in "Birlik Film" şirketi var... İskender Necef Şehir Tiyatrosu'nun sevilen oyuncularından. Nezihe Becerikli ile yönetmen Baha Gelenbevi'nin ilk yapıtı olan "Çıldıran Kadın" çekiliyor... Bir özelliği de Kız Kulesi ve iki üç Boğaz görüntülü bölümün renkli oluşu... Baha Gelenbevi İstanbul'un sayılı bir ailesinin çocuğu...

Yurt dışına tarım öğrenimi için gönderilip sinema ve fotoğraf eğitimi alarak dönmüş bir yönetmenimiz. Filmin kameramanı da sonraların ünlü yönetmeni olan bir başka soylu kişi... Faruk Kenç... Birlik Film'in sahibi İskender Necef, bu sokağın dışındaki eski büyük sinemacılar olan "İpekçiler"in ve "Kemal Film" şirketlerinin dışında bu işe büyük para ile giren bir yapımcı... Sirkeci'de "Kemal Sineması" karşısındaki "Azeri Sineması"nın da sahibi...

İskender Necef'in Birlik Film yazıhanesinin altında ise "Toros Film" var... Sahibi Türk dostu sevimli bir Ermeni yurtdaşımız... Suadiye'deki "Çınar Dibi Bahçe Sineması"nın sahibi... Birkaç yerli yapım girişiminden sonra beş yıl süreyle çalıştıramadığı "Avare" filmini getiriyor... Daha sonra akıl almaz iş patlaması yapan bu film, Yeşilçam'lılara ne tür film yapılmasının gerektiğini gösteren bir örnek oluyor...

●

İskender Necef'in yanında önceleri "Prim Apartmanı" iken sonraları "Film Apartmanı" adını alan yerde, Kemal İşmen kendi yazıhanesini açıyor ve Mehmet Muhtar'ın yönetmenliğinde "İstanbul Casusu Çiçero"yu çekiyor... Türk Sineması'na getirdiği yenilik de o günlere dek filmlerimiz vizyona tek sinemada çıkarken, İşmen, yirmi kopya basma yürekliliğini göstererek ilk kez 20 sinemaya birden giriyor... Sonraki yılların "Sinema ayağı" denen olayının ilk kurucusu... Aynı zamanda da "İpekçiler"e karşı ilk önemli film işletmeciliği başlamış oluyor...

Aynı apartmana Samsun'da sinemacılık yapan Nazif ve Naci Duru kardeşler geliyor... "Duru Film" de o dönem için büyük sayılan prodüksiyonla Neriman Köksal'ın ilk filmi olan "Çeto"yu çekiyor... Yönetmeni büyük sinema adamımız Metin Erksan'ın ağbisi Çetin Karamanbey... Onun da ilk yönetmenliği... Filmin jönü, yakışıklı sigortacılarımızdan İhsan Evrim... Fransız subayı

rolünde de sonradan yönetmenliğe başlayacak olan şair, Orhan Murat Arıburnu... Yıllar sonra yönetmen olacak Süreyya Duru'nun babası Naci Duru, işi ciddiye alarak önemli yapıtlara imza atacak saygın bir yapımcı...

Film apartmanının ileri karşısında "Özen Film" şirketi var... Film ithalciliği yaparken Faruk Kenç'in çevirdiği "Kendini Kurtaran Şehir" yapıtıyla yerli filmciliğe adım atıyor... Aynı zamanda Sümer Sineması'nın (Şimdiki Rüya) sahibi...

Tiyatro ve gazino işletmeciliğinden gelen Fuat Rutkay, Özen Film'in yanında "Hakkı Film" yazıhanesini açıyor... Çok iddiali... Türk insanını ve onların sinemadan ne beklediklerini bilen kişi... Yenilikçi, atak ve yürekli... Şehir Tiyatrosu oyuncuları yanına Suzan Yakar ve İsmail Dümbüllü'yü katarak "Harman Sonu" filmini yapıyor.. Korkunç bir iş yapıyor Harman Sonu... O yılların efsanesi ve Yeşilçam'lılara kazanç umutları aşılayan bir yapıt... Rutkay, bu büyük hasılattan cesaret alarak "Kara Koyun"u daha ciddi bir film diye yapıyorsa da sonuç düş kırıklığı oluyor. Ardından gene Suzan Yakar ile bol şarkılı gişe filmleri geliyor... Bunlardan iyi kazanç sağladığı için Bakırköy'de "Halk Film Stüdyosu"nu kuruyor... Yeşilçam sokağının alt köşesindeki hanın bütününü alıp yazıhanesini oraya naklediyor... Ayrıca ardarda çevirdiği filmleri oynatmak için Anadolu'da yeni sinema salonları açarak çok önemli bir işletme ağı kuruyor...

Fuat Rutkay'ın aşırı kazançlı filmler yapması sokağa yeni bir canlılık getiriyor ve filmciliğe karlı bir iş alanı olarak bakılmaya başlanıyor.

Bu arada Fuat Rutkay'ın hanı yanında yapımcılığa başlayan Nedim Otyam "Toprak" adlı ürünüyle mesajı olan filmler sürecini başlatıyor...

Daha önceleri şimdiki Galatasaray Kulübü'nün bulunduğu "Hasnun Galip" sokaktaki ufak yazıhanelerini taşıyan Memduh Ün ile Dr. Arşavir Alyanak "Yakut Film" şirketini, Rutkay'ların karşı köşesindeki binaya taşıyorlar... Yeşilçam'a yeni bir soluk getiren "Üç Arkadaş"da burada çevriliyor... Yakut Filmin yanına da İzmir işletmecilerinden Nevzat Pesen, kendi firmalarını kuruyor.

Sokağın yeni isimlerinden Cahide Sonku, Prim Apartmanın üçüncü katında "Sonku Film" şirketini kurup Zeki Müren'li "Beklenen Şarkı" filmiyle iş rekorlarına yeni bir halka ekliyor...

Yeşilçam sokağı dışındaki etkinlikleri de unutmamak gerek... Bunların arasında Halit Kamil Film de önemli, Şişli Camii yanında, Rus filmleri temsilcilğinden kazandıkları ile kendi stüdyosunu kurup Reşat Nuri'nin "Taş Parçası" oyununu çekiyor... O da büyük iş... Ve gene Suavi Tedü'nün baş rolünü üstlendiği ilk Türk polisiyesi sayılan "Yılmaz Ali"yi çeviriyor.

Halit Kamil, Muhsin Ertuğrul için kaçırılmaması gereken bir firma... Orda çekilecek filmlerin yönetmenliğini kendi almak düşüncesiyle Şehir Tiyatrosu artistlerini vermek için zorluk çıkarıyor... Suavi Tedü bu yasağa kulak asmayanlardan... Nevzat Okçugil ile Fatma Andaç da öyle... Ayrıca filmlere tiyatro sanatçıları dışında oyuncular da alınmaya başlanmış durumda... Bir ayrıcalık da o dönem filmlerinin sesli çekilmesi... Stüdyonun ses odası araçlarındaki arıza yüzünden, onarım için Almanya'ya yollanıyor... Çekilecek filmler, uzun onarım süresini mi bekleyecek... "Biz de sessiz çekip dublajını sonradan yapalım" fikri atılıyor ortaya... Sessiz çekim daha kolay ve ekonomik... Zamandan, dolayısıyla prodüksiyon masraflarından da kazançlı... Ayrıca fiziği ekrana uygun ama diksiyonu bozuk kişileri oynatma olasılığı da var... Suflör kullanılacağı için ezberle vakit yitirme derdinden de kurtulunmuş... Yani üstüste bir sürü yararlı durum...

Böylesi kazanca ve kolaylıklara yönelik sistem hemen benimsenip sinemamızın dublaj sistemi başlamış oluyor.

Dikkat edilirse filmciliğe genelinde söylendiği gibi kasap, bakkal, oduncu gibi ilgisiz tipler değil (istisnalar hariç), hep sinemayla yakınlığı olan kişiler giriyorlar.

Yeşilçam'ın geniş izleyici kesimine yayılmasında Muharrem Gürses adını da saygıyla anmadan geçmek olanaksız. Gürses, Ağa Camii Sokağında, Sinepop Sineması'nın çıkış kapısı yanında Agop Fındık'ın yazıhanesinde büyük gişeler yapan filmler üretiyor... Seyirci sayısını çoğaltması, salonlarımıza yeni izleyiciler kazandırması nedeniyle sinemamızın en önemli isimlerinden biri... Agop Fındık'ın şirketi, Esat Mahmut Karakurt'un "Son Gece" romanını ilk kez filme alıyor... Ayrıca yönetmenliğini Şinasi Özonuk'un yaptığı, baş rolünde Eşref Kolçak'ın oynadığı "Affet Beni Allahım" adlı yapıtıyla önemli iş filmleri listesine bir yenisini ekliyor...

Yeşilçam Sokağı dışında oldukları için atladığımız önemli isimlerden bazıları İpekçi'ler, Lale Film, Acar Film stüdyosunu kurup Aydın Arakon yönetiminde "İstanbul'un Fethi" gibi süper prodüksiyona imza atan Murat Köseoğlu, Sezer Sezin'le "Vurun Kahpeye" filmiyle gişeleri zorlayan Hürrem Erman, Lütfü Akad'ın yönetimindeki Ayhan Işık'la "Kanun Namına"yı çevirten Kemal Film prodüktörü Osman F. Seden gibi isimleri de saygıyla anımsamak gerek... Bu şirketler, hasılat dışında mesleği daha da önemseyerek daha kaliteli filmler yapma çabası göstermekte gecikmiyorlar.

Eksiği-yanlışı, anlatım sırasında yapılmış hataları, unutulup atlanmışları ile YEŞİLÇAM SOKAĞI ve serüveninin ilk yıllardaki görünümü böyle... Muharrem Gürses ve Fuat Rutkay gibi halkını iyi tanıyanların çoğalttığı izleyici sayısı artık iyice

büyümüştür... Yani Yeşilçam, seyircisini kendi doğurmuştur... Ama tavuk mu yumurtaan çıkar, yumurta mı tavuktan hesabı doğurma sırası, güçlenen seyircidedir artık. Ve izleyici filmleri beğenip beğenmemede koyduğu ağırlıkla Yeşilçam'ı kendi istekleri doğrultusunda yönlendirmeye başlar... Yeşilçam'ı bu kez seyircisi doğurmuş olur... Yeşilçam, halkın sinemasıdır şimdi... Ve film sayısı geometrik bir hızla çoğalmaktadır.

VE VUR ABALIYA DÖNEMİ

Filmlerin ülke çapında yaygınlaşıp geniş izleyici yığınlarının sevgisini topladığı bu dönemde, Yeşilçam sinemasına ters düşen bir sınıf çıkar ortaya... Yeşilçam'a yakınlık gösteren basit seyirci kalabalığına karşı, Türk insanından uzak ve kendini bu geniş halk kesiminin tepesinde gören ve entel adı verilen süper aydınlardır bunlar. Başlarlar veriştirmeye... Yeşilçam sineması uzun yıllar bu iki kesimin çelişkisi ve sinsi çatışması içinde çalkalanır... Yeşilçam'ı sevenler ile nefret edenler... Yani iki zıt kutup... Seven çoğunlukla söven azınlık... Susan halk kesimiyle, aleyhte yazan bir avuç insan... Sessiz çoğunluk diyebileceğimiz geniş izleyici kitlesi ile bu insanlara dürbünün tersiyle bakan amatör entellektüeller... Bu patırtı sürer gider...

Ülkede entellektüel olmanın kısa ve kesin formülleri vardır... Konuşma sırasında sözü belli konulara getirmek. Epik, egzistansializm, solculuk, Maoculuk, feminizm, 27 Mayıs, 12 Eylül, 68 olayları şu bu... Bunlar hakkında yalan yanlış bir iki söz etmek aydın geçinmek için yeterli sayılmıştır. Ama kültürlü görünmenin daha da kısa ve de modası en uzun süren kolay yolu Allah'ı inkar etmek ve yerli filmlerle dalga geçmek olmuştur. Tanrı'ya ve Yeşilçam'a tepeden bakan kişi aniden entellektüellik hakkını kazanır... Zamanla bu alay etme, Türk filmlerini yok saymaya kadar varır... İş bu kadar basittir... Filmlerin konuları aptalcadır ama ne yazık ki seyirci bulmaktadır...

SEYİRCİ BULMANIN NEDENİ VE ALAY EDİLEN ÖYKÜLERİN KAYNAĞI

Halk bir şeyi tutuyorsa, kim ne derse desin onun bir nedeni vardır... İnsanımızın benimsediği şeyi küçümseme yerine, onu tutmasının nedenlerini araştırmak gerekir... Yeşilçam saldırıya uğrarken böyle bir incelemeye yanaşılmamıştır... en çok hırpalanan zengin-yoksul öykülerinin halkın öz yaşamıyla paralellik kurması dışında, yerli film konularının özüne inildiğinde o basit görülen mevzuların arkasında masalsı bir dünya olduğu dikkatlerden kaçmıştır... Türk insanı masal sever... Masallarla büyümüştür. Orta oyunundan, Karagöz'lerden-Nasreddin Hocalar'dan gelen ve kanına işlemiş bir alışkanlığı, geleneği vardır. Gişe yapan en çağdaş filmlerin dialoglarında Karagöz-Hacivat tekerlemelerini anımsatan bir ton göze çarpar... Çoğu film kahramanı ayağında blucin, sırtında frak da olsa Köroğlu yiğitliğiyle konuşur. Ya Keloğlan?... Ya çoğumuzun büyük keyifle dinleyerek büyüdüğümüz Keloğlan masalları?... İşte filmlerimizin ilkellikle suçlanan konularının altında bunlar yatmaktadır. Entellektüel kesimin hor görmesine karşı seyircinin beğenip salonları doldurmasının nedeni bu gerçektir. Halkın sevgilisi Keloğlan, bir yerde Türk insanının portresidir... Daha genelleyecek olursak, kendisidir... Aptala kaçan, saf ama sımsıcak kişiliği, budalalık maskesi ardında umulmadık parlak zekasıyla kötülükleri aşması, olanaksız engellerin üstesinden gelmesi ile ulusal diyebileceğimiz bir kahramandır. Halkı temsil eden, halktan biridir... Yeşilçam kahramanlarından çoğu (en yakışıklıları dahil) genelinde biçim olarak değilse bile davranış ve ruh olarak Keloğlan karakterinin çağdaş giyimli ve fiyakalı benzerleridir.

Keloğlan masalları ile Yeşilçam konuları arasındaki paralellik de önemlidir... Masallarda Keloğlan çoğunlukla zavallıdır... Yoksuldur... Anacağından başka kimseciği yoktur...

Umutsuzlukların ortasındadır... Umarsız ve eziktir... Türk insanının çoğunluğunu temsil ettiği için halkımız onda kendini bulmaktadır... Kendini bulmasa bile onunla yandaşlık kurar. Ve Keloğlan, masalların sonunda tüm içinden çıkılmaz sanılan belaları defedip, başarıya, bolluğa-berekete kavuşup, ayrıca hükümdarın dünyalar güzeli kızına sahip olur... Yani okuyana-izleyene umut kapıları açar... Aynı kalıpları kullanan Yeşilçam filmlerinin halkımızca sevilip iş yapmasının nedeni de budur...

Sinemamızı, fedakarca ödediği bilet paralarıyla ayakta tutan halk kesimi, yani aydın saldırılarını umursamayan o sessiz ama güçlü çoğunluk, Yeşilçam'ı dilediği ve de ihtiyacı olan bu masalsı öyküleri sunduğu için uzun yıllar sırtında taşır... Acımasızca yapılan eleştiriler de havada kalır... Çünkü Yeşilçam için, Türk toplumunun aynası denebilir. O filmler, insanımızın psikolojik yapısını, onların acı ve sevinç kaynaklarını, ekonomik-sosyal bunalımlarını, yaşamdan ne beklediklerini, nelere açık nelere kapalı olduklarını, düşlerini ve içinde yaşadıkları düzeni yaşatmaya çalışmıştır.

Renkli filme geçiş de, sinemamızdaki durumlar da yeni başkalaşmalar getirdi... Yükselen maliyetler, ham film dışındaki alanlara yayıldı... Maliyetler şiştikçe, yapımcı, filmini garantiye almak için izleyicinin tuttuğu oyunculara ödün vermek zorunda kaldı... Star sisteminin başlamasıyla oyuncu ücretleri astronomik düzeylere yükseldi. Doların tırmanışı ham maddeyi kısıtladı. Yeşilçam'ı boğazlayan çember daraldıkça, sinemamızın eski kimliği de yıpranıp, tükendi...

Öte yandan seyircimizin portresi de değişmeye başladı... Okur-yazar oranı giderek yükseliyordu... Ülkenin genç nüfusu da hızla çoğalıp ağırlık kazanınca, bu yeni kitle filmlerimizde farklı şeyler aradı... Bu nedenle de Türk sinemasının doğum sancıları başladı. Böylelikle de bir şaşkınlık dönemine girilmiş

oldu... Yılların eleştirilerine göre Yeşilçam madem sanattan nasibini almamış çok ilkel bir sinemaydı, öyleyse alelacele sanat filmleri üretmek gerekiyordu... Bu gereksinmeyle birlikte aniden bir süper sanatçılar takımı türeyiverdi... Bunların sanat adı altında çektikleri saçmalıklar, yenilik bekleyen izleyiciyi Türk sinemasından az daha soğuttu...

Bunlara ek olarak artan bilet fiyatları ile halkın azalan geliri, sinema salonlarının bakımsız kalışı, petrol politikamız paralelinde artan ulaşım ücretleri, yazlık bahçelerin yükselen arsa fiyatlarına dayanamayıp yerlerini iş hanı veya apartmanlara bırakması üzerine durum daha da karardı.

Ailenin böylesi nedenlerle sinemadan kaçışı üzerine yapımcılar çarkı döndürmek için sokaktaki adama yöneldiler. Bu nedenle de denize düşen yılana sarılır hesabı bir seks filmleri furyası başladı... Bu, aileyi sinemadan koparan son darbeydi...

Peki, Yeşilçamı yıllar yılı dilediği türde filmler yapmaya zorlayan o güçlü izleyici kitlesi, kendini bulduğu, yaşam sıkıntılarını unutup eğlendiği o filmleri hiç mi aramadı?... Ekonomisi çok daha daralıp yaşam koşulları büsbütün ağırlaştığı halde neyle avundu?..

Bunların yanıtını sanırım Fatma Oran ile yaptığımız aşağıdaki söyleşide bulabilirsiniz...

- Latin Amerika; özellikle Köle Isaura, Virginia, Küçük Hanım gibi Brezilya dizilerinin ülkemizde bu denli tutulmasına ne diyorsunuz?

- Yemeyenin malını yerler, diyorum. Yani Türk halkının sevdiği Yeşilçam tipi masalsı filmler yerini yeni arayışlara ve başka tür yapıtlara bırakınca, Brezilya dizileri de bu boşluğa çöreklendi. Halk romanlarında Kerime Nadir'in bıraktığı koltuğa Barbara Cartland hanımefendinin çöreklendiği gibi...

- Cevabınız bende sanki sanat sinemasına karşıymışsınız gibi bir duygu uyandırdı?

- Tam tersi Sanat diye, sanattan en ufak nasibini almamış bazı filmlere karşıyım tabi... Ne dediği belirsiz, anlamsız ve genellikle "Uçuk Film" diye adlandırılan saçmalıklara alkış tutmak bana ters geliyor.

- Neden? Eskimiş Yeşilçam türü filmlerin kalıplarını kırmak genç Türk sinemacısının görevi sayılmaz mı?

- Hem görevi, hem hakkı. Böylesini başarıp nefis filmler yapan arkadaşlar var. Yapıtları da başım üstüne. Ama Yeşilçam kalıplarını zorladı diye sanatın "S" si bulunmayan budalaca filmlere de eyvallah diyemem.

- Konudan sapmayalım, sayfamız sınırlı...

- Hayır, o noktaya geldik bile. Brezilya dizileri normal Türk izleyicinin sevdiği, alışık olduğu ve son yıllarda pek yapılmadığı için özlediği Yeşilçam Sineması filmlerinin boşluğunu doldurdu. Bu nedenle de büyük beğeni kazandı...

- Pardon, "Anormal Türk izleyicisi" dediniz? Ne demek bu? Ya da şöyle sorayım: "Anormal Türk izleyicisi nasıl bir şey?"

- Bu ciddi bir soru mu, yoksa amacın beni tuzağa düşürmek mi?

- Öyle bir niyetim olsaydı, başka türlü sorardım. Yalnızca "anormal izleyici" deyimi tuhafıma gitti de...

- Normal seyircinin karşıtı olarak, Yeşilçam'a düşman aydın kesimi kastettim. Neyse biz konumuza dönelim. Evet?

- Söz konusu bu dizilerin, ülkemizde hastalık halinde tutulmasının nedeni, yalnızca ağdalı Yeşilçam filmlerini anımsatmasından mı kaynaklanıyor?

- Onun da ötesinde. Kendilerini o dizilerde bulmalarından kaynaklanıyor...

- Örneğin Küçük Hanım'daki Konft Ferrera ile özgürlük peşindeki kölelerin yaşamıyla seyircimiz nasıl bir yakınlık ve bağ kurabiliyor? Ayrıca bu dizeler 128 ülkede de benzeri bir tutkuyla izleniyormuş. Ne diyorsunuz?

- Geniş kitleler bizde olduğu gibi çoğu ülkede de ezilmiş sınıftan oluşuyor. Bu diziler AŞAĞIDAKİ insan ile YUKARIDAKİ azınlık arasındaki çatışmalar üzerine kurulu... Soylular ve halk. Zenginler ve yoksullar, ya da efendiler ve köleler... Yani işledikleri konular aşağıdakilerle yukarıdakiler arasındaki çekişmelere dayalı. Sonunda da aşağıdakiler kazanıyor. Güçlüler ile güçsüzler, ezenler ile ezilenler arasında, gerçekte yaşananlara ters bir orantı kurdukları için diziler tüm ülkelerde kolay yandaş buluyor.

- Acı kader'in binbir çeşidi, hayaller, ıstırap, zengin kız - fakir oğlan edebiyatı Yeşilçam türü filmlere bile gölge düşürürcesine ustalıkla yansıtılıyor.

- Böyle filmler ya da diziler veya bir olay tüm insanları uyuşturucu salgını gibi kaplıyorsa, aydınların sorunu alaya alacağı yerde bu salgın veya tutkunun nedenleri üzerine düşünmeleri daha aydınca bir davranış olmaz mı? Olay geniş kitlelerin basit zevkliliği ve kültürsüzlük suçlaması ötesinde bir boyutta...

- Peki, bu aşırı tutkunun zevksizlik ve kültürsüzlük dışında bir başka açıklaması var mı? Ya da Kont Ferrera ile köle'lerin bizde yandaş, bulmalarına ne diyorsunuz?

- Basit. Sıfatları kaldırıp dizi kahramanlarına geniş bir açıdan bakınca bu özdeşleşme nedeni çıkar. Kont Ferrera'nın yerine oğullarına yarım milyarlık sünnet düğünü yaptırabilen holding babalarını, köleler yerine de gecekondusunun kirasını ödeyemeyen insanlarımızı koyalım. Ya da gazetelerdeki istatistiklere bakalım:

Ülkemizdeki insanların yüzde yirmisi genel gelirin yarıdan çoğunu alır, geri kalan yüzde sekseninin yarıdan azına mahkum olduğu düşünülürse, yanıt kendiliğinden çıkar. Gelir dağılımındaki haksızlığı yaşayanların Küçük Hanım dizisindeki kölelerle duygusal bir yakınlık kurmaları doğal bir olay...

- Ama bu dizileri ezilenler dışındaki insanlar da tutuyor?

- Evet, Türk insanı karakter olarak Latin Amerika insanı ile benzerlikler taşıyan yapıda... Akdeniz ülkelerindeki insanların aşkı, öfkesi, sıcakkanlılığı ve canlılığı. İlişkilerdeki yakın davranışlar... Halkımızın o filmlere yakınlık duyması bu nedene dayanıyor...

- Başka?

- Bir de o dizilerin bizimkilere göre daha özenle hazırlanışı da etkili. Yeşilçam ile benzerlik taşıyan konuları çok daha incelikle işlemeleri. Senaryocusundan yönetmenine, oyucusundan, dekoruna ve fotoğraf düzenine dek çok daha ileri bir aşamada bulunmaları.

- Konular uyduruk olunca senaryocunun katkısı ne olabiliyor?

- Uyduruk demek pek doğru değil. Halk masallarını nasıl uyduruk diye dışlayamıyorsak, bu öyküleri de bir çeşit çağdaş masal olarak kabullenmek zorundayız. İnsan, karmaşık bir yaratık. İç dünyası çelişkilerle dolu. Yaşayamayacağı bazı olaylara yakınlık duyuyor. Tadamadığı abartılı bazı duyguları bu tür filmlerde yaşamaktan hoşlanıyor. Bir rahatlama, günlük yaşam kavgasından bir kaçış, bir gereksinme oluyor böyle yapıtlar. Yanlış olan eski Yeşilçam filmleri ya da benzeri dış kaynaklı diziler değil, bunlara sanat sineması gözlüğüyle bakıp eleştirmektir.

SONUÇ

Yukarıdaki söyleşiden da anlaşılacağı gibi halkımız Yeşilçam'da yitirdiği doyumu yabancı dizilerde sağlamaya başladı... Ve sinemalara seyirci çekmek (bazı özel filmler dışında) olanaksız hale geldi...

Bu durum üzerine "Türk Sineması öldü" sözleri yaygınlaşmaya başladı... Türk Sineması ölmezdi... Ölemezdi... Bu geçici bir durumdu ve tekrar canlanacaktı... inancımız bu... Çünkü sinema okullarından dev gibi bir gençlik geliyor... Bilgili, donanımlı, hırslı ve yetenekli bir kuşak... Yaptıkları kısa filmlerle kendilerini şimdiden kanıtlamış bir gençlik. Bunların yakın bir gelecekte patlama yapması kaçınılmaz bir şey...

Bu patlamanın çabuk gerçekleşmesi için bu yetenekli ve donanımlı gençlere çalışma alanı açmalı... Daha açıkçası, kuruluşundan bu yana Türk Sineması'na sırt çeviren devletimizin bu sanata da arka çıkması gerek... Bunun ille de parasal yardım olması şart değil... İktidara gelen ya da gelecek olan hükümetler televizyon kanallarının kendi aleyhlerinde yayın yapmalarından korkmayıp "Sinema-Televizyon Yasası"nı doğru dürüst çıkartsalar gençlere iş alanı açma sorunu kolaylıkla sağlanır. Yabancı ülkelerin yasalarında, ulusların filmciliğini korumak amacıyla TV kanallarındaki yabancı dramalar konusunda kısıtlamalar konmuş... Dışarı kaynaklı dramalar (dizi ya da film) haftada kaç saat ise o kadar saatlik kendi dramalarından koymak zorundalar...

Böyle bir uygulama, bizdeki özel kanallara daha fazla yerli yapım zorunluluğunu, dolayısıyla da parasal bir yük getireceği için kimselerin işine gelmiyor... Bir futbol maçı, bir açık oturum ya da paparazzi programları da yerli yapım ama, yabancı yapımlarla süre eşitliği sağlanmış görünmekteyse de bu büyük bir aldatmaca... Eşitlik mutlaka dramada olmalı... Ayrıca eş sürede

drama yayınlanmasının yoluyla giderek tehlikeli boyutlara varan kültür erozyonuna karşı konması da şart... Yasaya böyle bir eşitlik getirildiğinde, televizyonlardaki yerli drama ürünleri çoğalacağından genç sinemacılarımıza yeni çalışma alanları açılır... Bu da öldü denilen Türk Sineması'nın en çabuk, en sağlıklı biçimde yeniden doğuşunu sağlar.

SAFA ÖNAL

YÜZÜNCÜ YILIN DÜNÜ-BUGÜNÜ-YARINI[1]

1952'de başlayan meslek yaşamım[2], 43 yılını bitirirken... yüz yaşındaki sinema mucizesine ömrünü verenlerden biri olmanın sevincini taşıyorum...

Yılda en çok yedi-sekiz film yapılabilen o dönemin hemen on sene sonrasında, üç yüz'den fazlaya yükselişin başlıca nedenleri nelerdi?...

Sinema, öncelikle uygarlık demektir... Hızla gelişen tekniğin, sırları çözülen "makinenin" bütün imkanları, zaman içinde, sinemanın anlatım diline de yardımcıydılar artık...

Bir sinema salonu koltuğunda, dünya coğrafyasının en erişilmez uçlarına gidebilmek.... müziği, fotoğrafı.. insan ilişkilerini.. geçmişi ya da geleceği... insan hayalinin devamlı genişleyen sınırları içinde seyredebilmek... dinleyebilmek.. bu etkilerle düşünebilmek... daha önceleri insan aklının alacağı şeyler değildi...

---

1. Metindeki imlâ yazarının tercih ettiği bir tavır olduğu için metnin aslındaki noktalama işaretlerine sadık kalınmıştır. (e.n.)

2. Kanlı Para. Duru Film Yapımı
Yönetmen: O. M. Arıburnu (Ayhan Işık-Nedret Güvenç).

Sinema, hayranlıkla seyrettiklerimize sahip olma hevesimizi.. daha güzel, insana daha yakışır bir hayata erişebilme isteğimizi de körüklediği için, yaşam biçimimizi yönlendirmiş.. toplumlarda başarılı ya da başarısız ekonomilerin göstergesi olmak gibi bir işlevi de gizliden yüklenmiştir..

Halkın tek eğlencesi olduğu dönemlerde, ailece bile gidilse bütçe sarsmayan bilet ücretleriyle... günde beş defa dolup boşalan sinema salonlarının sayısı, ülkemde düne kadar (1972 sonuna kadar) üç bin idi...

Üç bin sinema salonu... üç yüz, üç yüzelli film üretimi.. yüz'den fazla dış yapım filmlerle... gittikçe çoğalan oyuncu.. yönetmen.. senaryo yazarı.. kameraman.. ışıkçı.. teknik adam .. ve stüdyo sayısıyla.. gittikçe yenilenen ve iyiye giden teknik düzeniyle.. geceli, gündüzlü filmlerin çekildiği set'lerle ve hiç durmadan artan yapımcı şirketlerle.. çoğalan sinema dergileri ve yeni oyuncular kazanmak için bu dergilerin açtığı yarışmalarla.. yeni yeni filizlenen ve büyüyen festivaller.. ve coşkulu seyirci kalabalığının katıldığı, her hafta yapılan gala geceleriyle.. gerçek bir şenlik, gerçek bir şölendi o yıllar...

Ülke, büyük gövdeli, geniş ve uzun dallarıyla, asırları taşıyan bir ağaçsa.. sinema da, o ağacın yaprak ve meyve veren yemyeşil dallarından biriydi.. (biridir)..

Sonra, ülkenin siyasetten ve bağlantılı olarak ekonomiden dar boğazlara girdiği.. döviz gereksinimi yüzünden, dış ülkelere gidişin bile kısıtlandığı... film negatifi değil, hastalara röntgen filminin bile ithal edilemediği.. zor yıllar, en çok sinemamızı etkiledi!. Doğaldı bu.. Anonim eğlenceler, kalabalıkları bir araya toplayan görsel sanatlar, izlenebilmek için öncelikle huzur ve güven gerektirir.. parasal olarak "eli sıkışan" seyirci, terör ve gerilimin zorlamasıyla, sinemadan evlere çekildi..

Sahipleri, gittikçe boşalan sinema salonlarını, iş merkezlerine, pasajlara, çabuk para getirecek mağazalara çevirdiler...

Daha az sayıda film, daha zor şartlarda ve çok daha pahalıya yapılmaya başlandı... Yeni bir kısım üreticiler, kendi tepkilerine, kendi bunalımlarına ve sadece kendi beğenilerine uygun.. ama seyirciye pek ulaşmayan.. seyirciye ilgi ve merak vermeyen filmlere yöneldiler..

Uzun ve ışıksız bir sessizlik dönemi yaşandı... Bunda asıl ve en büyük etken televizyon kanallarıydı.. ülkede televizyon yayıncılığı, birden ve kapsamlı olarak başlayınca... seyirci evinden, odasından çıkmadan ve ayrı para ödemeden, sinemayı.. başka şeyleri... yaşamdan pekçok kesiti karşısında buluyor... bu kolaycılık hoşuna gidiyordu...

Lakin sinema seyri.. filmi sinemada seyretmek güzelliği diye bir özellik vardı... Karanlıkça bir salon koltuğunda, filmi başkalarıyla beraber seyretmek... beraberce gülmek, beraberce öfkelenmek, beraberce duygulanmak, beraberce meraklanmak... seyredilen bir dünyayı paylaşmak.. antraktta, bir gazoz içimi zamanı, oynayacak film afişlerini, lobi'lerini izleyerek geçirmek.. o filmler için tahminler, olasılıklar düşünmek... başka değerlerle tartışılmayacak kadar önemli ve zevkli bir yaşam kültürüydü...

Şimdi o zor dönem, yavaştan aşılmakta... vazgeçilemeyen sinema yeniden hareketlenmekte... Televizyona alışıldı.. ve o ufacık kutunun, sinema denilen mucizeyi yansıtmaya hayli küçük geldiği anlaşıldı..

Sinema salonlarının, yabancı film şirketlerince ve yalnız yabancı filmler için kullanılması süreci de geçecek... Şimdi yeni salonlar açılıyor... Büyük otellerde ve iş merkezlerinde, küçük.. az koltuklu.. ama en az üç, dört sinema salonu...

Yeniden başlayan sinema hareketi, yeni sinema seyircisini yaratıyor.. yüzbinlerce genç seyirci, gelecekteki milyonlarca seyirciyi müjdeliyor...

Yeni senaryo yazarı.. yönetmen.. yeni oyuncu ve yapımcı.. yavaş.. ekonomik gücü kadar.. ama kendinden.. kendi deneyiminden.. kendi öykücü ve romancısından.. kendi tiyatro yazarından.. kendi insanının sinemasını yaratabildiği kadar, küçülen, küreselleşen ve yaklaşan dünyadan da ayırmıyor gözünü...

Böylece, milli'den, evrensele uzayan bir ufukta, Türk Sineması da bir yıldız ışıltısıyla parıldayacak olmanın heyecanını yaşamaya başlıyor.

ÜMİT ÜNAL

BİR 13. CUMA GÜNÜ, TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE UĞURSUZ DÜŞÜNCELER

Biz Türkler, Orta Asya'dan buralara kadar gelip bu cennet vatanda iyi kötü bir sinema kurduk. Ve bu sinema, yaratıcılığıyla, hayatın olur olmaz her yanını kurcalayıp bize bilmediğimiz şeyler gösteren delişmenliğiyle, rüyalardan en katı gerçeklere uzanan gözüpekliğiyle değil; yaratıcılarına gösterdiği özensizlikle, genelde sanatın ve özel olarak sinemanın yöntem ve kuralları, geçmişi, büyük yapıtları ve sanatçıları karşısında gösterdiği inanılmaz cehalet ve umursamazlıkla tarihe geçti.

Bu topraklar üzerinde maalesef çok az iyi film yapıldı ve, çok çok az, parmakla bir bir gösterilecek kadar az iyi film yapılıyor. Bunu doğal karşılayabilirisiniz. Çünkü zaten bütün dünyada, iyi film denen şey çok az bulunan bir şeydir. Dünyanın en çok film yapılan sinema endüstrilerine bakın! Amerika'da iki-üç tane çok iyi yönetmenin çıkması ve bunların bize üç başyapıt sunabilmesi için, her yıl yüzlerce "çöp" bütün dünyanın bilinçaltına kazınıyor. İtalya'dan Fellini'nin çıkabilmesi için (onun da bize beş anıtsal film armağan edebilmesi için) kostüme Herkül'ünden, dandik spagetti western'ine binlerce filmin yapılması gerekti. Evet "iyi film" çok nadir yetişen bir nebat. Her yıl büyük festivallerde gösterilen filmlere bakın! Dünyanın dört

bir yanından gelen, diyelim 200 film içinden kaç tane gerçekten iyi film sayabilirsiniz? Üç? İyimser bir tahminle belki beş...

Ama bu bir mazeret değil. Dünyada az sayıda iyi film yapılması bizi bağlamaz. Türkiye'de dünya çapında edebiyat yapılıyor da neden iyi film yapılamıyor? Sinemamızın alt yapısının eksikliğinden, kısacası az para bulunduğundan, yatırım, laboratuvar, seyirci azlığı, milli gelirin düşüklüğü, karanlık istatistikler vesaire vesaireden bahsetmeyelim. Bunları biliyoruz. Ama kendimize gelelim. Film parayla değil, ışıkla, karanlıkla, sesle, sözle, sessizlikle, müzikle, kurguyla, oyunla, oyunculukla, oyuncakla ve bunun gibi şeylerle yapılır. Yaratıcılık sınırsız düşünmek değil, elindeki sınırlı olanaklarla büyük düşünebilmektir. Para filan mühim değil, mühim olan insanlık.

Şaka bir yana, mühim olan şu: Sinema bir yönetmen sanatıdır. Yönetmenler tarafından yapılır. Evet, ne prodüktör, ne teknisyen, ne senaryocu, ne kameraman, ne de alet edavat. Sinemayı yönetmen yapar. Bir filmin her şeyi bir sanatçının, bir "yaratıcı yönetmen"in kafasının içinde olup biter. Sonra bize gelir. Bu kafanın içinde olup biten film, bir tutarlılık ve bütünlük arzediyorsa, ama yine de o güne kadar bildiğimiz hiç bir şeye benzemiyorsa; bize hayattan bilmediğimiz renkler gösteriyorsa, bildiğimiz ya da bilmediğimiz şeyleri bize yepyeni biçimlerle gösteriyorsa, "başka bir şey"e işaret ediyorsa, bizi şöyle bir sarsıp kendimize getiriyorsa, filmden çıktığımızda ayaklarımız yerden bir parmak yukarıda yürüyorsak; filmden çıktığımızda şu yaşadığımız dünyayı o ana kadar bildiğimizden daha güzel ya da daha korkunç, daha katlanılmaz ya da daha katlanılır, daha açık ya da daha gizemli buluyorsak o film iyi bir filmdir. Ben Türkiye Sineması'nda buna yaklaşan birkaç film gördüm. Ama artık Yılmaz Güney ve Ertem Eğilmez öldüler. Metin Erksan ve Lütfü Akad artık

film yapmıyorlar. Türkiye'de hala beğensek de beğenmesek de kendine ait bir sinema dünyası kurmaya çalışan örneğin Ömer Kavur, Yavuz Turgul, Halit Refiğ gibi yönetmenler var; fakat o çok nadir rastlanan "yaratıcı yönetmen" yaratığının Türkiye'de neslinin tükenmesine çok az bir vakit kaldığına dair elimizde her türlü delil mevcut.

Türkiye'de film yapan çoğu yönetmenin karakteristik özelliği şudur: Meselesizlik. 10 seneyi bulan senaryoculuk hayatımda, genci yaşlısı birçok yönetmenden şu lafı pek çok kez işittim: "elinde bir proje var mı?". Evet, yönetmenimiz bir film yapmak istemektedir. Çok iyi bir film yapacağından emindir. Elinde şaryosu, dolly'si, Ari4 kamerası, hatta sesli çekim ekibi, çok iyi oyuncuları vardır. Ama küçük bir eksik, yönetmenimiz ne anlatacağına karar verememiştir. O yüzden bir proje aramaktadır. Bundan kolay ne var? Bir "proje" bulursun, sonra onu istediğin kılığa sokarsın, mis gibi filmini yaparsın.

Sinemamızın kendi çapında, alaturka bir endüstri olduğu geçmişin "altın" yıllarında, zaten belirli şablonlar dahilinde filmler yapılıyordu. Şablonların geçerliliğini yitirdiği geç de olsa anlaşılınca sinemamız bocaladı ve benim de sinemaya başladığım 80'li yıllardan beri bir garip arayışa girdi. Bu arayış sırasında yapılan filmlerin ortak noktası yukarıda işaret ettiğim, meselesizlikti. Yönetmenlerin çoğu, kendine ait olmayan, bir senaryocudan ya da edebiyattan ya da gördükleri ve hayran oldukları başka filmlerden ödünç alınmış bir meseleyi; hiç anlamadıkları ama iş yapacağına ya da "batıda tutacağına" inandıkları bir meseleyi anlatmaya çalışıyordu.

Oysa işin aslı, senaryocu sadece yönetmenin bir yardımcısıdır. Tekrarlarsak, sinema, yönetmen sanatıdır. Önce yönetmenin bir meselesi olacak, o bir dünya kurmaya çalışacak ki, senaryocu ona yardım etsin, onun söyleyemediği cümleleri

söylesin, onun düşüncelerine şekil vermesine yardımcı olsun. Yönetmen bir başkasının tam da anlayamadığı fikrini alıp, ona kendince, kendi deneyimine ve kısıtlı yeteneğine göre biçim vermeye çalıştığı zaman, ortaya iki başlı ucubelerden başka bir şey çıkması beklenemez.

Yukarıda örnek verdiğim yönetmenlerden, Metin Erksan, Yılmaz Güney ve Lütfü Akad'ı filmleri dışında tanıyamadım. Ama senaryocu olarak çalıştığım iki yönetmenden örnek vererek, söylediklerimi açmak istiyorum: Ertem Eğilmez ve Halit Refiğ.

Ertem Eğilmez'in, çok kendine özgü bir dünyası vardı. Ele aldığı hikayeye bir sürü şablon arasında inanılmaz derecede kişisel öğeler katabiliyordu. Sinamının tekniğini bilmiyordu, ya da umursamıyordu ve maalesef kendine özgü bir sinemasal anlatım dili peşinde değildi; bu yüzden filmlerinin pek çoğu "iyi film" sayılamaz. Ama benim gözümde, onu bir sanatçı yapan kendi dünyasını, kişisel saplantılarını filmlere aktarma gayretiydi. Kendi hikayeleri vardı, kafasını belli konulara takmıştı. Kimsenin "proje"si onu tatmin edemezdi, kendi projeleri vardı.

Halit Refiğ için de aynı şeyleri söyleyebilirim. Kişisel öğelerden yoksun olmakla birlikte, onun filmlerinde, bir teoriden, bir dünya görüşünden kaynaklanan kendine ait bir dünya kurma gayreti vardır.

Halit Refiğ'in sinemasını kuru bulabilir, teorilerini paylaşmayabilirsiniz. Ertem Eğilmez'i çok ticari ve basmakalıp görebilirsiniz. Ama bugünün artık kırklarını çoktan geçmiş sözde "genç yönetmenler"inde, bulamayacağınız şey onlarda vardır: Kişisellik. Kendi sinema dünyasını kurma arzusu. Bir mesele sahibi olma, bu meseleyi filmlerine yedirmeye çalışma... Bugünün sinemasında benim gözlediğim kadarıyla Yavuz Turgul ve Ömer Kavur bu yolda filmler yaptılar. Hepsi henüz sadece birer film

çekmiş olmakla beraber kimi genç yönetmenler de, örneğin Reha Erdem, Fehmi Yaşar, Kutluğ Ataman, Oğuzhan Tercan ve Barış Pirhasan; kişisel bir söylem ve üslup kurmanın, bir bütün sinema dünyası yaratmanın imkansız olmadığını gösterdiler. Geriye kalanlar ya ticari olduğuna inandığı bir sinema yapmaya çalışıyor (bitkisel hayattaki sinemamızda, gerçekten çok çalışmak gerek film yapmak için) ve gerçekten biraz para kazanıyor ya da batıyor (benim gözümde her iki durumda da batıyor); ya da "proje" avına çıkıyor.

Türk Sineması'nın bütün kaba saba tacirlere, bir ara ölür gibi olan Yeşilçam zihniyetini TV "rating"lerini bahane ederek yeniden hortlatan "yuppie"lere, proje avcısı sinema teknikerlerine, içi boş hikayecikleri iki yıldızla süsleyip film yaptıklarını düşünen meselesizlere rağmen bir şekilde bu badireyi atlatacağını düşünüyorum. Belki gelecekte Türk Sineması başlığı altında toplayabileceğimiz bir bütün olmayacak, şu an başında beklediğimiz bitkisel hayattaki hasta belki ölüp gidecek; ama Türkiyeli Sinemacılar var olacak. "Tek ve tük" bireyler, oradan buradan buldukları gediklerden girerek, "lağım yollarından metropollere sızarak" üç-beş film yapacaklar ve bu topraklarda yetişen vahşi sinemanın bütün günahlarını affettirecekler. Türk Sineması böyle kurtulacak. Buna inanmak istiyorum.

OSMAN ŞAHİN

TOROSLAR'DA SİNEMA ÇERÇİLERİ

1947 yazında, Toroslar'ın iki bin metre yüksekliğindeki köyümde, öğlen üstü motor sesleri duyuldu. Çoğu köylüler bu gürültüyü uçak sanarak gökyüzüne baktılar. Oysa bu gürültü gökten değil yerden geliyordu. Az sonra köyün daracık tozlu yolunda, kuyruklarını dikmiş, ürkmüş, kaçışan sığırlar göründü. Neler oluyor demeye kalmadan, üzerinde öğle güneşi parlayan, cam gözlü bir araç belirdi yolun ağzında. Kalın tırtıl tekerli, kocaman pikap, köy meydanının ortasında durdu. Kahve boşaldı, herkes pikaba doğru koşuştu. Pikabın tekerleri, cant demirlerinin gözleri tıka basa çamurla doluydu. Köyümüzün araç yolu olmadığından, hayli yorucu, uzun bir yolculuktan sonra gelebilmiş olmalıydılar.

Pikabın kapısının üstünde el sıkışan iki elin kol yenlerinden biri ABD bayrağı, öbürü ise Türk Bayrağı'ndan oluşuyordu. Yanılmıyorsam, "Amerikan Halkından Türk Halkına Elele" gibisinden yazılar vardı bir de.

Gelen pikaptan beş kişi indi. Safari ceketli, pantalonlu, şapkalı olanı ABD'liydi, öbürleri Türk'tüler. Türk'lerden biri, ABD'liye çevirmenlik yapıyordu.

Muhtar ile köyün ileri gelenleri, görülmemiş bir meraklı kalabalığının ortasında, konukları, ulu çınarın gölgesindeki kahveye buyur ettiler. Çaylar, kahveler geldi.

Bunlar kimlerdi? Niçin gelmişlerdi? Bu konuda henüz hiç birimiz en ufak bir şey duymuş öğrenmiş değildik. Konuklar çınarın gölgesinde otururlarken, biz çocuklar pikabın çevresine doluştuk. Çünkü pikap, o güne değin ömrümüzde görebilme şansına erdiğimiz üçüncü motorlu araçtı. İlki, bir belediye kamyonuydu, iki yıl önce gelmişti; ikincisi bir candarma cipiydi, bir yıl önce gelmişti. İşte bu heves ve merakla pikabın çevresini doldurarak, aracın kalın dişli tekerlerine, kocaman camdan gözlerine, altına, üstüne, ağzımız yarı açık bakmaya başladık. Bir çoğumuz onu canlı bir nesneye benzeterek elimizi bile sürmeye çekiniyorduk. Ayaklarımız yalın olduğundan, kendimiz için usumuzdan geçirdiğimiz diken batma olayını, onun için de geçiriyor: "Acaba bunun tekerlerine de diken batar mı?" gibisinden safça sorular soruyorduk birbirimize.

O zamanlar yedi yaşında, yüzü gözü güneşte yanmış, üstünde upuzun entariden başka giysisi olmayan, yalın ayak, başı çıplak bir oğlak çobanıydım.

Derken, pikablı konukların köyümüze niçin geldiklerini, köy tellalının bağırıp çağıran sesinden öğrendik. Köyün en yüksek damının üstüne çıkan tellal, eli kulağında: "Eeeeyy Milleeet! Köyümüze film geldi. Karanlık çökünce seyirlik için herkes okulun önüne gelsin. Sonra duyduk duymadık demeyin!" diye bağırıyordu.

Gün battı, akşam oldu. Muhtar, öğretmen, köyün ileri gelenleri, koltuklarının altına sıkıştırdıkları küçücük yer minderleriyle, kimi de üstüne oturmak için eline aldığı boş gaz tenekesiyle, taburesi ve sandalyesiyle okul meydanına doğru küçük bir göç başladı köyümüzde. Meydana minderlerini, boş

gaz tenekelerini, taburelerini, sandalyelerini koyarak oturdular. Sırtlarına sardıkları bebeleriyle gelen kadınların konuşmaları, ağlaşan çocuk sesleri aldı ortalığı. İnsanların çoğu kuru toprağın üstüne oturmuş, çömelmişlerdi. Bir çoğu ayakta, bir çoğu da yere uzanmış, dirsek keyfi yapıyordu.

Meydanın kenarındaki lahana tarlasına pikabı çektiler. Pikaptan üç ayaklı, madeni, kalın bir sehpa çıkardılar. Sehpanın içiçe geçmiş ayaklarını çekip uzattılar. İnsan boyundaki yüksekçe sehpayı meydanın bir ucuna götürerek, üç ayağının üstüne oturtup diktiler. Ayrıca sehpanın üstünden dikine, uzunca madeni bir çubuk çekip çıkardılar. Ardından haritaya benzeyen rule edilmiş nesneyi, çubuğun çengeline taktılar. Sonra rule edilmiş nesneyi aşağı doğru çekince, dört metrekarelik "Beyaz Perde" çıktı ortaya. İşte benim yaşamımda gördüğüm ilk "Beyaz Perde"ydi bu.

Okuldan getirilen masanın üstüne kocaman, kara bir makina koydular. Makinanın boynuzlara benzeyen çatallarına bir çift madeni makara taktılar. Lahana tarlasının ortasında duran pikap çalıştırıldı. Film makinasının konulduğu masaya doğru kara, kalın bir elektrik kordonu çektiler. Az sonra film makinasının objektif gözünden çok güçlü bir ışık fışkırmaya başladı. "Beyaz Perde"nin üstüne. Derken, benim gibi çocuklar için o gün inanılmaz boyutlarda, akıl sır ermez bir olay başladı; film makinasının iri gözünden fışkıran güçlü ışıktan "Beyaz Perde'ye vuran 5, 4, 3, 2, 1 rakamlarının ardından, o güne değin ömrümüzde görmediğimiz türden insanlar, hayvanlar akmaya başladı. Çıplak, güçlü, pehlivan yapılı bir adam, balta girmez ormanların içinde, halatlarla ağaçtan ağaca uçuyor, elini ağzına götürürek bağırıyor, filler, aslanlar, maymunlarla arkadaşlık ediyordu. Kadın izleyiciler birden bire karşılarında çıplak Tarzan'ı görünce yönlerini öteye çevirdiler, utandılar. Bazı çocuklar da, aslan ve fillerden korkup ağlayınca, filmi durdurdular. Film ters tepki yapmıştı. Ardından hemen bir çizgi film koydular. Analarımızın, babalarımızın bizlere

anlattıkları Dedemkorkut Masalları'na, Tepegöz'e, Deli Dumrul'a benzemeyen tipte bir dev, Beyaz Perde'nin üstünde, akıllı, kurnaz, küçücük bir fareyi yakalamaya çalışıyor, fare de eline geçirdiği püskürtücü ilacı, devin üstüne sıkınca, dev, sönmüş balon gibi küçülüyor, fareden küçük hale gelince de ondan kaçmaya çalışıyordu. Yıllar sonra öğrenecektim bu filmin Walt Disney'in, "Miki Fare" çizgi filmi olduğunu...

Çizgi filmin ardından, biri zayıf, öbürü şişman, aynı fötr şapkaları giymiş iki insanın, (Laurel-Hardy) filmi oynadı. Sonra Amerikan-Japon savaşına ait belgesel filme geçildi. Gemileri, ateş eden topları, tankları, savaşın korkunçluğunu ilk kez o filmde gördük diyebilirim. Seferberlikten kalmış dedelerimizin bizlere defalarca anlattıkları savaşın aslı bu olmalıydı. Derken filmde ateş alan bir savaş uçağı, beyaz perdenin tam ortasına düşüp patlayınca, perdeye yakın duran köylülerin kaçıştıklarını unutamam.

Savaş filminin ardından, ABD'li çiftçilerin nasıl mısır yetiştirdiklerini gösteren belgesel bir filme geçildi. Amerikalı çiftçilerin yemek yeyişleri, duşta yıkanmaları, dinlenmeleri veriliyordu bu filmde.

Filmler o denli ilgi uyandırmış, o denli şaşırtmıştı ki, hepimizin ağızları açık kalmıştı; ağzımıza sinek kaçsa haberimiz olmaz cinsinden...

Filmin oynatıldığı okul meydanının çevresinde koruma çiti, duvar, hatıl, dikenli tel vs. olmadığı için, o akşam tarlalarından dönen atlı, eşekli kadınlar, erkekler, çocuklar, önlerine katıp sürdükleri sığırları, koyunları, keçileri, sırtları yüklü develeri ile meydanın kenarındaki ziraat yolundan geçerlerken, hayvanlarını durdurmuşlar, hepimizin merakla izlediği filmleri hayvanlarının üstünden izlemeye koyulmuşlardı. Çan sesleri almıştı ortalığı. Ta

ki, önlerine katıp sürdükleri inekleri, koyunları, keçileri, develeri, başkalarının bağına bahçesine giripte bağırıp çağırmalar oluncaya değin...

O nesneler, kişiler, hayaller, dümdüz beyaz perdenin üstünde nasıl duruyor, nasıl hareket ediyorlar, nasıl birden bire ortadan kayboluveriyorlardı? O kocaman resimler, küçücük makinanın içinden fışkırırcasına nasıl çıkıyor, bir yerlere toz gibi uçup gitmeden beyaz perdeye kadar nasıl ulaşıyor, yansıyabiliyordu? Bu ve buna benzer sorular, o yaştaki biz çocukların akıllarının alacağı şeyler değildi. Böylesi soruları o zamanlar, herşeyi bildiklerini sandığımız, en yakın ana babalarımıza da soramazdık; hem okumaları yazmaları yoktu, hem de, onlar da bizimle birlikte sinema denilen olayı ilk kez görüyorlardı. Sinemayı görme yaşımız aynı olduğundan, onların bizlerden farklı bir şey söyleyebileceklerini düşünemezdik bile.

Ertesi yaz köyümüze, önleri eşekli iki çerçi çıktı geldi. Yıllarca köyümüze tabak, çanak, sabun, inci boncuk, hoş kokular, ayna vs. satan çerçilerden farklı kişilerdi bunlar. Bunlar, "Sinema Çerçileri"ydiler. Sinemanın da çerçisi olurmuymuş demeyin, şöyle:

Çerçilerden biri, eşeğinin üstüne uzunlamasına bir sandık yüklemiş, sandığın içine sekiz milimetrelik bir sinema makinası ile, gazla çalışan küçücük bir elektrik üreticisi motor koymuştu. Öbür çerçinin eşeğinin üstündeki heybelerin, torbaların içinde de film kutuları ile film makaraları vardı.

Sinema Çerçileri, köy muhtarından izin aldıktan sonra, okul meydanına yüklerini indirdiler. Sandıktan motorlarını çıkararak, yere, çivilerle çakıp tutturdular. Herşeyleri oldukça basitti, döküntüydü, pratikti. Karşıdaki iki kavak ağacının arasına da kocaman beyaz bir çarşaf gerdiler. Köy tellalının avucuna birkaç

kuruş sıkıştırarak: "Sinemacı Geldiii! Sinemacı Geldiii!" diye sağda solda bir kaç kez bağırttılar. Motoru, makinayı çalıştırdılar. Elektrik üreten küçücük motor akıl almaz bir gürültü yapıyordu. Derken film başladı. Ne ki, oynattıkları filmlerin hiç birinde bir bütünlük yoktu. Adını, yıllar sonra duyacağım İsmail Dümbüllü'nün filminden bir parça oynatıyorlar, ardından, Mısırlı Abdülvahap'ın, "Aşkın Gözyaşları", Ümmü Gülsüm'ün filmleri, "Beyaz Gül", "Yaşasın Aşk" gibi çok acıklı filmlerden parçalar oynatıyorlar, herkesi ağlatıyorlardı. Filmin en acıklı yerinde, filmi durduruyorlar, şapkalarını açarak, "Gönlünüzden ne koparsa", diyerek film parası topluyorlardı. Üstelik filmlerin çoğunda ses falan da yoktu, sessiz yerlerde, Sinema Çerçileri'nden biri, kendi kafasına göre, bağıra çağıra anlatıyor, filmi böylece seslendirmiş oluyordu.

Sinema Çerçileri'nin, kent sinemalarında oynaya oynaya eskimiş, çizik çizik olmuş, sonra da hurdaya çıkmış, atılmış filmlerin parçalarını birbirine ekleyerek oluşturdukları filmlerdi bunlar. Dahası, filmler oynarken, rüzgar çıkıyor, kavaklardan birinin dalına iğreti şekilde tutturulmuş kocaman beyaz çarşaftan perdenin ucu boşanıyor, üstündeki görüntülerle birlikte, rüzgarda bayrak gibi dalgalanıyordu.

Oynayan film parçalarının birinde, genç ve güzel bir kadını, eşkiyalar kaçırıyorlar, kadın da durmadan:

"Kurtar beni Ekrem! Kurtar beni Ekrem!" diye bağırıyordu. İzleyiciler arasında pehlivan yapılı, Ekrem adında bir genç vardı. Köylülelerin:

"Ekrem, duymuyor musun, kadın seni çağırıyor?" demeleri üzerine, Ekrem bıçağını çekerek yerinden fırladı.

"Ulan içinizde ehli Müslüm yok mu?" diyerek, bir ucu rüzgarda pır pır dalgalanan çarşaftan Beyaz Perde'ye doğru atıldı.

Mızrağıyla, Yel değirmenlerine saldıran çağdaş Donkişot'lardan biriydi bu Ekrem. Film hemen durduruldu.

"Ne yapıyorsun be kardeşim? Delirdin mi? O bir hayaldir. Hayale saldırılır mı?" diye çıkıştılar Ekrem'e.

İşte, çağımızın büyük sanatı "Sinema" ile tanışmanın saf, çocuksu öyküsüdür bu.

Yıllar sonra köyümüzde yüzelli kişilik "Arı Sineması" açıldı. Bakkal dükkanları ile köy kahvesinin duvarlarını renkli film afişleri süsler oldu. Böylece sinema denilen olay, köyümüzün günlük yaşamına girdi.

Bana gelince, hiç aklıma gelmezdi, birgün öykücü, romancı, senarist olacağım, sinemamızın bir bireyi durumuna geleceğim; yirmiden fazla öykü ve senaryomun filme uyarlanacağı; bu filmlerin yurt dışında, içinde sayısız ödüller kazanacağı...

Bütün olumsuz koşullara karşın, sinemamızın yüzüncü yılı kutlu ve mutlu olsun dileklerimle...

EDEBİYATÇILARIMIZ VE TÜRK SİNEMASI

ADALET AĞAOĞLU

SİNEMA EDEBİYATIN KAPISINI ÇALACAKSA...

Çünkü edebiyatçı kitabını yazarken sinemayı düşünmez. Romanının, hikayesinin bir gün bir filmin dünyası ya da malzemesi olacağını hesaba katmaz ve çünkü sinema, roman bu roman, hikaye bu hikaye diye ortaya çıktıktan sonra hatta belki yüz yıl sonra yanaşır edebiyata.

Sinemayla edebiyat arasındaki ilişki, sinemamızla doğrudan ya da dolaylı ilgisi bulunanların tartışma gereğini yeni yeni duydukları bir konu. Burda bile hâlâ, sanata, edebiyata bulaşmış herkesin peşinen bildiği şu "sinema dili farklıdır, roman dili farklıdır," gibisinden basit bir gerçeğe yaslanılmakta, tartışma bu noktada dondurulmak istenmektedir. Sorunun, bu kestirip atmadan öteye kurcalanmasına sanki sinema mutfağı dışındakiler daha çok ilgi duymaktalar. Fazla yaygınlaşamasa, derinleşemese de, böyle bir ilişkinin asıl anlamı, sorunları üstüne ancak son yıllarda eğilmeye başlanmasının kaynağında ne olabilir? Sinema-edebiyat ilişkisi bugün nerde dara düşmüş ya da şimdi "durup dururken" böyle bir ilişki niye gündeme gelmiştir? Çünkü ne olsa, dünyada sinemanın ortaya çıkışından bu yana edebiyattan beslenmiş

filmlerin bolluğu bir yana, Türk sinemasının geçmişinde d senaryoları romanlarımıza, oyun ve hikayelerimize dayanan oldukça zengin bir film birikimi var.

Bu birikimin bir ucunda Halide Edip, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Sefa, Yakup Kadri romanlarına dayanan Ateşten Gömlek, Vurun Kahpeye, Dudaktan Kalbe, Yaprak Dökümü, Sözde Kızlar, Nur Baba benzeri eğitici, öğretici, değişen hayat biçimi karşısında ibret dersleriyle dolu filmler görüyoruz. Öteki ucunda Musahipzade Celal oyunlarından, yabancı vodvil uyarlamalarından ortaya çıkan Aynaroz Kadısı, Bir Kavuk Devrildi, Karım Beni Aldatırsa benzeri "müzikaller", komediler... Fakat asıl, 1950'lerden sonra uzunca bir süre Esat Mahmut Karakurt, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant, Güzide Sabri, Mebrure Alevok romanlarına dayanan bir dizi popüler "pembeler", melodramlar, "hissi" filmler...

Açık ki sinemamız, özgün film senaryolarından çok, edebiyata, yani roman, hikaye, sahne oyunu, hatta şiirlere dayanan bir geçmişe sahip. Bu kadar bir içli dışlılığa, böyle sık ve sıkı bir alışverişe karşın, ilişkide sanki hiçbir sorun yaşanmamış. Örnekse, romanların senaryo yazımı, filmlerin çekimi sürecinde yönetmenle eserin yazarı arasında, en azından yapılardaki apayrılıklardan doğma gerilimler, büyük çatışmalar görünmüyor. Üstelik senaryo yazımı bir "uyarlamacıyla" çözülüyor çoğu kez. Henüz hayatta olan yazarın kendisi tarafından değil. Bu, işi erbabına bırakmanın sonucu olabilir ama, dışa yansıyacak oranda bir tartışmaya tanık olunmaması da tuhaf.

Bu çok tuhaf olsa da, güzel tabii. Demek roman, hikaye yazarı kendi dünyasını tıpatıp kavrayan, onu çarpıtmadan beyazperdeye yansıtabilen senaryo yazarını, yönetmenini bulmuş!

Barış halinin bu kadar yaygınlığı bana pek inandırıcı gelmiyor. Bu barış hali, belki iki tarafın da, korunması gereken

bir kendine özgü sanat, edebiyat dünyalarının bulunmamasından, yapıta damgasını vuran bir KİŞİ'lik ağırlığı olmamasından ileri gelmiştir. Ancak bunu böyle söylemek bile beni tedirgin ediyor. Bu görüşten de hemen uzaklaşıyorum. -Belki de yanılıyorum uzaklaşmakla. Belki de tartışmalı bir ilişkinin sanata daha iyi hizmeti dokunacağında ısrar etmeliyim.- Ama barış çizgisi üstünde biraz daha ilerleyeceğim:

Sinema-edebiyat ilişkisinin yıllarca balayları havasında geçiyormuş gibi yansıması, bu iki ayrı yaratı dünyasındaki dil, anlatım farkının önden karşılıklı kabulü anlamına da gelebilir, yukarda da değindiğim gibi. Ama, senaryo için sayfaları arasına dalınan bir roman konusunun peliküle aktarılması genelde "İşte romanın filmi çekildi, bitti!" anlamına geldiği, edebiyattan yararlanmalarda sadece olayların kronolojik akışının sağlanmasına özen gösterildiği için, "sinema dili"nden, "roman dili"nden anladığımız şeyin, dünün sorunu olmadığı da söylenebilir.

Eskilerde su yüzüne çıkabilmiş ender tartışmalardan biri, Reşat Nuri Güntekin'in Alman, Fransız oyunlarından, film ve romanlarından yapılan uyarlamalara yaklaşımı. Gerçi, yazarımızın soruna eğilmesinin ilk nedeni sinema değil. Bu uyarlamalar, Şehir Tiyatrosu sahneleri için yapılıyor ve Reşat Nuri de bunların Türk seyircisine yabancı kaldığı kaygısını taşıyor. Ancak, aynı uyarlamalar hemen sonra filme de çekildiğinden, o dönem bu türden bir 'yabancı kalma' kaygısı sinema seyircisi açısından da geçerli.

Görüldüğü gibi Reşat Nuri'nin burdaki tedirginliği, eserin, yazar dünyasının, dünyaya bakışının "film dili'yle sinemaya geçirilip geçirilmemesinden doğmuyor. Onun uyarlamalara tepkisi -kendisi de sık sık aynı yola başvurduğu halde ve "özgün yapıtlar çoğalana kadar bir süre bunu yapacağız" boyuneğişiyle- ne kadar başarılı yapılırlarsa yapılsınlar, yabancı kalışları üstüne...

İster popüler romanlardan, isterse ülküyü ateşli tutmak için yazılmış romanlardan çekilsin, seyirciye yakın gelir-uzak gelir tartışması dışında, eğer bazı tartışmalar olduysa, bunlar da "romanda kızla oğlan deniz kıyısında değil, akasya ağacının altında buluşuyorlardı; burası oraya uymuyor..." benzeri noktalarda doğmuştur gibi salt sezgiye dayanan bir bilgim var.

Ne olsa, diyorum, kol sahiden kırılsaydı, o kadar da yen içinde kalamazdı, değil mi?

Sezgimin kaynağı şu:

Gerçekten de, yetmiş beş-seksen yıllık sinema tarihimizde yazarla yönetmen arasında bir duyarlık, bir dünya birlikteliği arandığına tanık olmuyoruz. Her yapımcı, "konu" hoşuna giderse, bunda ticari gelecek görürse, her romanı, hikayeyi çekmeye kalkışabiliyor. Her yönetmen, çok farklı dünyaların yazarlarının yönetmeni olabiliyor. Her manken her modelle, her modaevinin giysisiyle podyuma çıkamadığı, çıkarılmadığı halde, bir yönetmen hem Kerime Nadir'den, hem Yılmaz Güney'den, hem de Attila İlhan romanından film yapabiliyor. Sinema ustalığı için, konuyu tertemiz aktarabilmek yeterli mi? Herhalde yeterliymiş... Çünkü, yapımcı-yönetmen-yazar ilişkisinin sert bir duruma gelip mahkeme kapılarına dayandığı zamanlarda bile, tartışma konusu her iki "dil"de de bu sanatların anlamına, içeriğine, yaratıcının kendine özgü dünyasına ilişkin değil. Yazarın yazarlık dünyasının manevi haklarının korunması pek akla gelmiyor.

Bu anlamda sinemamız hep aynı yolu yürümüş. Bu nedenle, örnekse bir yazarın kalkıp "Fakat romanımdan yaptığınız filme taktığınız yeni adın benim yazarlık dünyamla, kişiliğimle hiçbir ilişkisi yok!" biçimindeki bir itirazının kesin yanıtı: "O iş başka, bu iş başka! O, o dil, bu, bu dil!" olmuş. Demek ki, sinemacının kanında yazarın dünyasına ait hiçbir renk dolaşmıyor. O zaman, "neden bu yazar?" sorusu büsbütün önem kazanıyor. Açıkcası, o

kadar farklılığın, bu kadar derin başkalıkların bir yönetmeni bir yazara, o yazara doğru nasıl itebildiği sorusu, önümüzde sanki yasak bir soru gibi duruyor. Taşı kaldırdığımız anda, altından çapanoğlu çıkacak: İş olsun, çabuk bitsin, ilgi çeksin vb... Sinemamızda edebiyata mecburiyetin altında, yazara mecbur/ mecnun olma dışında herşey var: Satar-satmaz, tutar-tutmaz, ucuz-pahalı, iyi konu-kötü konu, olaylar akıcı, durumlar gözyaşartıcı, çıplaklık tamam, kızı şu oynar, oğlanı bu, politik içerik de halkıma karşı görevimi yerine getiriyormuşum gibi yapacak kadar... Böyle, daha çok ekonomik-politik-mekanik kaygılar. Yoksa, birkaç usta yönetmenimizle, arayışçı sinema adamımızla birlikte ortada daha çok Halit Refiğ, daha çok Metin Erksan olurdu. Bu ustalar birer "sinema adamı"dır. Edebiyat aktarmacısı, "romanın tebdili kıyafet edicisi" değil. Sinema dillerini, dünyalarını, onaylayın onaylamayın, kendi anlayışları çerçevesinde kurmuşlardır. Buna sadıktırlar. Bu nedenle de film yapacaklarsa sadece kendilerini yakın duydukları, hatta tutkuyla bağlandıkları yazarların dünyasına ilgi duyarlar; onların romanlarını, hikayelerini, yazarı silmek, parçalamak için değil, tam karşıtı izleyici tarafından tam kendisi olarak daha iyi anlaşılsın diye, ortak dünyalarını çoğaltmak amacıyla filme çekmek isterler. Bu tutkulu buluşma, kendini / kendilerini ifadenin sanattaki en güvenilir yoludur.

Örnekse Jean Renoir birçok Emil Zola romanını filme çektikten sonra G. Flaubert'den Mademe Bovary'yi, Gorki'den de Ayak Takımı Arasında'yı çeker. Hepsine dönüp baktığımızda biz Renoir'ın kendini sereserpe ilk defa ifade edebildiği, La Fouchardiere'in romanından Dişi Köpek filminden beri, yazarlarıyla ilişkisinde ortak bir bilinç noktası buluruz. Ben buna, "bize birlikte gözkırpan bilinç", demek istiyorum.

François Truffaut, Jules ve Jim'i çeksin diye H.P. Roche'nin romanı gelip onu bulmamış. Hiç tanınmamış bir yazarın, hiç bilinmeyen bir romanı bu. Truffaut'nun eline eski kitapçılarda

kendine ait bir şeyleri koklamaya çıktığı gün geçiyor. Hemen o gece okuyor Jules ve Jim'i ve eğer film gösterime çıkarken tanıtımcıların büyüleyici uydurmalarından biri değilse: "İşte bu! Filmini çekmek istediğim böyle bir şey!" diye bağırıyor. Yapımcı siparişi değil. James Yvory de, yapımcı siparişi olsun olmasın, sinema-edebiyat ilişkisinde sanat anlayışı, dünyaya bakışı ile dost olduğu yazarların kapısını tıklatan yönetmenlerden. Sanırım bunun en iyi örneklerinden biri Nikita Mikhalkov. O, bir Çehov tutkunudur. Sinemasını hemen hemen bu yazarın dünyası, duyarlılıkları oluşturur. Miklahkov, Çehov'un birkaç hikayesinden/ oyunundan bir film yaptığı gibi (Mekanik Bir Piyano İçin Bitmeyen Parça, Siyah Gözler), "konu" bakımından Çehov eserleri arasında yeri bulunmayan bir filmi, tam bir Çehov atmosferine, duyarlıklarına, onun kanatıcı ironisine dayandırabilir (Soleil Trompeur- bizde Güneş Yanığı adıyla gösterilen). Artık burda yönetmen mi Çehov'a el vermektedir. Çehov mu bir kere daha yönetmenin damarlarında akmaktadır, ayırt edilemez. Tabii her ikisi de doğru: Sinemada yönetmen-yazar buluşmasının mutlu sonu.

Hiç de, bizim popüler romanlarımız üstüne çekilen filmlerdeki mutlu son'lara benzemiyor, değil mi?

Bütün bu değinmeler hep şunun için: Sinema-edebiyat ilişkisinde şurda sinemanın dili, burda da edebiyatın, diyelim ki romanın dili vardır; biri ötekine çevrilecektir, ama sıra işte bu 'çeviri' işine geldi mi, ortak duyarlık, ortak bir kaygının dili başköşeye oturmalıdır. Bir romanı bölüm bölüm, sadakatle aktarmak iyi bir sinema-roman ilişkisi olmayabilir. Romandan birçok bölüm, birçok sahne yokedilerek de, özgün esere birincisinden daha sadık bir film yapılabilir. Bu, yazarın dünyasını yönetmenin çok iyi tanımasıyla olabilir ancak. Benim bir romanımı filme çekecek olan yönetmen, bütün kitaplarımı ve hayatta duruşumu bilmelidir. Bilmesi yetmez, bu yazarla kendini

sıkı sıkıya kenetlenmiş bir dost olarak bulmalıdır. İlişki bu temele oturmazsa, yönetmen el attığı edebiyat eserini sadece kötüye kullanmış olur.

"Fikrimin İnce Gülü" romanımın filme çekilişinden sonra, geçtim yargıcı, sinema dünyasının üyelerine bile ulaştıramadığım tını, bu tınıydı. Romanda kendi hoşuna giden bütün sahnelere yaslanmış, ama yazarın bir kişi olarak anti-militer tavrını bütünüyle budamış. Bayram'ı o bayram yapan koşulları silikleştirerek, romanın ana fikrini, hinoğlu hinliği gülünçlük boyutunda bir Almanya işçisinin arabasıyla yol serüvenine indirgemiş. Kendi görmek istediğini, yazarın romanını kötüye kullanarak görmüş ve göstermiş. Herhalde bu nedenle, anlaşmadaki "filmde yazarın romanında işlediği ana fikir bozulamaz" maddesine karşın, "Fikrimin İnce Gülü"nden yapılan film, bu maddenin yerine getirilip getirilmediği üstüne başta yazar, kimsenin görüşü alınmadan gösterime sokulmuş. Eğer yazarla film şirketi arasındaki anlaşmada böyle bir koşul varsa, gereğinin yerine getirilmemesinde kötü niyet aramamak mümkün mü? Ya da sinema-edebiyat ilişkisinde roman, hikaye konusunun kronolojik aktarımının yeterli bulunduğu görüşünden bir adım öteye gidilmediğini anlamamak?

Sinema, istediği kadar kendi dilini korusun, buna diyecek bir şey olamaz. Ama eğer edebiyatın kapısını çalacaksa, kendi dilini özenle kurup koruyarak yazarın seçimlerine, hayatta duruşuna, sanat anlayışına, duyarlıklarına saygılı olmak zorunda. Tersi 'manevi hakların ihlali' kapsamına girer.

Benim bir romanımdan yapılma filmin üstüne, tanınmış ve sevilen adını da bir yana bırakarak Mercedes Mon Amour, Sarı Mercedes, Arabam gibi çeşit çeşit, kör gözün parmağına kaba saba, sözümona ticari etiketler yapıştırmak, her tür estetik kaygıdan uzak yönetmen dünyası uğruna romanın kullanıldığı

anlamına gelir. Bu anlayışla sinemanın edebiyatı rahat bırakması en iyisi. Beri yandan Metin Erksan'ın yaptığı Susuz Yaz filmini düşünelim bir de. Halit Refiğ'in yaptığı Aşk-ı Memnu'yu, aynı yazardan Kırık Hayatlar'ı düşünelim. Yönetmenler bu romanlarla edebiyata, bunların sorun edindikleri temalar için yanaşmışlardır. Bu, hiç de yönetmenin roman yazarı altında ezilmesi anlamına gelmiyor. Bu yaklaşımlarda iki yaratıcı KİŞİ'lik buluşuyor, bu buluşmada yönetmen dünyası daha iyi ortaya çıkıyor.

Tam bu noktada yazara da sorulacak bir soru var:

Dünyaya bakışı, sanat anlayışıyla yakınlık kuramayacağın bir yönetmene neden eserini filme çekme hakkını tanıyorsun?

Özelde, benim bu ilişkideki tek deneyimim açısından verebileceğim çok açık bir yanıtım var: Kandım. Yanıldım. Bir yandan karışılıklı imzalanan anlaşmaya, öte yandan yönetmenin "Ben Bayramım!" sözüne kandım.

"Fikrimin İnce Gülü"nden film yapılması önerisini, yönetmenle uzun tartışmalar sonucu kabul etmiştim. Anayasa'nın bir ordu talimatnamesi gibi yazılmamasını savunurum. Karşılıklı hakların korunması için yapılan anlaşmalarda da ayrıntılar gereksizdir; genel maddeler yeterli olmalı ve zaten sonuçta 'anlaşma'da en kestirme, geçerli yol karşılıklı iyi niyettir, diye düşünürüm. Bu nedenle, yönetmen; kaygılarım karşısında "Bayram benim..." deyince zayıf noktama dokunduğu için, anlaşmaya yapım süresini, en önemlisi de "eserin ana fikri değiştirilemez" maddesini koydurmayı yeterli görmüştüm. Dört yılda bitirilmesi gereken film, özgün eser sahibine hiçbir açıklama yapılmadan dokuz yıl sonunda tamamlanmıştı, şirket iflas ilan etmiş, adresi yokolmuştu. (Aynı yer, aynı adla ama film için farklı bir şirket adıyla Antalya Film Festivali için dirilecekti.) Festivale sokulan filmden tek kare ne yazara, ne başka bir kişiye gösterilmişti. Anlaşmadaki "ana fikir

değiştirilemez" koşulunun, kimin kararıyla yerine getirilip getirilmediği belli değildi. Böylece anladım ki, Yönetmenin Bayram'lığı bir anlamda gerçekti, ama salt onun çıkarı uğruna herşeyi çiğneyip geçebileceği yanıyla. Bayram, kendi kurtuluşu için birçok şeyi görmezden gelir, birçok şeyi ezer geçer. Yine de, o acınası haliyle bile bir 'vicdan sınavından', kendine göre bir iç hesaplaşmadan geçer. Yönetmenin ise böyle bir sorunu yok. O, "Fikrimin İnce Gülü" filminin çekim iznini yazarından alana kadar sanatçı tavırlı, iç hesaplaşma görünümlü, aldıktan sonra ise basıp geçtiği şeylerden en küçük rahatsızlık duymayan bir yönetmen resmi çizmiştir. Bu, bana edebiyat-sinema ilişkisi açısından çok ilginç bir örnek gibi görünüyor. Çünkü ortada olan, uyarlamadaki başarı, başarısızlık sorunu değil. Tam da bütün bu yazı boyunca didiklemeye çalıştığım gibi, yazarını daha sanata içkin bir şeyler dışında kolay yol, ticari kaygılar vb. için seçen yönetmenin edebiyatla ilişkisi sorunu...

Hala merak ediyorum, bu kimse, hemen hemen bir senaryo biçiminde yazılmış bu romanım dışında, başka bir kitabımı okumuş mudur, diye...

Benim özürüm, yönetmenin bildiğim tek filmi Otobüs'ü olumlu bulmam. Ama eğer Otobüs, başka birinin yayınlanmış bir eseri üstüne kurulsaydı, yönetmenin sinema-edebiyat ilişkisi karşısındaki durumunu görebilirdim. Hatta, hemen hemen eminim, bu yönetmenin, yazarın anti militer tavrını da, insanı 'o insan' yapan bütün koşullara dikkatini de budayabileceğini kestirebilirdim.

Bütün bunlar, benim 'bilinç dostum' olmayan bir yönetmene bilinç düzeyimi teslim etmiş bulunmamı hoşgöstermez. Kandırıldım, demek bile güzel değil; yanıldım.

Yanılgı. Hem de sinema-edebiyat ilişkisinin temelinde, dediğim gibi tutkusal bir yanın, sanata içkin çok yakın bir

dostluğun bulunması gereğine inandığım halde yanılgı. Yine de ortada önemli iki maddesi hiçe sayılmış bir anlaşma var. Yargı organlarının değerlendirmesini bekleyen bir anlaşma var. Ancak, düşüncesini eseriyle, yazısıyla açıklayan yazarın-sanatçının suçlu diye gönderildiği özel bir DGM mahkemesi var da, kendi maddi ve manevi haklarının kötüye kullanımı karşısında başvurabileceği özel bir YHM (Yazar Hakları Mahkemesi) yok. Milletin, memleketin bölünmezliğine karşı gösterilen derin duyarlık, edebiyat eserinin çeşitli kullanımlarla bölünüp parçalanmışlığına karşı gösterilmiyor. Fikir ve Sanat Eserleri Yasası, sanat eserlerinin her türlü kullanım, dağıtım vb. haklarının korunmasını gelişen ve genişleyen yeni koşullara göre yeniden düzenledi. Ancak düşünsel, yaratısal bir etkinlik olan edebiyatın, sanatın manevi değerine sıkı sıkıya bağlı maddi değerini anlamlandıracak bir yargı organı yoksa, sorun yine alacak-verecek ölçüleri çerçevesinde çözülmeye kalkılacaksa, sinema-edebiyat ilişkisine yaratıcı KİŞİ'lik açısından bir anlam yüklemek, bu ilişkiyi o açıdan sorgulamak da "Sinema dili başka, roman dili başka" gibisinden kaba bir gerçeğe takılı kalmaktan öteye gitmeyecektir. Sinema-edebiyat ilişkisinde sorgulamamızı ancak sinema adamı kişiliği ile yazar kişiliği buluştuktan itibaren başlatabiliriz.

ECE AYHAN

SİVİL SİNEMA YA DA TÜRKİYE'DE SİNEMA MI?

Devlet, kendi dışında oluşan her sivillikten ürker. Nitekim tarihimizde de ürkmüştür.

(Kuşbilim Sözlügüne bakıyoruz) Devlet denilen büyükçe bir kuşun kanatları gölgesinin en koyu düştüğü sanat çeşidi, elbet elbirliği ile oluşturulan sinema olacaktı.

İşin bamteli şurada:

Yani ki işletilen ya da çalıştırılan yürürlüğün dışında bulunmak çabası.

Haydi hoop gelsin ön ve arka denetlemeler...

Velhasıl, kısacası, bir ülkenin yapısı, düşünce çatısı ne ise ya da nasılsa aşağı yukarı sineması da öyle oluyor. Zamanın algı ortalaması konusu.

Şimdi:

Bir sinemada da, sözgelimi Şerif Mardin'lerin, İlhan Usmanbaş'ların, İlhan Mimaroğlu'ların, Nilgün Marmara'ların, Cihat Burak'ların, İdris Küçükömer'lerin... bir karşılığı olmalı değil mi? derim.

Bunun küçük ip uçları var.

Sözgelimi, Macit Koper, Fehmi Yaşar, Tanju Kurtarel, Atilla Dorsay, Sungu Çapan, Ömer Kavur, Gülin Tokat, Mehmet Atak, Barış Pirhasan, Füsun Demirel, Feride Çiçekoğlu, Yavuz Turgul, Nur Sürer, Halil Ergün, Seçkin Yasar, Gülsün Karamustafa, Başar Sabuncu, Zeki Ökten, Rutkay Aziz, Nesli Çölgeçen, Yusuf Kurçenli, Şerif Gören, Ahmet Soner, vs... olması beni çok sevindiriyor.

ENİS BATUR

TÜRK SİNEMASI: MESLEK İÇİN LOKAVT, SANAT İÇİN NAKAVT[1]

Kimbilir kaçıncı kez, Türk sinemasının ölümü duyuruluyor bu sıralar, kamuoyuna. Ama şimdi, açık olan şu ki: Ölümü ağıtla karşılanan bir sanat dalı değil de, bir meslek dalı. Yönetmeninden oyuncusuna, senaristinden set işçisine, niceliği küçümsenemeyecek bir çalışanlar kitlesi için sinemanın ölümü neredeyse bir lokavt anlamını taşıyor.

Bu aşamada çıkıp, sinemanın Türkiye'de sanat dalı olarak ölmediğini, çünkü doğru dürüst zaten yaşama fırsatı bulmadığını söylemek, şeytanın kuyruğuna basmakla eşdeğer bir tavır sayılabilir elbette. Ne var ki, konunun bu yanıyla da ilgilenmek gerek; hatta, bana kalırsa öncelikle konunun bu yanıyla ilgilenmek gerek: Parasal ve yasal çıkmazları önceleyen, biraz da sinemanın sanat olarak yaşatılamayışıdır burada: Kötü mal kötü parayı çağırır, kötü para da yeniden üretemez: Kötü malı bile. Sorunun ekonomik-toplumsal zemini üzerinde çok tartışıldı, tartışılacak: Pazardaki daralma, üretim tıkanıklığı, dağıtım tık-nefesliği,

---

1. Bu yazı, Enis Batur'ın "Saatsız Maarif Takvimi" adlı kitabından alınmıştır (Saatsız Maarif Takvimi, Ark Yayınları 1995, s. 157-160).

dışalım faktörü, salonların azalması, televizyon ve videonun etkisi... ben dediğim gibi, şeytanın kuyruğuyla ilgileniyorum.

Türkiye'de sinema üzerine düşünülmez oldu. 1965-1975 arası önemli atılımlar gerçekleşti bu bağlamda. Üstüste sinema dernekleri kurulmuş, dergiler yayımlanmış, senaryolar kitaplaştırılmış, kurumsal zeminde çeviri ve telif, hayli ürün verilmişti. Geçtiğimiz 15 yıl içinde ciddi bir gerileme yaşandığını hep birlikte seyrettik. Biriki yayınevi sinema kitaplarına ağırlık verdi gerçi, ama yeterli değildi bu çaba -sinema üzerine düşünme açısından. Onun için de yapılan filmler geçip gitti gözümüzün önünden; dışarıdan gelenler daha da çabuk. Sinema adına "kabahat" aradık, "bahane" saptadık: Nal toplama dönemi boşuboşuna başlamadı.

Yönetmeni, operatörü, senaristi, oyuncusu, bestecisi hiç mi sinema üzerine kafa yormadı Türkiye'de? Son yıllara dönüp baktığımızda, verebileceğimiz en iyimser yanıttır: Bilmiyoruz, çünkü sinema üzerine düşünülmüş olsa bile, bu düşünceler aktarılmamış, paylaşılmamıştır. Aktarılmadığı için paylaşılmayan düşünce, gölgesiyle oynayan kedi gibidir: Bir süre sonra yalnızca *sandığını* o da kavrar.

Senaryoları beğenmedik; yönetmenlerimizin hâlâ anlatma kabızlıkları taşıdıklarını düşündük; oyuncu-yönetmen işbirliğinin iflas ettiğine vardık. Senaryo yazım tekniği üzerine, kurgunun ya da kamera hareketlerinin sinematografik anlatımdaki yeni ifade olanakları üzerine, oyuncu-diyalog ya da oyuncu-mekan ilişkisi üzerine, filim müziğinin görüntüyle senkronizasyon düğümlenmeleri üzerine nicedir tek bir özgün çalışma üretilmemiş olan bir ülkede tersi sonuçlar ortaya çıkabilir miydi?

Bütün teoriler, bir süre sonra insanın ruhunu cendereye almaya başlar -bu bizimki gibi, teorik enflasyona bayılan ortamlarda iyiden iyiye geçerlidir. 1965-75 arası yoğun bir hızla

gündeme gelen ve sonradan, gitgide cılızlaşan bir dere gibi kaybolup gitme yolunu tutan teorik sinema çalışmaları da o yazgıyı tekrarladı: Eisenstein, Vertov, Bazin, semiyoloji, Christian Metz derken, birden sinemaseveri sıkıntı bastı. Kadraj, plan sekans semantiği, travelling sözlerini artık duymak istemiyor, sevdiği filimleri işkence soruşturmasının terminolojisine tabi tutulmadan izlemeyi yeğliyordu. Herkes, hepimiz unutmuştuk Godard'ın güzelim sözünü: Bir travelling herşeyden önce bir ahlak sorunu getirir.

İfrat ve tefrit bizi sinema üzerine düşünmekten değilse bile, düşündüklerimizi iletmekten alıkoydu nicedir. Bu, yaratıcı süreci başlatacak ve besleyecek düzenin kurulma eğrisinin sekteye uğraması demekti. Teori için teoriye dönelim, demiyorum; ama, sinema için yeniden eleştirel bakışa, yaratıcı/ dönüştürücü alıştırmalar yapmaya kesinkes gereksinme olduğuna inanıyorum.

Yoksa, lokavtın arkasındaki nakavtı görüp ayılamayacağımız kanısındayım. Kim miyim ben? Sinema seyircisi.

FÜRUZAN

SİNEMA İÇİN BİTMEZ SORULAR

Lumiére Kardeşlerin 28 Aralık 1895'de yaptıkları ilk film gösterisinin dünyada yarattığı büyük şaşkınlığı sanırım onlar bile beklemiyordu. Bu olağanüstü buluşun heyecanı hızla Türkiye'ye ulaşınca, İstanbul'lu ünlü fotoğrafçı Vafiadis, Lumiére Kardeşlere hemen bir mektup yazarak, bu yepyeni olay hakkında bilgiler ister. Fakat ne yazık ki beklediği yanıtı hiç bir zaman alamaz. Oysa, Lumiére'lerin görsel malzemelerini yoğunlaştırmak için dünyanın değişik yerlerine gönderdikleri çekim yönetmenlerinden biri olan, Alexandr Promio bir yıl sonra Türkiye'ye gelmiştir...

1993'te yaptığım Balkanlardaki kapsamlı, geniş gezim; beni pek çok açıdan sarsmış ve düşündürmüştü. Bu topraklardaki mimari eserler, türküler, içiçe geçmiş kültürler şimdi ile arkada kalmış olan arasında ayrı bir içsel yolculuğa da çıkarmıştı. Sanki uzaklardan doğru yaklaşan özel bir müzik duyuyordum. Yüzlerce yıllık bağırışların, katliamların, ortak düğünlerin, kız alıp vermelerin, inançların katmanları açılıyordu, notalara geçmemiş bu müzikle önümde. Karşılıklı çeteler kurmuş, kimi kez hasım, kimi kez dost olmuş, ortak tarihlerinin çağları kucakladığı bu değişik kökenli, değişik dilli, değişik dinli Balkan halklarıyla daha derinden tanışıyordum.

Gezimin Makedonya bölgesindeki bölümünde Manastır kentine ulaşmıştım. Yakın tarihimizin en önemli adının izleri peşindeydim. Askeri okulun gepgenç öğrencisi Mustafa Kemal'in yatılı olarak okuduğu, yıllarını geçirdiği yapıya bakıyordum. Karların yükseltisi bakımlı büyük binayı görünümüne uygun bir aklıkla çevreliyordu.

1990'ların ortasında, yakınlarında süren savaşı tam böğürlerinde duyan Manastırlıları tanımaya, onlarla konuşmaya doğru yol alırken, sert arı havanın cam kesiği soğuğunda birden karşıma çıkıveren, o taş yapıyı görmüştüm. İki katlı, yüksek girişliydi. Evin ana kapısının yan duvarına çakılmış, mermer panoda "Manakis Kardeşler Balkanlarda ilk film çekimlerini bu evde yaptılar" açıklaması okunuyordu. Bu bilgi benim için çok yeniydi. Düşüncelerim peşpeşe akıyordu. Bizim geçmişimize ait bir zamanın insanlarıydı Manakisler. İlk edindikleri kamerayı kullanmaya başlarken, olayı nasıl algıladıklarını tahmin edebiliyordum. Çevrelerindeki renkli dokuyu kayda geçireceklerdi. Sinemanın aydınlatıcı bellek gücünü, içlerinde duymuş olmalıydılar, kesinlikle. Anında büyüyüp, çevresini durma genişleten olaydan hızla etkilenmişler, Balkanlardaki hayatı, insan yüzlerini, yaşananları toplamaya girişmişlerdi.

Yüzyılın bitiminde Osmanlı İmparatorluğu'nun tebalarından Yannis ve Milton Manakis sinema başlangıçlarını Lumiére'lerin hemen ardından yapmışlardı. Bunu gözönüne alırsak, Türk sinema tarihini rahatlıkla sinemanın yüzyılı içine çekebiliriz, diye düşünüyorum. Böyle bir değerlendirmenin bence pek yanlış bir yanı da yok. Osmanlının çok halklı yönetiminde ortaya konan bu sinema çalışmalarının bizim tarihimiz içinde yeralması elbette doğaldır. O yıllarda Manastır kentinin canlılığı, sanatla, politikayla, yeni fikirlerle ilgili olayları hemen gündemine aldığı da biliniyor.

Sinemanın bizdeki ilk gösterimi, Yıldız Sarayında, sarayın göstericisi Bertrand'ın aracılığı ile gerçekleşti. Bu da dikkatimizi yeniden fotoğraftan sonra ortaya çıkan bu büyüleyici buluşun çekim gücüne yöneltiyor. İnsanların kuklalar benzeri kısa, kopuk, hızlı görüntüler halinde akıp gittiği beyaz perde, her sınıftan kalabalığı heyecanlandırıyordu. İstanbul'da, sarayda yapılan bu ilk gösterinin ardından, halk için de filmler oynatıldı. Sonuç beklendiği gibiydi. Kitleler şaşkınlıkla, bıkmadan sinemadan söz ediyordu. Bütün bu olanlar 1887'de gerçekleşti. Bunu yeniden hatırlarsak, bu müthiş buluşun en hızlı sürede Türkiye'ye geldiğini de görürüz.

Karanlık bir yere toplanan insanlar, bir lokomotifin kameranın odağına doğru hızlı gelişiyle sinemayı korkuyla boşaltıyorlar, sonra ertesi gün yine oraya gidiyorlardı. İnanılmazdı açıkcası. Fakat o beyaz perdede neler olmuyordu ki. Görüntüde herşey devinip duruyor, koşuşturmalarla dolu sahneler, insanları oldukları yere çiviliyordu sanki. Bu durumu saptayan film yapımcıları, devinimi daha da yoğunlaştırmanın gereğini görüp, bunu da arasız yerine getiriyorlardı. Sonra arkadan başka yaklaşımlar gelecekti, ama, daha buna yıllar yıllar vardı. Bu büyük sirk gösterisinin sürgit yeterli olamayacağı da giderek tartışmalarda yer alıyordu...

Bu çok genel bakışı bizim yakaya çevirdiğimizde Türk sinema tarihinin ilk filmi olarak kayda geçirilen, Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914'de çektiği, "Ayestefanos'taki (Yeşilköy) Rus Abidesi'nin Yıkılışı" ile karşılaşıyoruz. 150 metreklik uzunluğu ile tarihi bir belgeseldi bu. Belgesel çalışmalar, genellikle "Merkez Ordu Sinema Dairesi"nin yol göstericiliği içinde gerçekleşti.

Şimdi, bu kuşbakışı bilgiler girişinden sonra o yıllardaki en önemli eksiklik, o günlerin hayatıyla, tarihiyle ilgili, değişik yönlere, anlayışlara bakan Anadolu İstanbul yaşama biçimleri,

mekanlar, kültürler üstüne eğilen belgesellere bizde neredeyse rastlanmayışıdır. Oysa, Balkanların büyük ana uzantısı olan Türkiye Anadolu toprakları, Rumelinin görkemli eşiği İstanbul, o yıllarda olağanüstü değişimler içindeydi. Bu çok çekici durumlar, belgesellere kaynak olmayı neden başaramamıştır. Manakis Kardeşlerse, aynı yıllar içinde zamanı, sinemanın insanlığa uzanacak evrensel belleğiyle toplamaya girişmişlerdi. Bizdeki arşivleme eksikliğinin sonucu bugün geçtiğimiz yüzyılın sonlarına uzanmaya kalktığımızda neredeyse bir kaç cılız veriyle yetinmek zorundayız. Oysa, sinemanın koruyucu hafızası, niye kimsenin dikkatini çekmemişti acaba?

1920'lerde konulu filmlere geçildi. Bu da doğrusu çok şanslı bir geçiş olmadı, bizim için. Ünlü tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul, Türk sinemasına da el atmıştı. Yaptığı filmler, hep batıdan alınmış öykülerin ve durumların filmleri oldu. Bu konuda Ertuğrul Muhsin'in asıl eleştirilecek yanı, bu yaklaşımını pervasızca sergileyebilmesiydi. Filmlerinin hiçbiri özgün değildi. Tiyatroda sahnelediği oyunları, yerli adlarla sinemalaştırıyordu. Oyuncuları, tek mekanda, sahnede nasıl yönetiyorsa, burada da öyle yönetiyordu. Batıda çekilmiş ortalama melodramları sinemaya neredeyse, aynen aktarıyordu. En bilinen iki ünlü filmi "Şehvet Kurbanı" da "Bataklı Damın Kızı Aysel"de, aynı anlayışın ürünüydüler.

O yıllardan karşımıza bir sinema, sanat duygusu taşıyan çalışmalar, neredeyse hiç çıkmıyor. Oysa aynı yıllarda, 1920'lerde Amerikadaki bir İngiliz göçmeni "Şarlo" olarak yeni çağı, insanın sorularını, sorunlarını irdeliyordu. Yarattığı inanılmaz "Küçük Adam"ın aracılığıyla milyonları hem güldürüyor, hem düşündürüyordu. Chaplin'in evrensel gücünü tüm dünya konuşuyordu. Biz yine, sadece izliyorduk. Bu bizdeki izleyicilik durumunu şöyle açıklayanlar her zaman olmuştur "Sinema

Avrupadan geldi, biz onu iyice tanımak, öğrenmek zorundayız". Peki, konuyla bağlantılı olarak öğrenilmesi gereken neydi... Sinema için insan yetiştirmek mi, Türkiye'den dünya sinemasına katacağımız bir bakış açısı oluşturmak mı... Doğrusu bugün bile bu sorular ara ara tartışılmasına karşın, derinlemesine ele alınamamıştır.

Bir film ne zaman ilgi çekicidir? Anlattığı öykünün inandırıcılığını kaba bir gerçekçillik içine sıkıştırarak mı önem kazanır? Yoksa o yadsınamaz gizemi, düz bir perdenin ardına doğru uzanmayı başaran o çok zor, özgün derinliği elde ederek mi... Burada, böylesine bir başarıda, yönetmenin bakış açısı, donanımı, bilgisi, sanat duyarlığı öne geçiyor. Yoksa sinema seri üretim onbinlerce filmi ile bu evrensel kargaşayı, acıları, güzellikleri sorgulamayı herzaman kendine görev edinmemiştir. Bizim yaklaşımımızın doğrultusunda duran filmler, sanatsal kalıcılıklarıyla, tanıklıklarıyla, estetik bütünlükleriyle konuşulacak olanlardır. İnsanlara, öteki insanları anlatmaya giriştiğinizde bunun sorumluluğunu çağdaş, dikkatli bir sanatçı inceliği ile yaptığınız işe taşıyabilmeniz gerekir. Ardından tüm zihinsel hazırlanmanın kayıtlarını gerçekleştirecek teknik olanaklar gelir. Tükiye'de her yıl yüzlerce filmin üretildiği dönemlerde, büyük kazançlar elde eden prodüktörler, karlarının en azından yarısını sinemanın alt yapısı için neden kullanmadılar? Evet, bilinir; sinema ticari bir üretimdir. Bu ticareti bile ciddiye almadılar mı? Kazanıp, kazanılanları başka yere aktarmak hangi fikirlerle sinemaya baktıkları konusunda açıklayıcı görünmüyor mu?

Manastır gezimde görüp, üstünde düşündüğüm Manakis Kardeşler bağlamında kendi sinemamızın da başlangıcını yüzüncü yılın içine ait kılabiliriz derken, birden bu akıl yürütmeyi tökezler buluyorum. Bunca yılda bu kapsamlı endüstri

için gereken platoların, laboratuarların, teknik donanımların niçin yapılamadığı sorusu açılıyor karşımda. Devlet bu konudaki girişimlerini konuşmalardan, vaatlerden sıyırıp, somut tasarılar olarak gerçekleştirmekte niçin hep geri kaldı. Sanat ve kültür politikalarının içinde sinema da gündeme önemle niçin oturtulamadı? Bugün hala bu soruları soruyorsak, sinemamızın emekleme çağının uzunluğuna da şaşmamalıyız. Yine de bu koşullarda Türk sinemasının ustalar yetiştirmeye çalıştığını söyleyebiliriz.

1950'lerde sinemacılar dönemimiz başladı. Bunlar tiyatronun dışından geliyorlardı. Sinemayı tüm verileriyle tanımayı amaçlayan bu yönetmenlerin başında, kamerayı sokağa ilk kez taşıyan Lütfi Akad vardır. Ardından gelen önemli adların arasından sıyrılan biri de Metin Erksan'dır. Onun Yedinci Sanat'a duyduğu büyük tutkusu, özgün bir dünya kurma amacı, filmlerinin varoluşunun temel sorusu oluyordu. Atıf Yılmaz her konuya yönelebiliyor, filmlerinde daha çok izleyicisine kolaylıkla ulaşmayı yeğliyordu. Sinemanın kimi zaman neredeyse hayattan daha güçlü bir gerçeği taşıyabileceğini kanıtlamaya istekli yönetmenler arasına, yetmişli yıllara doğru Yılmaz Güney adı katılıyordu. Güney, oyunculuktan yönetmenliğe geçerken, sinemaya, sanata, topluma dair her oluşumu da bu süre içinde öğreniyordu.

Bu çalışmalar yapılırken, Tükiye'de açılan Sinematek ve çevresindeki genç sinema insanları, konuya üst düzey tartışmalar, makalelerle eğiliyorlardı. Yönetmenler yeni filmler, yeni anlatımlar peşindeyken kurmak istedikleri dünyalarına özel bir vazgeçilmezlik kazandırma isteği içindeydiler. Fakat, bunun yolları nereden geçiyordu? Peşpeşe yapılan filmlerin arasından öne çıkıp, kronolojik sıralamalarda ayrı bir değer olarak görülecek çalışmalar oluşturmayı istiyorlardı. Tüm bu istekler ortaya

konurken, sinemanın özgünlük sorunları da pek çok açıdan tartışılıyordu. Yönetmenler yeni anlatımlar peşine düşerken, sinema dilini, zamanlamasını da araştırıyorlardı. Bu araştırmada öykülerini uzun plan sekanslarla mı oluşturacaklardı, ya da, Amerikan sinemasındaki gibi hızlı akışlı bir anlatımla mı gerçekleştireceklerdi? 1960'lar, 1970'ler sinemanın estetiği üzerine en yoğun tartışmaların yapıldığı yıllar oldu.

1995'lere gelindiğinde Türkiye, sinema sanatı konusunda, daha çok yol katetmek zorunda görünüyor. Özgünlük, etkinlik sözcükleriyle dönüp filmlere baktığımızda, karşımızda elbette olumlu örnekler de var. Bunlardan birkaçını anımsarsak hemen şu adlarla karşılaşıyoruz; Ömer Kavur, Nesli Çölgeçen, Yavuz Turgul onların olgunlaşmış bazı filmlerini anımsayabiliyoruz. Turgul'un Muhsin Bey'i, Kavur'un Anayurt Oteli, Çölgeçen'in Züğürt Ağa'sı sinemada dil arayışlarının, kendilerine ait resim seçimlerinin titiz özelliklerini taşıyor.

Türk sinemasının yaratıcılık yönünden kolayca tartışmaya açacağı en önemli nokta, her seçkin yönetmenin, kendisine birinci koşul sayması gereken özgünlüğüdür. Niçin ve neden sinema yaptığıdır. Burada Ingmar Bergman'ın çok bilinen bir değerlendirmesini yeniden anmalı, "Eğer anlatacağınız bir şey yoksa, film çekmeyin!", yani bir fikriniz yoksa...

Sinema dünyada, elbette çoğunlukla sanatsal kaygılarla yapılmıyor. Bizim burada ilgilendiğimiz nokta, sanat değerine ulaşabilmiş filmlerdir. Sinema, bulunuşunun yüzüncü yılını kutlarken, kolay bir durumda değildir. Medyanın ve gündelik hayatın ağır bombardımanı altındadır. Özellikle bizim gibi ülkelerin, bu sarsıcı saldırıdan korunabilmesi için, yönetmenlerin yaratıcılığı daha da önem kazanıyor. Konular, Küçük Asya'ya ait özgün yaklaşımlar, yapılan işi kalıcı niteliklerle donatacaktır. Bu yeniliklere yer vermemek, soyutlamalardan kaçmak anlamına

da gelmiyor. Elbette, "yenilik" sözcüğünün yıpranmış içeriğini doldurmayı bilmek de gerekiyor.

Yeni bir yüzyıla girerken, sinemanın kıstırılmış dönemini aşabilmesi için modalardan değil, sanatlardan yola çıkması zorunludur. Hemen şöyle bir karşılık verilecektir, bu saptamaya, her zaman duyduğumuz kolay bir karşı fikirle... "Sinema pahalıdır, izleyicisini bulamadığında neredeyse film yapmak olanaksızdır. Amerikan sinemasının kolaylığa alıştırdığı bir kitle var, karşımızda". Evet, bugün gelinen nokta budur. Zorluk, çaresizlik, ilgisizlik konusundaki karşı açıklamalar sayfalarca uzatılabilir. Ama, hâlâ sinema yapmayı düşünen yönetmenler varsa, ki var, yaptıkları filmlerin değer gücünü enine boyuna sorgulamalıdırlar. Belki, yapıtları istenildiği gibi gişe yapmayabilir, ama onlar bir ülke sinemasının anılmadan geçilemeyecek örnekleri olabilmişlerse, bu bir yönetmenin varmak isteyebileceği en seçkin nokta değil midir?

Özgünlük bütün sanat türlerinde çok ender rastlanan, görüldüğünde de hayranlık uyandıracak başat bir değerdir. Bizim sinemamızın, hele günümüzde, bu gerçeği anlamaya gereksinmesi vardır. Bir film yalnız bir film midir, yoksa doksan dakikaya, ya da iki üç saate sığdırılmış evrensel bir sanat anlatımı mıdır?

TARIK DURSUN K.

SİNEMAMIZIN SON ÇEYREĞİ

Geride bırakılan son yirmibeş yıl, Türk sineması açısından şaşırtıcı olgularla doludur. Çünkü; sinemamız gelişmeler, büyümeler, kendini yenileyip aşmaların yanı sıra, bugün beklenmedik (aslında beklenen) bir son'a varmıştır.

Şimdilerde (1995) Türk sineması bir duraklama dönemini yaşıyor. Bireysel çabalar, cılız çıkışlar bu dönemi aşmada yararlı etkenler olmaktan uzak. Gerçi kurtuluş umudunu taşıyan kimi çalışmalar var; bir vakıf kurma, devletten koruyucu bir rol üstlenmesi beklentileri, televizyon kanallarının "sponsor"luk katkıları... bu noktada ne getirip ne götürmekte, doğrusu tartışmaya değer.

70'li yılların başlangıcında sinemamız, eski ustalarla orta yaşlılıklarını sürdürmekte olan ve giderek kendilerince ustalık düzeyine varmış bir sonraki kuşağın egemenliği altındaydı. Muhsin Ertuğrul'un Darülbedayi geleneğini sinemaya da taşımasına başkaldıran ve izleyiciye daha gerçekçi filmler verme amacındaki bir yeni kuşak; sinemamızı tiyatronun üç duvarlı dar dünyasından alıyor, sokağa çıkarıyordu. Lütfü Ö. Akad'ın, Osman F. Seden'in yapımcılığı ve senaryo yazarlığı aracılığında bir tür "sokak filmi" "Kanun Namına" buna en elle tutulur örnektir.

Köy filmleri dalında ise, "Bataklı Damın Kızı Aysel", örneklemede tektir; Muhsin Ertuğrul açısından film, (belki de) ilk ve son gerçekçilik denemesidir. Olabildiğince, o günlerin daha "moda"laşmamış Rus sineması gerçekçiliğine aşırı göndermelerle doludur. Muhsin Ertuğrul bu gerçekçi tutumunu son bir kez "Kızılırmak-Karakoyun"da deneyecek, bunu da senaryo yazarı Nazım Hikmet'e borçlu kalacaktır.

Faruk Kenç, kuşak olarak Akad'lara bağlıdır; "Taş Parçası"yla 'garip' bir tutum sergilemiştir: Muhsin Ertuğrul'a bakarak yine tiyatro bağımlısıdır, ama "Taş Parçası"; herşeye karşılık, bu tiyatro etkisi dışına çıkma, bu etkiden sıyrılıp kurtulma niyetindedir. Yine aynı Faruk Kenç'in Nazım Hikmet kadar olmasa bile sinemaya yatkın bir yazarla, Va-Nu ile çalışmasının ürünü "Yılmaz Ali"; sinemamızın tarihine ilk "polisiye ve serüven filmi denemesi" diye geçecektir(1).

Burada ilginç olan, Türk sinemasının o yıllarda iki koldan yürümesi, yürütülmesidir. Birincisi Muhsin Ertuğrul'un izini sürdüren tiyatrocu-sinemacılar (Refik Kemal, Sami Ayanoğlu, Talat Artemal, Hadi Hün, Ferdi Tayfur, Kani Kıpçak vb gibi); ikincisi de Akad'ın açtığı yolda yürüyenlerdir (Şakir Sırmalı, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Aydın Arakon, Şadan Kamil, Semih Evin, Çetin Karamanbey vb gibi)(2). Bunlar, bir yerden sonra ilk bağımsız sinemacılarımızdır.

Arada Akad, bilinen köy filmi türüne "Beyaz Mendil"i ile bir 'farklılık' getirir. Ayrıca bir diğer 'farklılık'ı "Vurun Kahpeye" filmiyledir(3).

İki kuşak sinemacıları arasında bir başka kuşak temsilcileri; başta Metin Erksan olmak üzere, sinemaya girerler ve özellikle Metin Erksan ilk denemesi "Karanlık Dünya-Aşık Veysel"de Akad'ı da aşan bir Türk kırsal kesim gerçekliğini beyaz perdeye yansıtır. Aynı Metin Erksan; uzun bir sürenin sonrasında,

"Yılanların Öcü"yle "Aşık Veysel"ini aşacak ve onun getirdiği gerçekçiliğin yenilenmesi için artık Yılmaz Güney'in sineması beklenecektir. "Yılanların Öcü", dönemi içinde yenilenip aşılması için beklenen çaba, Güney'den önce yine Erksan'dan gelecektir: Bu, "Susuz Yaz"dır.

Necati Cumalı'nın bir hikayesinden yola çıkan Erksan, başarısının karşılığını uluslararası Berlin Film Şenliği'nde büyük ödülü (kimseyle paylaşmadan) kazanarak alacaktır.

Yenilenme ve yenileşme konusunda odak nokta, hiç kuşku yok, Erksan ve Erksan sinemasıdır. Türk sineması sıradan ve "baremli rejisör"lerin elinde hiçbir özellik taşımayan sayısız filmler yapadururken, Erksan, epeyi bir süre, bir başına yenileşmeci ve yenilikçi olarak kalacaktır.

Ama yaşam sürer; sinemamız, o yıllarda en bereketli yıllarını yaşamaktadır. O nedenle Erksan'la birlikte ya da onun hemen ardından sinemamıza girenler de kendilerini gösterme fırsatına kavuşurlar. Atıf Yılmaz gibi, Osman F. Seden, Memduh Ün, Ertem Göreç ve Halit Refiğ bunlar arasındadır(4). Bu rejisörler başlangıç yıllarında beylik deyimle "iki arada bir dere"dir; büyük çoğunluğu piyasa isterlerine uygun, çoğu da kimlik ya da kişilik arayışlarını sürdüren filmler yaparlar, Hatta Erksan bile bu "uysallık"tan yakasını kurtaramaz.

Fakat ne var, bütün kusurlarına, piyasa bağımlılıklarına karşılık, bu kuşak rejisörleri çok sonra farkına varılacak kimi sinemasal "üslup" arayıcı denemelere girişmektedir. Dikkatle bakıldığında görülecektir; bu kuşağın filmlerinin kimi sekansları ilgi çekici bağımsız özellikler taşımaktadır. Filmin içinde yer alan kimi sekanslar, geleceğe dönük birer ustalık ve biçim denemeleridir. En ilginçleri; Memduh Ün, Osman F. Seden, Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ'dir. Arada, sözgelişi bir Ertem Göreç de

akım dışı kalmama çabaları (örnek; "Otobüs Yolcuları" ve "Karanlıkta Uyananlar") gösterirse de geride kalanlara bakarak ürün sayısı bakımından düşüktür.

Çıkış yapanlardan Memduh Ün, usta ellerden çıkma (her ne kadar dışarlıklı esinlemelere sahipse de) bir senaryo aracılığında arı-duru, yalın bir sinema diliyle izleyiciye "Üç Arkadaş"ını verir. Bu filmde önemsenmesi gereken olgu, Ün"ün filmine kahraman diye aldığı insanları son derece sıcak ve "ayakları yerde" insanlar olarak vermesidir. "Üç Arkadaş"ta gözardı edilmeyen bir başka olgu da, Ün'ün ustalığa yönelmiş bir sinema dilini kullanmadaki yetkinliğidir.

Ara kuşak diyebileceğimiz bir başka kuşak, o dönemde iki rejisörle temsil edilir; Duygu Sağıroğlu (filmi "Bitmeyen Yol") ve Haldun Dormen (filmleri "Bozuk Düzen" ve "Güzel Bir Gün İçin"). İkisi de tiyatro kökenlidir ama Sağıroğlu, Dormen'e bakarak gerçekten de sinemacıdır. Sağıroğlu tiyatro dışında sinema yaparken, Dormen tiyatroya sıkı sıkıya bağlıdır ve örneklemelerini de tiyatrodan almaktadır.

Tabii, eski ustalar, bu arada Akad da boş durmaz. O, artık kendine özgü (biraz ağır, sinema dili gevşek ve hareketsiz fakat oyuncu egemenliği çok belirgin) bir sinemanın sahibidir. Tıpkı, hemen onu izleyen Erksan gibi. Ayrıca, atak ve çarpıcı bir dil kullanmadaki ustalığı ile Osman F. Seden de sürekli öne çıkar, ama yapımcı Osman F. Seden'le rejisör Osman F. Seden çözümsüz bir çelişki içindedirler. Seden, eli tabancalı adamların ordan oraya koşuşturduğu, birbirlerini kurşun yağmuruna tuttukları, ezilen baş kişinin onuncu bölümden hemen sonra başkaldırdığı ve ortalığı kasıp kavurduğu; kahramanları hep aynı kalan filmler yapmaktadır. Yalnızca "Namus Uğruna" ile kendi sinemasının bir tür "antoloji"sini verir bize. Bunu aşma örnekleri iki filmledir:

"Düşman Yolları Kesti" ve ondan önce hem bizim gerçeğimizi hem de bize aykırı bir başka Vahşi Batı gerçeğini dillendiren "Kara Toprak". Seden, bu iki filminde de (Önceki filmlerinde birlikte çalıştıkları) fotoğraf direktörü Kriton İliadis'le çalışmıştır; Türk Gabriel Figuera'sı diye haklı bir ustalık ünü kazanmış İliadis, bu filmlerle gerçekten de çabasının doruklarındadır.

Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" değişik, değişik olduğu kadar denenmemiş bir toplumsal gerçekçiliği aktarır. Dar bütçeli, oyuncularının çoğu ya tanınmamış ya da az ünlü, ikinci derece rollerin adamlarıdır. Erksan, sağlam bir senaryo, ustalığını bulmuş bir sinema dili ve her biri rollerine "cuk" oturmuş oyuncularıyla yeniden dikkatleri üzerine çeker. Tıpkı senaryosunu romancı Kemal Tahir'in yazdığı, Osmanlı-Türk sentezine az buçuk yaklaşmış ana fikriyle Halit Refiğ ve filmi "Haremde Dört Kadın" gibi. Yarım başarılı bir "Ezo Gelin"le Orhan Elmas gibi(5).

Bunlardan başka Nuri Akıncı'ların, Seyfi Havaeri'lerin, Arşavir Alyanak, Turgut Etingü, Hulki Saner ve benzerleriyle birlikte Temel Gürsu ve Orhan Aksoy"ların piyasa işi filmler yapmaları ve ilgiyi üzerlerine çekememeleri de bir başka örnektir. Çoğu, koyu ve salt gözyaşı dökmelere yarayacak, Arap ve Hint filmleriyle bir zamanların Beyaz Telefonlu İtalyan melodramlarıyla güldürülerine öykünmektedir. Çünkü pazar, inanılmaz bir açlıktadır ve yıllık film üretimi rekoru elinde tutan Hint sinemasıyla nerdeyse eşit duruma gelmektedir. Doğal olarak, sola açık filmlere karşı sağ filmler de senaryocuları, rejisörleri, yapımcıları ve oyuncuları ile aynı pazarda izleyici bulmaktadır.

Bu, bir tür geçiş sineması sayılmaktadır.

Geçiş dönemi sırasında uç veren ilk rejisör, oyunculuğunu da beraberinde getiren Yılmaz Güney'dir. Sinemaya girişi

oyunculukladır ve bu eylemi hiç de iç açıcı sayılmaz. Güney, belli bir amaca hizmet için mi önceleri oyunculukla girdiği sinemamızda verdiği başlangıç örneklerinin ilkelliğine, "yabancı"lığına aldırış etmemiştir, tartışılabilir. Çünkü o ilk filmlerin hepsi de sıradan bile olmayan (ama salonları tıka basa dolduran), en alt katman izleyicisine seslenen, onların düşlerini süsleyen kahramanların başrol üstlendikleri filmlerdir. Yadırgatıcı bir biçimde kadına saygılı fakat uzak duran, namus kavramını herşeyin üstünde tutan, bu uğurda gerekirse ölümü bile göze alan (oyunculuğu öncesinde edebiyattaki tutumu ve düşünce yapısıyla taban tabana çelişik) bireyciliği yüceltip göklere çıkaran, aşırı kan dökücü ve döktürücü insanlarla dolu filmlerdir.

"Belli amaç"a varma sonuçta gerçekleşecektir. Güney sıçrama tahtası diye kabullendiği o ilk ve ilkel filmlerin göz açıp kapayıncaya kadar kısa bir süre sonrasında kendini ve deneyeceği sinemasını aşan filmlere yönelir. En büyük destekçisi, fotoğraf direktörü olarak belli bir düzeye varmış Gani Turanlı'dır. Bu filmlerde ilgiyi üzerine çeken; sağlam bir senaryo tekniğinin getirdiği dekupaj düzeni, buradan yola çıkan ve gerçekten Batı standartlarına uygunluk gösteren beğeni ürünü çerçevelemeler ve kendisi dışında, Güney'in; oyuncu yönetiminde gösterdiği "ince"liktir.

Güney, bütün filmlerinde tek bir "tip"in temsilcisi ve yorumcusudur. Bu, boynu bükük, toplumsal (hatta siyasal) çelişkilere karşı bilinçsiz, ezilen ve yazgısına karşı duramayıp olayların akışıyla ordan oraya sürüklenen, suskun ve başkaldırısız bir insandır.

Güney, bu insanı kendisiyle özdeşleştirir. Eski Türk filmleri geleneğine (bunun örneğine o güne dek en çok Seden'de rastlanmıştır) uygun olarak aynı insanı acıdan acıya, olmazdan

olmazlara sürükleyerek film boyunca götürür ve son çözümlemede o uysal, o boynu bükük o bilinçsiz ve çaresiz insana başkaldırtır. Toplumculukla pek de bağdaşmayan bir tutum içinde kahramanının eline silahı verir ve birey olarak öbür insanlardan (aracılığında da toplumdan) öcünü aldırır.

Benzer bir kahraman; Güney'den biraz daha yüksek bir ünün oyuncusu Cüneyt Arkın tarafından da gerçekleştirilecektir, ama Arkın, o dönemde baygın bakışlı, süzme gözlü bir aşık rolünde ün pekiştirmektedir.

Güney, birbiri ardına çevirdiği benzer konulu ve eşdeğerli kahramanların boy gösterdikleri filmlerin arasında bir "sıyrılma" hareketine girişir: "Ağıt" ve "Acı" yadırgatıcı bir biçimde westernlere yaraşır konuların Yılmaz Güney'leştirilmelerinin (bence) başarılı örnekleridir. Bunları yine bir başka "sıyrılma" filmi "Arkadaş" izler. Hayli tartışmalı "Arkadaş"ında, Güney, artık izleyiciye (yani topluma) sinema yoluyla bir şeyler söyleme gereğini duymaktadır. Çünkü, sinemanın en etkileyici, en yaygın ve en "dinlenir" araç olduğuna inanmaktadır.

O, bu düşüncesine dört elle sarıla dursun, onu izleyen başkaları da sinemaya girmektedir: "Fıratın Cinleri" ile Korhan Yurtsever, "Bereketli Topraklar Üzerinde" ile Erden Kıral ve.. eskinin eli kılıçlı ve kadınların göz bebeği Kartal Tibet (iki ilgiye değer filmi: "Sultan" ve Aziz Nesin'den "Zübük"), sonra sonra da Zeki Ökten'le Yavuz Özkan ve Şerif Gören.

Erden Kıral; ilk iki denemesinden birincisinde, "Bereketli Topraklar Üzerinde"yle kendi sinemasal geleceğinin temellerini atar. Orhan Kemal'in aynı romanından yola koyulan "Bereketli Topraklar Üzerinde", acemi bir sinemacının (ya da ilk filmini yapan bir rejisörün) bütün eksik- gediklerini taşır; "Kanal"da ise, yavaş fakat güvenli bir sinema dili izleyiciyi karşılamaktadır. Kıral, yakın bir gelecekte çevireceği ve çoğu da edebiyat

ürünlerinden destek alan öbür filmlerinde önceki kuşakla kendi kuşağının sinemacılarını aşan, Batı standartlarına varan bir sinema anlatımı kazanır. Berlin'de sinemamızın kazandığı ikinci başarının en büyük özelliği Erden Kıral'ın yetkin sinema dilidir.

Zeki Ökten, sağlıklı bir yardımcı rejisörlük evresinden gelir. Çıkış filmi, Yılmaz Güney'in dekupajını bile eksik bırakmadığı senaryosundan gerçekleştirdiği "Sürü"dür. İkinci filmi "Düşman"ı da yine bir Güney senaryosundan çeker. 'İçerdeki Güney'in bilinen "üslubu"na çok yaklaşan (ve onu aşamayan) "Düşman"ı izleyen bir başka Ökten filmi; "Faize Hücüm", gerçi çok güncel bir konuyu işler, fakat filmin en ilginç yanı, Ökten'in Güney etkisinden sıyrılıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Aynı Ökten; yeni filmleri "Pehlivan", "Kapıcılar Kralı" ve "Düttürü Dünya" ile artık kendisinin de "farklı" bir yapılanmanın sinemacısı olduğunu kanıtlar.

Bu, doğru bir tanıdır. Ökten, anlatım biçimi olarak ne "hızlı"dır, ne "çarpıcı". Yavaş, sindirici ve gürültücü olmaktan uzaktır. "Pehlivan"da eskinin "jön"ü Tarık Akan'la vardıkları uyum; filmi güçlü ve "seyderilir"in de ötesine götürmektedir. "Kapıcılar Kralı", aslında Ökten için bir "tuzak filmi"dir; yılların "komik"i Kemal Sunal'ı başrole çıkarmakta "komik"in koyduğu "kural"lara bağlı kalmakta ve bunun dışına taşamamaktadır. Bereket, aynı oyuncu ile çektikleri "Düttürü Dünya"; bir "Kemal Sunal Filmi" değildir ve bu kez dizginler Ökten'e geçmiştir (Burada bir "hata" işlenir: Ökten, "Düttürü Dünya"yı bir "Ökten Filmi" yapmıştır yapmasına, fakat piyasaya ve Kemal Sunal alışkanlıklarına -buna "şartlanmışlık" demek daha doğru sanıyorum-) ters düşme sonucu, film, pek "iş" yapmamıştır. Salt iyi bir Ökten, iyi bir Sunal filmi diye bilinmiştir, o kadar.

Metin Erksan'ın "Susuz Yaz"ından sonra Batı dünyasına açılmamız ve sinemamızın varlığını kanıtlamamız ikinci kez bir

Güney senaryosu ile Şerif Gören'e ve filmi "Yol"a aitttir ve Cannes uluslararası film şenliği'nde Costa Gavras'ın "Missing"i ile büyük ödül Altın Palmiye'yi paylaşmıştır.

Kurguculuktan gelme Gören'in Güney'le ilk işbirliği yarım kalan "Endişe"yledir. "Yol" ikincisidir.

Şimdi sıra yeni kuşaktadır artık. Yani, Sinan Çetin'lerde; Ömer Kavur, Yavuz Turgul, Başar Sabuncu, Yusuf Kurçenli, Ümit Elçi, Nisan Akman, Zülfü Livaneli, Engin Ayça, Şahin Kaygun, İrfan Tözüm ve Orhan Oğuz'lardadır.

Büyük çoğunluğu ya son on yılın ya da beş yıl öncesinin "genç"leridir. Ortak noktaları, edebiyattan destek almaları ya da edebiyatçılarla senaryo yazımlarında işbirliğine gitmeleridir.

Araya kendini "gençleştiren" Atıf Yılmaz ve Memduh Ün de girer. Ün'ün ürkekliğine karşılık, Yılmaz, sürekli denemeler yapar. Kimi kez güncel olan düşünce akımlarına ya da eylemlerine yandaş olur ve o güne dek hiçbir filmde açığa vurmadığı bir "kadıncıl" yanını ortaya koyar.

"Genç"ler, sinemada bir zamanlar baştacı edilmiş gerçekçiliğe yeniden dönüş yaparlarken bir başka "genç" topluluk da sağ sinema yaparlar: Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan, İsmail Güneş ve Mehmet Tanrısever gibi. Bunlar, sanki kendi başlarına ve kendi izleyicileriyle baş başadırlar. Bu tür sinemanın izleyicileri de (adeta) yaratılmıştır; ve sinemanın türlü siyasal ve toplumsal kaygılar nedeniyle uzağına düşürülmüş izleyicinin bir katmanı da bu filmleri oynatan sinemaları dolup dolup taşırmıştır.

"Genç" sinemacıların hemen hepsi benzersiz ve "farklı" olma peşindedir. Bir çoğu da (içlerinde Sinan Çetin, Yusuf Kurçenli ve Ömer Kavur olduğu halde) bu "farklı" olmanın üstesinden gelebilmişlerdir. Hemen hepsinde doğru bir sinema dili kullanma çabası vardır. Hepsi sağlıklı bir senaryonun temel

gerekliliğine inanmışlardır. Kamera gerisinden oyuncuyu yönetme, oyuncuya egemen olma, onu kendi isterleri doğrultusunda kullanma kaygısı hepsinde vardır. Bir çoğu bu noktada olağanüstü sonuçlar alır: Şahin Kaygun (görkemli bir fotoğraf güzelliğinin yanı sıra) "Dolunay"da son derece acemi bir oyuncuyu başarıyla yönlendirmiştir. Sinan Çetin, filmi "Berlin in Berlin"de "taş bebek" bir Hülya Avşar'ı sahiden "oyuncu" olarak kullanabilmiştir. "Farklı" olmaya can atan bir "komik" Şener Şen; Yavuz Turgul'la (yarım başarılı) Nesli Çölgeçen'in "Züğürt Ağa"sında "komik"likten "komedyen"liğe geçebilmiştir. Ömer Kavur, "Gizli Yüz"de Zuhal Olcay'ı donuk "teatrel"likten sinema oyunculuğuna yöneltmiştir. Tunç Başaran "Uçurtmayı Vurmasınlar"da Nur Sürer'i (ki Erden Kıral'ın "Ayna"sında belirli bir hazırlamanma evresi geçirmişti); Şerif Gören "Yol"da Meral Orhonsay'la Necmettin Çobanoğlu'nu, Fehmi Yaşar "Camdan Kalp"te Genco Erkal'ı, İrfan Tözüm "Kız Kulesi Aşıkları"nda Beklan Algan'la Nurseli İdiz'i, Erdoğan Tokatlı "Son Kuşlar"da Ediz Hun'u, Yavuz Özkan "Maden"de Cüneyt Arkın'ı ve Hale Soygazi'yi, Süreyya Duru "Kara Çarşaflı Gelin"de Hakan Balamir'i, Bilge Olgaç "Kaşık Düşmanı"nda Perihan Savaş'ı, Halit Refiğ "Karılar Koğuşu"nda Kadir İnanır'ı, Metin Erksan "Kuyu"da Hayati Hamzaoğlu'nu "star"lıktan ya da ikinci sınıf oyunculuklardan almış ve her birini sahici birer "oyuncu" yapmışlardır.

Bunlar, bir sinemanın aydınlık geleceği açısından önemsenmesi gereken aşamalardır. Çünkü, oyuncu, sinemada iyi kullanılması gereken bir "malzeme"dir.

Boyutları dar "tutturulan" bu yazıda kimi sinemacılar (oyuncular, senaryocular, fotoğraf direktörleri ve rejisörler) unutulmuş olabilirler. Bu unutulanlar; "eksik" sayıldıkları ya da önemsenmedikleri için unutulmuş değillerdir.

Ayrıca şu da var; dar "tutturulmuş" bir yazının kimi eksikleri de beraberinde götürüyor olması doğaldır. Çünkü bu yazı Türk sinemasının son yirmibeş yılının tarihi değildir. Amaç da bu değildi zaten. Kısa, açık seçik bir panorama çizilecekti, bu yapıldı.

Burada yer almayan genç kuşaktan sonraki kuşak rejisörlerinin getirmeye çalıştıkları (yanlışları tartışmaya açık olarak) yenilikçi tutum, henüz, belirli bir aşama evresine gelmemeleri nedeniyle söz konusu edilmedi. Ama çalışmalarının, verdikleri örneklemelerinin bir gelecekte onları da sinemamızda söz sahibi yapmaları (elbette) mümkün. Onlar, (şimdilik) kendi sinemasal kişiliklerini ve kendi özgünlüklerini arıyorlar. Onlardan önce gelen öbür kuşakların bir zamanlar "genç" oldukları dönemlerdeki arayışlarının bir benzeri gibi.

Bu satırların yazıldığı sıralarda sinemamız çıkılmaz bir bunalıma girmişti. En "genç"lerin "farklı" olma nedeniyle şaşırtıcı uygulamalarına seyircimiz (henüz) hazırlıklı değildi ve o yüzden o kuşağın "farklı" filmleri, bekledikleri (ya da umdukları) "farklı" izleyiciyi bulamadılar.

Sinemamız salon da bulamıyor. Doğru. Maliyetler, eski maliyetler değil. Üretim tam durma noktasında. Devletin arka çıkması ise, tartışılacak bir koruma politikasıyla yürütülüyor ve sonuç, umarsızlık!

Türk sineması, yabancı sinema tekelini kırmadıkça (bu kelime yanlış kullanılıyor olabilir) ya da o tekelin getirdiği salon egemenliği geçilmedikçe hep yerinde sayacak. Eski ustalar (Akad gibi) kırgın ve küskün köşelerine çekilecekler. Orta kuşaktan ustalar elleri kolları bağlı oturacaklar, kimileri televizyon dizilerine ve "soap opera"lara, sulandırılmış güldürü dizilerine teslim olacaklar. Kimileri de bütün bütüne sinemadan vazgeçecekler. Vakıf kurmalar bile belki kurtarıcı olmayacak.

Ne zamana kadar sürecek bu, peki?

Devlet kültür politikasında sinemaya da yer verene, onu gerçekten önemseyene, önemseyip yine onu yabancı sinema boyunduruğundan kurtarma çabalarına girene, bunu bir "ulusal borç" olarak kabul edene kadar.

Sinemamızın yetmişbeş ya da yüz bilmem kaç yılına basması neyi değiştirecektir ki? Devletimizde bir Türk sineması bilinci uyanmadıktan sonra yaşın ve yıldönümlerinin ne önemi olur ki?

DERNEKAR İÇİN ÇEŞİTLEMELER:

(1) Faruk Kenç'in, genelde değerlendirilmesi gereken bir "Günahsızlar"ı da vardır. Türk insan gerçeğine biraz "yumuşak" yaklaşımlı, tiyatro dışı oyunculara başrol verme yürekliliği göstermiş bir filmdir o.

(2) Semih Evin, olumsuzluklar, yokluklar ve ille de bir "sinema olabilme" çabası güden Türk sinemasında tam bir "fenomen"dir. İlk filmi "Allah Kerim" yakın tarihimizden bir kesiti konu edinip işliyordu. "Demir Perde"si de bir Erich Maria Remarque uyarlamasıydı. Her iki film iyi ve sinemayı bilen bir rejisörün gelecek habercileriydiler. Evin, sonradan olağandışı bir "şip şakçılık"la bütün umutları yok edecek, sinema yaşamını "olmasa da olur" filmlerle harcayıp bitirecektir.

Şakir Sırmalı'ya niçin bir dönem sinemamızda güven duyulmuştur? "Unutulan Sır-Domaniç Yolcusu"ndaki uç veren yeni sinemacılığı nedeniyle belki.

Turgut Demirağ'ın ilgiye değer filmi, romancı Reşat Nuri Güntekin'den uyarladığı (iki kez; 1947 ve 1967 yıllarında)

"Bir Dağ Masalı"dır; bir de yapımcı olarak ilk Türk canlandırma (çizgi) filmini (Yüksel Ünsal ile) gerçekleştirmesidir, o kadar.

(3) "Kanun Namına", Akad'ın ilk filmi değildir, fakat "Vurun Kahpeye"deki sineması onu sinemamızın geleceği açısından ilginç kılar. "Lüküs Hayat", "Arzu ile Kamber" ve "İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı"da yaptığı sinema, onu Seden-Akad işbirliğini sağlamlaştırmaya götürür ve "Kanun Namına" bu ikilinin olduğu kadar Yeni Türk Sineması'nın da birinci kilometre taşı olur.

Dikkat edildiğinde görülecektir: Akad, filmografisinin ön yıllarında epeyi bir zig-zaglar çizer. "Kanun Namına"yı izleyen iki filminden "Tahir ile Zühre" başarısız; romancı Orhan Hançerlioğlu'nun yazdığı senaryodan yola çıktığı "İpsala Cinayeti" olağan Akad çizgisi filmidir. Akad, bu iniş-çıkışları (sinemamızın gecekonduluktan kurtulup bir türlü sanayileşememesi nedeniyle) hep sürdürecektir. Nereye kadar? Bir Orhan Kemal uyarlaması "Üç Tekerlekli Bisiklet"e (yarım bıraktığı bu filmi Memduh Ün bütünlemiştir) kadar.

Daha sonra yine benzer eğrilere rastlanırsa da, Akad, artık "sık" yerine "az" ödün verme yolundadır (Örnek: "Hudutların Kanunu", "Kurbanlık Katil", "Irmak" ve ünlü üçlemesi; "Gelin", "Düğün" ve "Diyet").

(4) Atıf Yılmaz, sayı bakımından en çok film yapmış rejisörlerimizin başında gelir. Dolayısıyla, o da kurala uyup filmografisini iniş-çıkış filmleri ile (sulugöz melodramlardan "Hac Yolu"na kadar) doldurur. "İstikrar", yalnızca düzgün kullandığı sinema dilindedir. Bu filmler arasında yabancı uyarlamalara, roman tiyatro ve çok "güncel" olaylar ("İşte Hayat", "Aaah Belinda" vb.), güldürülerle şarkıcı filmlerine, tarihsellere ve polisiyelere

dek uzanan (örneklerine ancak bizim sinemamızda rastlanan) bir üretkenliğin adamıdır. Ama onca film arasından Atıf Yılmaz'ı Atıf Yılmaz yapan bir 10 filmi rahatlıkla seçip çıkarabilirsiniz. Bunların yine en az yarısı sinemamızın yüzakı filmleri listesinde yer alabilir bence.

Metin Erksan için de (filmografik benzerliklerinden ötürü) Atıf Yılmaz'a bakarak benzer şeyler söylenebilir. Fakat Erksan, bütün piyasa isterlerine uygun düşürdüğü filmlerini gözardı ettirecek nitelikli filmlere de imzasını atmıştır. Bu filmlerinde bile baştan savmacılık yerine adının yakışığı sinemasal bir özen göstermiştir: "Acı Hayat", "Mahalle Arkadaşları", "Şoför Nebahat" ve "Oy Farfara"da olduğu gibi. Sinemasının doruk örnekleri, "Gecelerin Ötesi", "Sevmek Zamanı", "Kuyu"dur.

Halit Refiğ'in "durumu" (acaba) diğerlerinden çok mu "değişik" ve çok mu kural dışıydı? Hayır! Yerli yerinde, düzgün anlatımlı piyasa isterli filmleri çoğunluktadır onun. Ne var ki, bir "Gurbet Kuşları", bir "Haremde Dört Kadın" birer Refiğ klasikleri sayılmazlar mı?

Memduh Ün'ün ünü: "küçük insanların sinemacısı"dır. Kimi kez "Ün"ün dışına çıkma (hatta sıyrılıp kendini kurtarma) çabasına karşılık, zaman zaman kotardığı kendine özgü sinemasındaki gerçek yerinin (tür bakımından) neresi olduğunu kanıtlamıştır.

(5) "Son Kuşlar"la Erdoğan Tokatlı; "Yasak Sokaklar", "Kızgın Toprak" ve (yarım başarılı bir Sabahattin Ali aktarması) "Kuyucaklı Yusuf"la Feyzi Tuna; türlü serüven filmleriyle hayli oyalandıktan sonra adeta tutku ile bağlandığı kırsal kesim gerçeklerini işlediği "Kara Gün", "Kaşık Düşmanı" ve "Gömlek"le de Bilge Olgaç gibi.

FATİH ÖZGÜVEN

TÜRK SİNEMASI...

Türk Sinema'sı hakkında söyleyeceklerim mi? Peki.

Türk olmak neyse o. Dış sansürlerimiz, iç sansürlerimiz, sansürlerimizin doğurduğu korkularımız, korkularımızın doğurduğu kabuslarımız ama onları dile getiremeyecek kadar da dilsiz oluşumuz.

Acaba komşular, komşularımız, onların komşuları bize ne derler fobimiz, sıkışınca ne derlerse desinler diye kestirip atışlarımız, sinirlenip terslenişlerimiz, 'Türk düşmanları/ Türk dostları' denklemimiz, maçlarımız, pop patlamamız, gençmiş gibi yapışımız ama başımızdaki türlü türlü büyüğe saygıda kusur etmeme kusurumuz. Ayrıca onlara yalakalanışımız ama ilk fırsatta, onlardan yararlanır yararlanmaz, onları gizli gizli arkadan vurmayı planlayışlarımız.

Kolaycılığımız, son çıkan ne varsa görüp onlardan 'esinlenmemiz', son modalara, kavramlara, son tartışılan şeylere duyduğumuz çocukça ilgi, onlar sanki ille de bizim için geçerliymiş gibi hiçbirinden geri kalmak istemeyişimiz, onların üzerimizde kötü kötü sırıtışı, bundan utanışımız, bundan utanmayışımız.

Ulusal sinema dilimiz, sanat filmlerimiz, 'görsel bir şölen'lerimiz, 'pazar arayışları'mız, feci kopyalarımız, 'destansı gerçekçilik'imiz, dış festivallerde 'gövde gösterileri'miz, 'nitelikli film'lerimiz, 'sanatsal arayışlar'ımız, 'güçlü bir sinema dili'lerimiz, 'Bir .... Filmi'lerimiz, 'Türk seyirlik sanatlarından esinlenme'lerimiz, 'Amerikan sineması bizi yedi' feryatlarımız, devlet yardımı çığlıklarımız, kozalarımız, portakallarımız, yerli mallar haftalarımız, kivi ve ithal muz merakımız.

Öte yandan şu tuhaf zamanlarda dünyanın şu tuhaf yerinde tuhaf bir 'iki arada bir deredelik' içinde oturuşumuz. Ne şuralı, ne buralı oluşumuz. Heryerli birden olma ihtimalimizin yüksek olması. Bundan yararlanmayışımız, bunu görmeyişimiz, bu tuhaflığın şizofrenisini hayatımızın her dakikasında yaşayışımız ama bunu birşeye dönüştürmeyişimiz, dönüştürülebilecek bir şey olduğunu, belki de tek şey olduğunu, bizi biz yapan şeyin anahtarının -belki asırlardır,- bu hal oluşunu anlamayışımız. Onu sahiplenmeyişimiz. Hala Doğu -Batı ve onun türevi, sağlam, emin kavram çiftleriyle hayatı kavramaya çalışışımız, bizim bütünlüğümüzün tam da bu bölünme olduğunu anlamayı reddedişimiz. Ondan -belki de,- bir başkaldırı çıkarmaya çalışmayışımız, aslında gözlerini ağır ağır önünden kaldırıp tam bir deli bakışıyla hayata, sokaklara, insanlara bakacak gerçek bir "Kafayı Yemiş"imiz olduğu gün kurtulacak oluşumuz.

Beklediğimizin bir ermiş olduğunu sandık durduk, ama hayır bütün ülke, Zebercetler, Sami Hazinsesler, Cevat Kurtuluşlar, Bezgin Bekirler, Eşşek Herifler, Kıllanan Adamlar içten içe o "Kafayı Yemiş"i bekliyor.

Kimbilir belki önce sinemadan çıkar.

SİNEMA ÖRGÜTLERİ

ÇASOD (Çağdaş Sinema Oyuncuları Derneği)

DÜNDEN BUGÜNE OYUNCULAR İÇİN DEĞİŞEN BİRŞEY YOK

ÇASOD (Çağdaş Sinema Oyuncuları Derneği), sinema oyuncularının sosyal ve sanatsal her türlü sorunlarına çözüm aramak, Türk Sineması oyuncularının çağdaş dünyanın gerekirlikleri çerçevesinde üretim ve yaratımlarda bulunabilmelerini sağlamak ve gerektiğinde desteklemek amacıyla örgütlenmiş bir dernektir. Geçtiğimiz aylarda Kültür Bakanlığı tarafından yeniden düzenlenen 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun 8. maddesi bu nedenle bizler tarafından dikkatle üzerinde durulması, dikkatle gözden geçirilmesi gereken özellikler taşımaktadır. Öyle ki sözkonusu madde daha şimdiden Türk Sineması'nın yarınına, çok önemli bir "tanımlama"nın eksikliklerini taşımaktadır.

5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri kanunu 8. maddesi aşağıdaki şekilde değiştirilmiştir:

M.4: "Sinematografik eserlerde; yönetmen, özgün besteci ve senaryo yazarı eserin birlikte sahibidir. Eserin birlikte sahipleri, mali hakları yapacakları bir sözleşmeyle ve uygun bir bedel karşılığında yapımcıya devredebilir".

5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri kanunu 80. maddesi bölüm alt başlığı ve madde başlığı ile birlikte aşağıdaki şekilde değiştirilmiştir:

M.26: A) KOMŞU HAKLAR VE TECAVÜZÜN ÖNLENMESİ.

I- Eser sahibinin haklarına komşu haklar:

"Eser sahibinin maddi-manevi haklarına halel getirmemek şartıyla, fikir ve sanat eserlerini özgün biçimde icra eden, yorumlayan icracı sanatçılarla, bir icrayı ya da sesleri ilk defa tesbit eden ses taşıyıcısı yapımcıları ve radyo televizyon kuruluşlarının, eser sahibinin haklarına komşu hakları vardır.

Bir icracı sanatçının icrasını tesbit etme, bu tesbiti çoğaltma, kiralama, icranın telli-telsiz her türlü araçla yayınlanması ya da temsili suretiyle faydalanma hakkı münhasıran icracı sanatçıya aittir ve icracı sanatçının yazılı izni gereklidir. İcracı sanatçılar bu haklarını uygun bir bedel karşılığında sözleşmeyle yapımcıya devredebilirler".

Bu iki yasa maddesinden de anlaşılacağı gibi oyuncunun "icracı" olarak yorumlanması ve yasal düzenlemelerin buna göre yapılması tarafımızdan eksik görülmüştür. Yaptığımız araştırmalarda Kültür Bakanlığı'nın bu maddeleri yabancı ülkelerin yasalarını inceleyerek oluşturduğunu, bu incelemelerde yabancı yasalarda da "oyuncu"ya yaratıcı olarak yer verilmediği gibi yanıtlar aldık. Biz bu araştırmayı yapmadık ancak bunun doğru olduğunu varsaydık. Yabancı ülkelerde oyuncuların komşu haklardan yararlandığı tezinden yola çıktık.

Gelişmiş ülkelerde yüzyıldır varolan güçlü sendikalar ve gelişmiş menejerlik sistemi oyuncuyla yapımcı arasındaki her türlü sorunu kökten çözmektedir. Oyuncunun bağlı olduğu sendika, bir sözleşme imzalarken manevi hakları da koruma altına

almaktadır. Dolayısıyla komşu haklar maddesi yaşama geçirilmekte ve oyuncuya manevi hakları ulaşabilmektedir.

Ülkemizde kurumsallaşamamış bir meslek olan oyunculuğun ne sendikası ne de kendisini savunabilecek menejerlik sistemi mevcuttur. Bunun koşulları da yaratılamamaktadır.

Komşu haklar maddesi tamamiyle oyuncunun ikna gücüne ve yapımcının rızasına bağlı bir madde olarak yaşama geçecektir. Bu nedenle Oyuncuların ciddi yasal korunmalara gereksinimi vardır. Bunun örneği dünyada yoksa, Türkiye bu konuda ilk olabilir.

ÇASOD olarak öncelikle "icracı" sözüne itiraz ediyoruz ve oyuncunun "yaratıcı" olduğunu savunuyoruz.

Bir film üretim sürecinde, filmi yaratan senarist ve yönetmenden sonra oyuncunun da yaratım payı olduğuna inanıyoruz. Bir filmin hikayesinde senaristin yazıp çizdiği, yönetmenin tasarlayıp düzenlediği yönde insandan hareketle insanlar arası ilişki, yani hikaye, ağırlıkla yine insanla yani oyuncuyla gerçekleşir. Sinema, yönetmenin dünyasıdır. Yönetmen o dünyayı tüm boyutlarıyla yaratır. Ancak oyuncu kendisiyle ilgili olan "karakter yaratımı" çabasıyla o dünyaya katılır. Oyuncunun yönetmenin elindeki herhangi bir obje ya da metni icra eden bir araç olarak görülmesi eksik ve yanlış bilgilenmeden kaynaklanmaktadır.

İnanıyoruz ki oyuncu, bir eserde ancak bir parça olarak vardır. Ama parça olarak varolmak için konsantrasyon, heyecan belleği, dramatik aksiyon, karakterizasyon, gözlem, araştırma, ritim gibi YARATIM özellikleri gerekir. Parçalar bir bütünü oluşturur. Bunu bilmeyen bir oyuncu, bir bütünün oluşumuna katılamaz.

Bir filmin üretim süreci içinde OYUNCULUK SANATI; bir insanın tüm bilgi ve birikimini, bedensel, ruhsal ve zihinsel faaliyetini bu yaratının hizmetine sunduğu, yaşam ve kendi gerçeğinden yola çıkarak yepyeni bir yaşam, bir gerçek ve yepyeni bir karakter yarattığı bir sanattır.

Sinema; fiilen varolmayan şeyleri var gösteren bir sanattır. Sahne gereği aktör birini sevdiğinde onu gerçekten sever mi? Yaratmayı gerçeğin yerine koyar. Yaratma gerçek olmalıdır. O sahnede olması gereken tek gerçek budur. Oyuncu mesleki (teknik) bilgiler ve duygularıyla bu deneyi düzenler ve sonra yeniden yaratır.

OYUNCULUK SANATI, hiçbir teknik araca gerek duymaksızın salt insan zihni ve bedeniyle yaratma yetisi olan tek sanattır.

Oyuncu rolünü inceleyip prova ettikten sonra "yaratmaya" girişir. Önce araya araya, deneye deneye sonra konsantrasyon, gözlem, bellek, hareket, poz, dışa vurma ve yaratım... Oyuncu tüm bunları yeteneğinin hizmetine sunar.

Oyuncu rol teklifini kabul ettiği andan itibaren senaryo ve çekim aşamalarında kendi yaşam felsefesini, psikoloji bilgisini, tüm mesleki birikimlerini üst üste koyarak metni ve rejiyi belirleyen insan davranışlarındaki fiziki ve ruhsal hareketleri oluşturur ve en küçük ayrıntısına kadar düşünülmüş olan yeni bir insanın doğumunu yaratır.

Dünya oyunculuk tarihinde görülmektedir ki geliştirilmiş tüm kavram ve gelenekler oyuncuyu salt icracı ya da estetik araç olarak değerlendirmemekte yaratıcı ve bağımsız bir sanatçı olarak kabul etmektedir.

Tüm sanatların en eskilerinden olan ve gelişen teknoloji karşısında bağımsız varlığını sürdürme şansı olan OYUNCULUK

SANATINI ve taşıdığı yaratıcı niteliği gözardı etmek, bütün sahne ve görüntü sanatları tarihini ve kuramlarını görmezden gelmek ve reddetmek anlamına gelir.

Bu doğrultuda oyuncunun tanımının "yaratıcı" olarak adlandırılması, madde 4 ve madde 26'ya bu açıdan yeni bir düzenleme getirilmesi zorunludur.

Başkan
FÜSUN DEMİREL

DİSK/Sine-Sen (Sinema Emekçileri Sendikası)

100. YILDA TÜRK SİNEMASI

Türk Sineması'nın bugününü ve yarınını irdelemek için dünü unutmamak gerekir. Bugünü ve yarını hazırlayan dündür. Geçmişten geleceğe bakmak ve sinema sanatı adına yapılan tüm yanlışlıkları araştırmak, nedenlerini saptamak bizi geleceğe götürecektir.

Türkiye Sineması'nın ilk yılları Türk Tiyatrosu'nun gölgesinde tiyatro oyuncularının bir ek işi gibi gerçekleşmiştir. Sinema sanatının öncelikle Amerikan Sineması'ndaki teknik ve sanatsal gelişimini sinemamız göstememiş, sahne sanatı gibi algılanmış ve 7. sanat olarak değil, tiyatro sanatının gölgesinde resimsel bir teknik oluşum gibi düşünülmüş ve uygulanmıştır. Ülkenin yapısı da bu yetersiz gelişimin nedenlerinden biridir. Sinema dünya ülkelerinin bir çoğunda ticari-teknik ve sanatsal boyutta hızla gelişirken bizde bu gelişime ayak uyduracak yapılanma oluşmamış, sadece ticari boyutu seyircinin yoğun ilgisi nedeni ile gelişmiştir. İlk yıllarda bir film bire beş hatta on misli kâr marjı ile tüccar zihniyetli az gelişmiş bir yapımcı taifesinin tekeline girmiştir. 1950'lerde başlayan kültür sanat insanlarının katılımı ve gelişimi sinemamıza bir nebze olsun

soluk aldırmışsa da bu katılım da işletmeci-yapımcı tekelinin egemenliğine boyun eğmiş ve yeni yaratıcılar da ister istemez yapımcıların istediği doğrultuda filmler yapmak zorunda kalmışlardır. Zaman zaman bireysel çıkışlar (özellikle 1960-1970'li yıllarda) sinemamıza önemli yapıtlar kazandırmışsa da bu gelişimde teknik alt yapı ve sanatsal üst yapıyı oluşturamamıştır.

İlk yıllarda gereğinden fazla yabancı film, özellikle Amerikan filmleri ülkemiz sinemalarında boy gösterirken yerli filmlerin de ticari anlamda iş yapması bu rekabetin doğalmış gibi görünmesini sağlamış, devlet koruyucu destekleyici hiçbir yasa çıkarmadığı gibi "SANSÜR" yasaları ile gelişimi engellemiş, yerel yönetimlere kaynak sağlamak amacı ile rüsum adı altında peşin vergi ile cezalandırmış, teknik ve sanatsal boyutta katkıda bulunmadığı gibi sinemayı eğlence aracı olarak görmüş ve gelişimi bir anlamda engellemiştir. Ülkemizde uzun bir dönem sinema sanatı öğreten ve bu bağlamda eğitim veren herhangi bir kurumun olmaması da eksik ve yetersiz gelişime neden olmuştur. Uzun bir dönem sinema insanları usta-çırak ilişkisi ile yetişmiştir. Zaman zaman sinemanın büyüsüne kapılarak Avrupa'da sinema eğitimi gören genç insanlarımız da yeterli ilgiyi görmemiş ve sanatımızın gelişmesine yararlı olmamamışlardır..

Teknoloji tüm dünyada gelişirken, ülkemizde, hep ilkel ya da bir önceki teknoloji satın alınmış, ucuz maliyet hesapları ile sesli çekimden hemen ilk yıllarda vazgeçilmiş, ses filmi olgusu bile ucuz pozitif filmin ikiye kesilmesi ile sağlanmış bu da bir buluşmuş gibi empoze edilmiştir.

Tüm teknik gelişimler (sesli çekim-elektronik gelişim) bir kenara itilmiş, işletmeci -yapımcı birlikteliğinde doğallıktan uzak, yapay ticari filmler sinemacı işletmeci istemi doğrultusunda birbirinden hiç farkı olmayan birçok film üretilmiştir. Öyle ki

senaryo yazarlarımız şablon senaryolarının mekan ve oyuncu isimlerini değiştirerek yapımcıya sunmuş ve aynen kabul görerek nerede ise tek tip filmlerin yapıldığı bir üretim biçimi yaratılmıştır. O dönemlerde ticari bağlamda her filmin kâr etmesi de bu yoz yapımları körüklemiş, sanatsal boyutta düşünen insanlar dışlanmış, ucuz, basit, kısa zamanda film yapan yönetmen biçimi ortaya çıkmış, bu da yapımcının işine gelmiştir. Bu kısır döngü içinde zaman zaman önemli filmler ve yönetmenler Türk sinemasında bireysel çıkışlar yapmışlarsa da bu da yeterli olmamıştır. Yılmaz Güney, Ö. Lütfü Akad, Metin Erksan gibi. Yılmaz Güney bu kısır döngünün starı olarak sivrilmiş ve daha sonraları istediği filmleri yapabilme şansını yakalamıştır.

Sanat, özellikle sinema sanatı devlet politikalarına hiçbir dönem girmediği, politik söylencelerde yer almadığı gibi, gelişimi engelleyen yasalar daha da pekiştirilmiş, dünya sineması gelişirken, Türk Sineması layık olduğu yeri (Atatürk'ün sözüne rağmen "SİNEMAYA LAYIK OLDUĞU EHEMMİYETİ VERMELİYİZ") bulamamıştır.

1980'li yıllara kadar olan gelişim sürecinde, festivallerde ödüller kazanan başarılı filmler yine bireysel çıkışlar sonucu yapılmış, yapımcı zihniyeti, teknik alt yapıya önem vermediği gibi bu işlevi de emekçi sınıfın omuzlarına yüklemiştir, kamerası olmayan kameraman film çekemez hale gelmiş, ışık ve de diğer teknik araç ve gereçler (şaryo, Dolly-set malzemesi gibi) sanki sinema emekçilerinin görevi imişçesine onlara yüklenilmiştir.

Yeterinden fazla ekonomik kazanç olmasına rağmen bu girdiler sektöre çok az yansımış, durum böyle olunca da gelişimden yoksun filmlerimiz, dünya ülkelerine hiçbir dönem pazarlanamamıştır.

Televizyonun yeni bir teknolojik gelişim olarak video ile birlikte evlere girmesi bir anlamda sinemanın da boyutu küçülerek

evlere girmesini sağlamış, bu da seyirci kaybına neden olmuştur.

Seyirci-salon kaybetmeye başlayan Türk Sineması, savaşımı kalitede, sanatsal görsel-teknik zenginliği olan filmlerde araması gerekirken, daha da küçülüp yozlaşarak ve basit-ucuz filmler üreterek kendi yok oluşuna zemin hazırlamıştır. Bugün geldiğimiz nokta budur.

Tabiki bu gelişimin engellenmesinde bir çok başka nedenler de sayılabilir. Yine de yukarıda saydığımız olumsuz etkenler sinemamızı bugünlere getirmiştir.

Bugünkü konumumuz da aşağı yukarı bellidir. Yetersiz alt yapı, bir film yapımına izin vermeyecek ölçüde daralan bütçeler, yetersiz destekler, hâlâ bir sinema yasasının olmayışı, genç kuşakların film yapma olanaklarından yoksun oluşu gibi.

1990'lı yıllara kadar sinemaya köstek olan Türkiye Cumhuriyeti hükümetleri, 90'lardan sonra 70 yılın günahını çıkarmak istercesine sinemayla ilgilenmeye başlamış, 70 yılda devletin ve yerel yönetimlerin sırtımızdan kazandıkları trilyonlardan birkaç kuruşu sinemaya aktarmaya kalkmış ve de kızılca kıyamet kopmuştur. Yalnızca sanatın diğer dallarına destek veren Tiyatro, Opera, Bale kuran devlet, sinemayı da hatırlayınca kamuoyu ve basın nedensiz karşı çıkmıştır.

Bugün ülkemizde film yapılamıyorsa bunun birincil suçlusu -SANSÜRCÜ-ÇIKARCI SANATI ENGELLEYİCİ-TEKNİK GELİŞİME KATKISIZ- devlet yapısıdır. Oysa Amerika dahil olmak üzere tüm Avrupa ülkeleri, sinema sanatının gelişimini sağlamak amacı ile yasalar çıkarmışlar, gelişimi her boyutta desteklemişlerdir. Ülkemizde sinemayla ilgili yan yasalar çıkmış olmasına rağmen sinema ve sinema iş yasası yoktur. Var olanlar da yetersiz ve çözümleyici değildir.

Sinema yasası bir an önce çıkarılmalıdır.

Sinema ve Televizyon çalışanlarının sorunlarını düzenleyecek SİNEMA TV İŞ YASASI çıkarılmalıdır.

Özetle bugünkü tıkanıklığı aşmak, sinema sanatını halkımızla buluşturup bütünleştirmek, seyircimizi salonlara getirmek yalnızca sinema insanının sorunu değildir. Teknik alt yapısı olmayan, yeterli ekonomik desteği olmayan sinemamız tabi ki sanat olma özelliğini yitirecektir.

Kültür Bakanlığı'nın birkaç yıldır verdiği destek Türkiye sinemasını ayakta tutmaya yetmeyecek kadar yetersiz-cılız bir destektir.

Çözüm nerededir?

Ekonomik desteği yasalarla belirlenmiş, tüm sanat katmanlarını içine alan yapılanma içinde bir "SİNEMA KURUMU" şarttır. Bu oluşum, seyirci, salon-teknik alt yapı sorunlarını çözmede öncülük edecek bir yapı oluşturacaktır.

Ülkemizde her yıl yüzlere varan sayıda mezun veren sinema TV iletişim fakülteleri vardır ve bu okullarda okuyan genç beyinler, eğitim aldıkları alanlarda kendilerini ispatlayacak yapım gösterim çizgisine ulaşamamaktadırlar. Türk Sinema Kurumu bu yapıya da destek verecek, kısa filmden başlayarak gelişim içinde uzun filme varan yapım desteğini de bu genç sinema insanlarına sunacaktır. Bu yapı yasalarla korunacağından devletin desteğine ve kösteğine gerek duyulmayacaktır. 1960 yıllarından bugüne dek çok kereler bu yapılaşma tartışılmıştır. Dünya ülkelerinde de benzerleri vardır ve kendi sinemalarını koruma adına önemli görevler üstlenmişlerdir. Bizce "TÜRK SİNEMA KURUMU" tıkanıklığı aşacak, gelişim sürecini başlatacak, sinema sanatını hak ettiği yerlere ulaştıracak bir yoldur ve de tek yoldur.

Genel Sekreter

MUZAFFER HİÇDURMAZ

Film Yön (Film Yönetmenleri Derneği)

TÜRK SİNEMASININ BUGÜNÜ VE YARINI

Türkiye'de sinema seyircisinin profili değişti. Sinemaya 15-25 yaş kuşağı gidiyor ve çoğunlukla macera, erotizm ve güldürü filmlerine rağbet ediyorlar.

Yerli film yapımı giderek azalmakta ve sinemalardaki gösterim payı %10'a gerilemekte. 25 yaş üstü ve evli seyirci ise artık yerli filmleri evinde, TV'de izlemektedir.Amerikan filmleri Türkiye pazarını rekabet edilemez bir üstünlükle ele geçirmiştir. Yerli filmler toplumun aynasıdır. Kültürel kimliğinin göstergesidir. Sinema pazarı Amerikan filmlerine tümüyle terkedilirse, sinemaya giden gençlik, Amerikan yıldızlarına hayran olacak, Amerikan tarzı yaşamı benimseyecek ve kendi kültürüne yabancılaşarak büyüyecek, bu gelişme giderek toplum yapımızı zedeleyecektir. Bu yüzden gittikçe zorlaşan, kötüleşen koşullara karşın Türk filmlerinin yapımı sürdürülmelidir. Öte yanda, Türk kültürünün yurt dışında tanıtımı söz konusu olduğunda yılda 50-60 filmimiz türlü festivallere, sinema günlerine katılarak yaklaşık 150 gösterimle üstüne düşeni başarıyla yapmaktadır ve bu alanda bale-tiyatro-opera ve klasik müziğimizin tümünden daha yararlı olmaktadır. Bu iki açıdan, yani kültürel kimliğimizin korunması ve kültürümüzün yurt dışında tanıtılması açılarından bakılınca,

Türk Sineması'nın teşvik edilmesi, manen ve madden desteklenmesi gerekmektedir. Sinemasına Fransa'nın yılda 450 milyon dolar, Almanya'nın ise 250 miyon dolar destek sağlaması da bu yüzdendir. Benzeri destek geçmişte, ABD'de bile kendi sinemalarının güç döneminde, devletçe sağlanmıştır. Gerekirse yeniden sağlanacağına da kuşku yoktur. Türk Sineması'nın geleceğinde bu gerçekler gözetilmelidir.

Genel Başkan
ORHAN AKSOY

SE-SAM (Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği)

100. YILDA TÜRK SİNEMASI:

75 yıl boyunca Türk halkına en ucuz eğlence ve eğitim hizmeti veren Türk Filmciliği bu güne kadar kendi yağıyla kavrulmuş, hiç bir hükümetten destek ve teşvik görmeden milletmize hizmet vermiştir.

Türk Sineması, yaşamı boyunca çok değerli yapıtlarla eserler üretmiş ve kendisini de batı dünyasına tanıttırarak kabul ettirmiştir.

Türk sinemasının Uluslararası görünümü son derece başarılıdır. Ülkemizde gelişen kitle iletişim araçlarının yaygınlığı ve etkinliği, televizyon kanallarının süratle artması, yabancı yayınların hegomonyası, kablolu yayının başlaması, çok az sermayeye sahip olan, alt yapısı tam olmayan Türk Sineması'nı rekabetten alıkoymuştur.

Bugün ülkemizde yerli filmcilik tamamen stop etmiş ve sinemadan geçinen onbinlerce çalışan köşelerine çekilmiş, beklemektedirler.

Böylesine kritik dönemde Türk Sineması'nın kurtulması, devletimizin sür'atle sinemaya büyük destekler vermesi, özendirici, teşvik edici önlemler alması gerekmektedir.

Acil önlem olarak, sinemaya finansman sağlayacak ortamların yaratılarak Türk Sineması'na devletin daha fazla koruyucu, özendirici önlemler hazırlaması gerekmektedir.

Türk Sineması'nın, devlet ve Özel Televizyonlarla ilişkilerinin fevkalade bir düzene sokulması gerekmektedir. Bütün sinemalarda Türk filmlerinin oynatılması ortamlarının yaratılması lazımdır.

Sinemada çalışan emekçi, sanatçı, teknik elemanların her türlü sosyal güvencelerinin, yarınlarının sağlanması gerekmektedir.

Böyle düzenlemeler sinemayı, "ben de varım" demek imkanına kavuşturacaktır.

Bugün sinemamızın en büyük sorunu maddi imkandır. Kapital sahibinin çok güçlü yapımları yoktur.

1958 yılında, Amerika'da sinema sektörü zor bir dönem yaşarken çıkarılan bir yasayla bugünkü güçlü duruma gelmiş ve devlet de vergi indirimi yapmış, teşvik etmiş ve sponsor olmuştur. Amerikan Film yapımcılarına para yatıracak kuruluşlar, filmin yapımı için harcadıkları miktarı giderlerine yazmakta ve vergiden düşmektedirler.

Türkiye'deki sponsorluk yapacak kuruluşların da katkılarıyla Türk Sineması'na böyle bir imkan sağlanıp, hem reklamlarını hem tanıtımlarını yapabilme ve hem de 7. sanat olan sinema kültürüne katkıda bulunabilme olanakları yaratılmalıdır. Böylece, ülkemizin tanıtımına sinema aracılığıyla da hizmet edilmiş olur. Böyle bir imkan yaratılması halinde, yurtiçi ve yurtdışından film yapımcılarına büyük bir sermaye girmiş olur.

Ayrıca, en önemli konu: muhtelif Bakanlık ve kuruluşlar tanıtım veya belirli amaç için bir çok film yaptırmaktadırlar. Bu filmlerin yapımlarını filmcilikle hiç deneyimi olmayan kişilere

ve kuruluşlara yaptırmaktadırlar. Böyle önemli 7. sanat yapımlarının, SE-SAM üyesi gerçek profesyonel yapımcılara yaptırılması elzem olduğu gibi hem yapımcılara ve hem de sinemada çalışanlara bir gelir yaratılmasına neden olur ve işsizliklerini önlemek amacı taşır.

Devletimiz, gerek devlet ve gerekse Özel Televizyonlarda gösterilen sinema filmlerinin gösterim arasına konulan bilumum reklam gelirlerinin belirli bir miktarını, Kültür Bakanlığı'mızın oluşturacağı bir Fon'a aktarılmasını sağlayarak sinema bütçesine önemli bir katkıda bulunabilir. Avrupada zaten böyle bir uygulama vardır. Fransa-Almanya-İngiltere örneği gibi.

Kültür Bakanlığı'mızın öncülüğünde kurulacak olan ve bir süreklilik de arzeden FON'da, "Sinema Bankası" gibi ucuz kredi sağlanarak yapımcılar teşvik edilebilir.

Ayrıca Kültür Bakanlığı her yıl nitelikli sinema projelerine karşılıksız destek veya tanıtma Fon'undan yardımlar yapmalıdır.

TRT ile Türk sineması ilişkileri en sıkı ilişkilere açık olmalı ve TRT'ye verilen öneriler yumuşak denetimden geçirilmeli, beklemeden gereken yapılmalıdır.

TRT'ye kurum dışından yaptırılan filmler de, filmci olmayan bazı kurumlara verilmekte ve SE-SAM üyesi profesyonellere verilmemektedir.

Ayrıca Film yapımcısı, SE-SAM üyesi ve profesyonel olmayan bazı kuruluşlara TRT'nin yaptırdığı filmlerde sinema dışından sanatçı ve teknik elaman kullanılmaktadır. Sinemadan ekmek ve iş bekleyen binlerce sinema elemanı da mağdur olmaktadır. Halbuki sinema sektöründe mesleki kuruluşlara üye elemanlara TRT yapımlarında görev verilmelidir.

Kültür Bakanlığımız'ca gelişmiş ülkelerle ortak yapım anlaşmaları yapılması büyük avantajlar sağlar.

Türk filmlerinin dışarıda tanıtımı ve dağıtımını sağlayacak imkanlar yaratılmalıdır.

1970 yıllarında 3000 sinema salonu faaliyette iken bugün Türkiye genelinde bu rakam 200'e düşmüştür. Hiç önlem alınmamış, sinemalar garaj, market, apartman yapılmıştır. Bugün faaliyet gösteren sinemaların büyük çoğunluğunda da Amerikan filmleri gösterilmekte ve küçük bir bölümde Türk filmleri ile eski filmlerin kimliğini alan ponografik türden filmler boy göstermektedir. Yüzmilyarlık bütçelerle gerçekleştirilen Amerikan sinemasıyla Türk sinemasının rekabeti imkansızdır.

Sinemalarımızda Türk filmi oynatmak zorunluluğu yerine, "teşvik" esası getirilerek, sinemacıları Türk filmi oynatmaya özendirmek, ve devlet tarafından da destek sağlanması zorunludur.

Sinema sanayinde çalışanların sosyal güvenceleri yoktur. Her sinema krizinde hastalanıp açlıkla karşı karşıya kalmaktadırlar.

Yukarıda değindiğimiz konuların gerekli biçimde ele alınması ile Türk sineması yeniden hayatiyet kazanma imkanına kavuşur kanaatindeyiz.

Genel Sekreter
ERDOĞAN CİHAN

SODER (Sinema Oyuncuları Derneği)

DÜNE BAKARAK YARINI KURMAK

7. Sanat Sineması 100 Yaşında.

Bir sanat dalı için çok kısa olan bu süre içinde bizim Türk sineması, yerli filmciliğimiz olarak serüvenimiz nedir? Sinemamıza bakarken ilk yapmamız gereken kimlik belirlemesidir. Türk sineması olarak kimiz? Ne yaptık? Ne yapıyoruz? Ne yapmayı amaçlıyoruz? Bu da ancak bizim dün ve bugün yaptığımız sinemayı ne küçük görerek, ne de ölçüsüz yücelterek olabilir. Nesnel bir yaklaşımla, bilimsel bir yansızlıkla, somut verilerle, günün, zamanın koşullarını göz önüne alarak, duygusallığa kapılmadan, yersiz katılıktan uzak, insani sıcaklıkla doğru sonucu bulabiliriz. Elde edeceğimiz verileri bir zaaf, bir naiflik, bir yoksunluk olarak değil, bir özellik olarak değerlendirmeliyiz.

Dünkü sinemamızı, "Yeşilçam Sineması" diye adlandırdığımız dönem sinemasını, kültür mirasımızın sinema tekniğiyle sürdürülmesi biçimlendirmiştir diyebiliriz. Bu sinemanın kahramanlarını tipler oluşturur. Starlara dayanan, sıcak kanlı, halkçı bir sinemadır. Büyük kentlerde olduğu gibi, Anadolu'nun her yerinde kapalı salonların ve yazlık, bahçe sinemalarının sayıca çok olduğu, izleyicilerini çokluk kadınların

oluşturduğu, farklı kuşaktan ve farklı çevrelerden insanların ailesiyle hep birlikte aynı duyguları yaşıyarak izledikleri bir seyirlik. Kadın ve erkek oyuncuların aileden sayıldığı bir sinema. Öyle ki filmler, onların ilk isimleriyle gişe yapmaktadır. Türkan'ın, Fatma'nın, Fikret'in, Yılmaz'ın, Ayhan'ın, Filiz'in, Belgin'in, Hülya'nın filmi... Efsane olmuş insanlar, masal kişileri, iyi-kötü, güzel-çirkin, genç-ihtiyar, dev-cüce, zengin-fakir, kahraman-korkak gibi kalın çizgilerle çizilmiş tiplemeler. Hemen hep aynı öykülerin anlatıldığı filmler... Sonu bilinen, en azından tahmin edilen ama gene de hiç yüksünülmeden büyük bir keyifle ve merakla, duygulanarak izlenen yüzlerce, binlerce film... Oyuncuların, yönetmenlerin, çoğunlukla rastlantısal olarak içine girdikleri, usta-çırak ilişkisi içinde sayısız filmde çalışarak, kendi kendini eğiterek yol aldıkları bir yapı, Yeşilçam ocağı...

Bütün bunlar 70'lı yıllara kadar böyle gitti. Ülkemizdeki toplumsal değişimler sonucu, kırsal kesimden kentlere yoğun göç, gecekondulaşmanın boyutlarının yükselmesi, Almanya'ya göçmen işçi akını, "her mahallede bir milyonerin yetişmeğe" başlaması, ekonomide, siyaset alanında sert dalgalanmaların olması sinemamızda da hem olumlu, hem de olumsuz etkilenmelere yol açtı. Yeşilçam'ın sadık seyircileri kadınlar ve aileler sinema salonlarından uzaklaşmaya başladı. Bunda, işlenmeye başlayan seks-porno ve şiddet öğesi taşıyan filmler kadar, yaşanan şiddet ortamının da etkileri vardır. Televizyon yayınlarının yaygınlaşması da insanları evlerinde film seyreder duruma soktu.

Seks-porno-şiddet filmleri furyası ve ülkedeki yakıcı ekonomik bunalım, yatırımcıların da kimliklerini değiştirdi. Anadolu'daki bölge işletmelerinin ve İstanbul'daki ayakların yerini video kulüpleri ve video işletmeleri aldı. Negatif filmden, video kaset çekimlerine geçildi. Anadolu'daki sinema salonu işletmeleri yani Ege, İzmir, Karadeniz, Samsun, güney, Adana bölgeleri işletmeleri seyircilerin sinema salonlarını boşaltmalarıyla ya

sinema piyasasından uzaklaştılar ya da video işletmeciliğine girdiler. Yeşilçam'ın alışılmış popüler sineması böylece devrini kapamış oldu. Seyircinin nabzını tutan, bir anlamda konusuyla, oyuncusuyla, anlatımıyla Samsun'dan, İzmir'den, Adana'dan filmleri yönlendiren yapımcı-işletmeci artık yoktu.

1980, 12 Eylül askeri darbesinin olumsuz etkileri sinemamızda da derinlemesine yaşandı. Ekonomik bunalım, siyasal baskılar, özgürlüklerin kısıtlanması, sansür, daha da acısı otosansür yaratıcıları da, seyircileri de anlaşılabilir bir çekimserlik çemberine kıstırdı. Sonraki süreçte siyasal ortam, hak ve özgürlüklerdeki görece yumaşama, ekonomik bunalımın yükselerek sürmesine karşın film yapım sayısını, seyirci sayısını artırdı. Az sayıda da olsa yeni sinema salonları açılmaya başladı.

Türk sineması serüveninin izini sürdüğümüzde, değişen, bugüne kadar taşınan olumsuzlukları şöyle sıralayabiliriz:

- Örneğin, sinemadan kazanılan paranın sinemaya yatırım olarak tekrar döndürülmemesi, sinemaya bir endüstri olarak değil, küçük, günlük döneriyle geçinen bir atölye yaklaşımıyla bakılması, riskleri göze alabilecek, büyük yatırımlara açılacak endüstri patronu kimliğinde bir yapımcı tipinin olmaması, yerine taşaron, az bütçeli; risksiz iş kotarıcı yapımcı tipinin olması, laboratuarların, stüdyoların gene ekonomik nedenlerden yetersiz kalması, bu yüzden dünya standartlarına ulaşmada zorlanma...

Dünün filmleriyle bugünküleri karşılaştırdığımızda, dün sayısal olarak daha çok yapım var, bunların tecimsel ağırlıkta olanlarının yüzdesi çok yüksek, sanatsal amaçlı yapım sayısı az, oysa bugün sayısal olarak üretilen film sayısı az olmasına karşın sözü edilir sanatsal ağırlıkta film sayısı, düne göre çok daha fazladır.

Bugünün sineması artık stara dayalı değil, yönetmeninin imzasını taşıyan, seyircisiyle mesafeli, kişisel bir sinemadır.

Tiplerin yerini yavaş yavaş karakterler almaktadır. Yeni, alışılmamış öyküler, dil arayışları içinde anlatılmaktadır. Bunlar zaman zaman seyirciler için yadırgatıcı bile olmaktadır. Bunu bir olumsuzluk olarak değil, bir kabul kırma sürecinin sancıları olarak değerlendirmeliyiz.

Dün, yoğun film üretimi sırasında, usta çırak ilişkileri içinde, adeta bir akraba yakınlığında piyasa ilişkileri söz konusudur. Bugün ise kamera gerisinde daha çok okul çıkışlı olan, ama uygulama içinde bilgisini sınama, kısa sürede pekiştirme şansı pek olmayan, televizyona ve reklam sektörüne epey fire veren bir kuşak yetişmektedir. Oyuncuların dün de bugün de eğitimleri gene otodidaktik yöntemle, yahut tiyatro okullarından aldıkları eğitimle olmaktadır. Çünkü, sinema eğitimi veren okullarda hâlâ sinema oyunculuğu bölümleri yoktur.

Uluslararası Film Festivallerinin sayısının çoğalması, sinema üzerine telif ve çeviri yayınların artması sinema ortamımız için olumlu gelişmelerdir. Filmlerimizin yurtdışında uluslararası festivallere düne göre çok daha fazla ve sık katılması, sinemacılarımıza önemli ilişkiler ve deneyimler kazandırmaktadır. Ayrıca bu ilişkiler teknik ve estetik olarak dünya standardını yakalama fırsatını da sağlamaktadır.

Televizyonlarda ve sinema salonlarında oynayan yabancı filmlerin rekabeti, filmciliğimiz adına hem olumlu hem de olumsuz yanları birlikte taşımaktadır: Yabancı filmler finans güçleri, teknik olanakları, uluslararası deney zenginlikleri, endüstri anlayışları gibi nitelikleriyle sinemamızı ezici yapıdadırlar. Çoğu yapımlar seyircinin beynini olumsuz değer yargılarıyla dejenere etmeye yönelik, toplumun geleneksel olumlu kültürel kalıtını, doğal duygu ve düşünce akışını bozucu, ulusal kimliğin önemli özelliklerinden olan o topluma özgü ritm duygusunu parçalayıcı, şiddet ve seks içgüdülerini kışkırtıcı,

kurgu-bilim temalı filmlerde günlük toplumsal gerçeklerden uzaklaştırıcı, uyuşturucu niteliktedirler. Olumlu yanlarsa, az sayıda da olsa dünya sinemasının seçkin filmlerinin izlenebilmesidir. Bu sayede sinemacılarımız yabancı filmlerin dış satım kazançlarını görmekteler, kendi yapımlarının kalitelerini yükseltmek zorunluğu hissetmekte, reklamın, tanıtımın önemini anlamakta ve ortak yapımlara yönelmektedirler.Televizyonun etkilerine gelince, bir yanda program yoğunluğu karşısında seyircinin zorlanması, zapping olayıyla yorgun düşmesi, dikkatinin dağılması, adeta şizofrenik bir duruma girmesi, reklamlarla bunalması, beyninin yıkanması gibi olumsuzluklar, bir yandaysa eski yerli filmleri oynatarak dağılan seyirciyi tekrar toplaması, bu filmleri oynatan bir sinematek işlevi görmesi, nitelikli yabancı ve yerli filmlerle seyirciyi bir anlamda eğitmesi, yerli yapımlara alıcı olarak yeni bir işletmeci kimliği taşıması gibi olumlu yanlar bulunmaktadır.

Dün-bugün karşılaştırmasında söz, sinema emekçisinin sosyal hak ve güvenceleri konusuna geldiğinde görüyoruz ki sektörü düzenli çalıştıracak yeterli bir sinema yasası hâlâ yoktur. Sinema mesleği için bağımsız bir iş kolunun olmaması nedeniyle çözülemeyen bir sendika sorunu vardır. Sinemanın hâlâ yasalarda bile terim olarak, anlayış olarak kültür-sanat ürünü değil, eğlence aracı diye değerlendirilmesi yaşanmaktadır. İş kolumuzun özelliklerinden dolayı sinema iş yasası ve sinema yasası ancak, Maliye Bakanlığı, Çalışma Bakanlığı, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, Kültür Bakanlığı, Ticaret Bakanlığı uzmanlarından oluşacak ortak çalışma grubunun hazırlayacağı bir yasa ile olasıdır. İstenilen olumlu özelliklere sahip yasalara kavuştuğumuzu büyük bir iyimserlikle varsayalım. Bu kez yasaların yaşama geçirilmesi için gerekli süreyi de çabuk ve hasarsız atlatmanın hazırlığında olmamız gerekir. Çünkü bu konuda dünden aldığımız kalıt, emekçiyi korumaktan çok uzak, hak almayı engelleyici

anlayışların, alışkanlıkların yerleşmiş olduğu bir kalıttır. Süreklilik gösteren bir iş yerinin olmaması, buna bağlı olarak yaşlılık, sağlık, kaza sigortalarını yürütmemesi, ülkemizde işsizlik sigortasının olmaması sinema emekçisini yıllarca ezmiştir. Bütün bunların yanında devlet, sektörde çalışanları açıkça yasalar önünde deftere tabi serbest meslek çalışanı konumuna koyarak onların mağduriyetini pekiştirmiştir. Uzun süre aynı yapımcıya bağlı çalışsa da sigorta edilmemesi (ki buna TRT ve özel televizyon kanalları da dahildir), bir daha iş alamama korkusuyla bu tür haklarını isteyememe, sigorta başlangıcı eski olsa da emeklilik sigorta borçlanmalarında borç sürelerinin uzunluğu nedeniyle yüksek borçlanmalar, ülkede yaşanan ekonomik bunalım, yüksek enflasyon, ücretlerin hep düşük olması ve geç ödenmesi süregelen olumsuzluklardır. Dün de bugün de bir yardım sandığının bulunmaması, iş akitlerinin oyuncu, figüran, yönetmen, teknik adam, set işçisinin emeği ve sanatsal yaratısının çıkarlarının aleyhinde düzenlenmesi düşündürücüdür. İş akitlerinin düzenli ve çalışanı koruyucu olmaması, telif sorununun nasıl yaşama geçirileceği konusunun belirsizliği endişelendiricidir. Yukarıda sözünü ettiğimiz iş kolunun olmaması sendikamızı, dernekler yasasındaki kısıtlamalar da meslek örgütlerimizi daha yararlı ve aktif çalışmaktan alıkoymakta bu da kitlemizi bezginliğe itmektedir. Sektör çalışanlarının düzensiz, az paraya çalışır olmaları, bir yardım sandığının gerekliliğini hep gündemde tutmuş, ama gene aynı parasızlık, düzensiz çalışma ve işsizlik gibi nedenlerle bu konuda yararlı girişimleri hep engellemiştir.

Yeni dünya düzeninin dayattığı değişken, yozlaşmaya kayan toplumsal değerler, bu sektörde gerçek sanatçıların yerine bir yeni insan tipi yaratmıştır. TV ve diğer iletişim araçları yalnızca tüketim malzemesi işlevi gören, günlük magazin şöhreti amaçlı, tek düze, hiçbir sanatsal kimliği ve bu konuda zaten böyle bir niyeti de olmayan, olsa da bu düzen içinde buna olanağı bulunmayan bir

grup insan ortaya çıkarmıştır. Bunların bu alanda yaşamları kısadır. Ama varlıkları gerçek sanatçıların yetişmesini, olgunlaşmasını alıkoyucu, nitelikli işlerin çıkmasının önünü tıkayıcı, bir yandan da mesleğin saygınlığına gölge düşürücü olmaktadır. Sektörde üretimin düşmesi, çalışanları, geçim sıkıntısı nedeniyle başka işler yapmaya itmekte, bu da sinema sanatı için gerekli olan enerjinin açığa gitmesine yol açmaktadır. Geçim kaygısı, meslekten olmayanlarla yapılan maddi manevi rekabet sürtüşmeleri üstü kapalı da yaşansa, sektör çalışanlarını onarılmaz biçimde yıpratmaktadır. Bütün bunların yanında bir de ödenekli kurumlarda çalışan oyuncular, sektörün emekçilerinden farklı isteklerle üretime katılmaktadırlar. Ayrıca gene bu oyuncular, bağlı bulundukları kurumların yönetmelikleri gereği, mesleki dernek, sendika çalışmalarına gerektiği ölçüde katılamamaktadırlar.

Sinemayla ilgili yasalarda devletin önce sinemanın eğlence üreten değil, kültür üreten bir sektör olduğunu vurgulaması, sektörümüzün sanat üretimi yapan bir sektör olduğunu resmen kabul etmesi gerekmektedir. Bu dileğimizin altını çiziyoruz. Çünkü ancak bu durumda sinema çalışanları, sanatçısı, emekçisi gerçekten hak ettiği, layık olduğu ve ondan haksızca esirgenmiş olan sosyal saygınlığa ve güvenceye kavuşacaktır. Bunun yanı sıra sektöre çok gereken, yeni yatırımcıların gelmesinin önü açılacaktır. Kültüre ve sanata yapılan yatırımların vergi dışı tutulması, yatırımcıları bu alanda girişime özendirecektir. Destek fonları oluşacaktır. Devletin sinemaya desteği maddi ve manevi olarak, ulufe, sadaka dağıtımı, bir lütuf değil, bir üst-yapı kurumuna anayasanın buyurduğu gibi bir destek görevini yerine getirme olacaktır. Bu, birçok bakımdan başka yararları da beraberinde getirecektir. Örneğin bu şekilde televizyonlar ve dış ortak yapımlarda daha ciddi ve elle tutulur ilişki biçimleri kendiliğinden oluşacaktır. Yabancı filmlere karşı kota uygulaması, engellemeler, yaptırımlar yollarını açacaktır. Bugün Avrupa

ülkeleri kendi ulusal sinemaları için alarm zilleri çalmaya başladığında bu konuda önemli, acil ve koruyucu adımlar atma gereği duymuşlardır. Ülkemizin ulusal kültürünü, ekonomik, siyasal özerkliğini koruması adına yapılması gerekli isteklerdir bunlar. Sanatçılara, her ne amaçla seyahat ediyor olursa olsun, örneğin bu çağrılı olduğu bir film festivali de olabilir, hala konut fonu uygulamakta ısrarlı davranılıyorsa, sinema araç ve gereçleri hala gümrük vergilendirmesine uğruyorsa ve bu ödemeler hep yükselen döviz kuruna endekslenmişse, meslek çalışanlarına, yetişmiş oyunculara meslek içi eğitim ve dış ülkelerde bilgi görgü arttırma olanakları sunulamıyorsa, dün-bugün karşılaştırmamızda işin daha ne kadar başında olduğumuz kolayca anlaşılır.

Sektörümüzde üretilen her film, başarısı ve başarısızlığıyla yönetmenin, senaristinin, yapımcısının, oyuncularının, teknik ekibinin bir yaratıcısı olduğu kadar ulusal sinemamızın da bir ürünüdür, bir üretimidir. Yaratıcılarının elinden çıkıp toplumun eline verilmiş, topluma mal olmuştur artık. Yaratıcılarının, toplumun, devletin olayı bu bilinçle sahiplenmesini, duyarlılığını bu yönde göstermesini istememiz, yalnızca bir eksikliği hatırlatmaktadır. Devlet olarak, yurttaşlar olarak, kendileri için yaratılmış sanat ürününü korumak ona sahip çıkmak bir görevdir.

Geleneksel Yeşilçam Sinemamız, değişen dünyanın sosyo-ekonomik koşullarıyla ve yeni teknolojilerle yeni bir yapılanma içine girmiş bulunuyor. Olumlu olumsuz yanlarıyla dünden aldıklarımız ve yeniden yaratmaya çalıştıklarımız, bir zincirin halkaları gibi birbirlerinden bağımsız değildirler.

Bugünü ve yarını ancak dünü çok iyi değerlendirir ve onun iyi yanlarını koruyabilirsek kurabiliriz.

Seyircimizle sinemamızın olumlu, sıcak, yakın ilişkisini yeniden yakalamanın yollarını bulmalıyız. Yukarıda sıraladığımız

çalışma alanımızın eksiklerini ivedi, asla yarına bırakmadan, bugün kotarmanın takipçisi ve yaptırımcısı olmalıyız.

Meslektaşlarımızın, yıpratıcı meslek yaşamları içinde, binbir meşakkatle elde ettikleri saygınlığı, yaşlılıklarında yoksunluk ve düşkünlük içine düşerek toplum önünde kaybetmelerini, yoksulluk çekerek ezilmelerini getiren koşulları şiddetle kınıyoruz.

Devleti dış ülkelerde onurla temsil eden, tanıtan bu sektör çalışanlarına devletin bugüne kadar, onlara yakışacak düzeyde bir huzurevi, bakımevi açmamasını üzüntüyle görüyoruz. Üretim içinde olan meslektaşlarımızın, emekli olan meslektaşlarımızın bir arada yaşayacağı bir sanatçılar köyünün kurulmasını düşünmek, istemek, her ne kadar sinema "hayal perdesine" hizmet edenler de olsak, bir ham hayal beslemek değildir; dünyanın uygar ülkelerindeki meslektaşlarımız için yaşama geçirilmiş bir güzelliği kendi meslektaşlarımız, bunu hak etmiş arkadaşlarımız için talep etmektir. Bizler biliyoruz, insanların hatırlanmaya, onurlandırılmaya gereksinmeleri vardır. İnsanlarının, sanatçılarının bu gereksinmelerini karşıladığı oranda bir toplum kendine uygar diyebilir. Devletin emeği, sanat emekçisini onurlandırması, ödüllendirmesi için sıkça fırsatlar yaratması gereklidir.

Sinemamızın, ayrıca, her türlü ürünün (fotoğraf, afiş, senaryo, kameralar, kostüm, aksesuar, filmler vb...) korunması için bir Sinema Müzesi, Sinema Arşivi, Sinema Kitaplığı oluşturulması da hala bütün aciliyetiyle karşımızda durmaktadır.

Gelecek için umutluyuz, yahut hiç umut yok demek doğru değil. Eğer insan kaynağımızı, parasal kaynağımızı sonuna kadar doğru, olumlu bir biçimde bu eksiklikleri ortadan kaldırmaya yönelik kullanabilirsek, sahip olduğumuz artılarımızı, eksilerimizi

duygusallığa kapılmadan akılla, bilgiyle değerlendirebilirsek geleceğimiz parlak olacaktır. Yoksa önümüzde sonsuz bir çöl yolculuğu var. Buna hazır olmalıyız.

Yönetim Kurulu Üyesi
GÜLSEN TUNCER

SİNEMA İŞLETMECİLERİ

İSMET KURTULUŞ

SİNEMANIN 100. YILINDA TÜRK FİLMCİLİĞİ VE SİNEMACILIĞI

Sinemanın 100 yaşına bastığı günümüzde, sinemamız da 70'li yaşlarını yaşıyor. Çevrilebilen birkaç film ve ayakta kalabilen 250-300 sinema salonuyla. Üçbinin üzerinde sinema salonu, yıllık ikiyüzün üzerinde film üretimi ve milyonlarca seyircisi ile bir dev olan sektörün 1975'lerden bu yana yavaş yavaş yok olmasına şahit oluyoruz, içimiz sızlayarak...

1975'de TV'nin yayına başlaması, 1980'lerde korsan video olayı, 1984'lerde renkli TV ve özel TV yayınları sektörün hayat damarlarını birer birer kesti. Daha önemlisi, 1984'lere kadar "Halkın en ucuz eğlencesi sinemadır" sloganı ile bilet fiyatlarını çok düşük tutan belediyelerin, ayrıca brüt hasılat üzerinden aldıkları ve halen de almaya devam ettikleri Belediye Eğlence Vergisi de sinema ve film sektöründe sermaye birikimini önledi. Sermayesiz kalan sektör yeniliklere ayak uyduramadı, güncelleşmedi, seyircisinin tamamına yakınını da kaybetti.

Sorunlar dalga dalga sektörün üzerine gelirken, sektörün çözüm önerileri de ilgili makamlarca yanlızca ve dikkatlice dinlenildi, dinlenildi.

Ve bugünlere gelindi...

Bundan sonra ne yapılabilir?

Bence yaşamından ümit kesilen bir hastaya ne yapılması gerekiyorsa o yapılmalı. Herşeyin mükemmel olduğuna inandırılmalı ki, O, son nefesini mutlu olarak verebilsin. Bu arada, hafızası yerinde, düşünebilen son nefesindeki hastamızı yaşatabilmek, yeniden hayata döndürebilmek için inanılmaz mücadele veren bir avuç filmci ve sinemacı dostumuzu da bu vesile ile takdirle anmak isterim.

Temenni ve arzum çabalarının boşa gitmemesi ve başarılı olmaları.

SAİM YAVUZ

SİNEMA SALONLARI "AZICIK" İLGİ İSTİYOR

Sinema denilince insanların aklına gelen oyunculardır, filmlerdir veya bunlarla ilgili anılardır. Ne yazık ki insanlardaki "sinema dünyası"nın beyinlerine işlendiği yerlerin sinema salonları olduğu hep unutulmuştur. Hatta sinema denilince "sinema salonu" değil de, filmler ve onların yarattığı dünya anlaşılmaktadır. Sözcük olarak belki uzun boylu tartışmak ve sinema-film ilişkisini ve ayrıntısını iyice netleştirmek ve bu netliğe göre tanımları doğru kullanmak gerekecektir...

Zavallı sinema salonları!

Evet ülkemizde sinema salonları tam anlamıyla zavallıdır. Elinden tutan, yön gösteren, ilgi gösteren kişi ve kurumlar ne yazık ki yoktur. Sinema salonlarının bugüne kadar -az sayıda kalmıştır- gelebilmeleri, sahiplerinin ya da işletmecilerinin bilgi, beceri ve maddi olanakları sayesinde olmuştur. Bakınız ülkemizde sinema salonu sayısının bir zamanlar iki bin hatta üç bin olduğu söylenmekte ve yazılmaktadır. 1995 yılında ise sinema salonu sayısı Türkiye genelinde 370'dir. Bu salonların yaklaşık yarısı, hem sinema salonu denmeyecek derecede, her türlü olumlu fiziki şartlardan uzak, hem de program ve hizmet açısından son derece kötüdürler. Burda sayısal, fiziki ve hizmet bakımından sinemaların

istatistiki bilgilerine girmeyeceğim. Sözü edilmesi gerekenler başka şeylerdir. Çok açık bir durum var ya da hâlâ aydınlatılmayan bir durum var: Sinema salonları bir kültür mekanı mıdır (yuvası, merkezi de denilebilir), yoksa eğlence yerleri midir? Bu bir türlü ayrıştırılmamıştır. Bakarsınız belediye gelirleri kanununda sinemalar eğlence yerleri olarak tanımlanmakta ve buna uygun muameleye tâbi tutulmaktadır. Bir bakarsınız Kültür Bakanlığı sinemayı kültür merkezi olarak tanımlamaktadır. Her ne denirse denilsin bugün çok açık olan bir şey var ki; sinemalar yasalar karşısında ve yasa koyucu ve uygulayıcıları karşısında "eğlence yerleri" statüsündedir.

Bugün belediyeler gazinolardan, at yarışlarından, luna parklardan, diskoteklerden, bar ve pavyonlardan, içkili lokantalardan, langırt salonlarından, kahvelerden eğlence vergisi adı altında belli miktarda paralar almaktadır. Ama birisinden, sinemadan aldığı kadar almamaktadır. Birisinden, eğlence vergisini peşin olarak almadığı gibi çok komik (sinemalara göre) paraları bir ay sonra tahsil etmektedir. Ama sinemadan bu eğlence vergisini, sinemacı bileti satmadan peşin olarak almaktadır. Burada meseleyi bir sürü rakama boğmak istemiyorum. Sinema bakımından küçük bir örnek vermekle yetineceğim. Sinemacı diyelim ki biletini 100 bin liraya satmaktadır. Satacağı bu bilet için önceden belediyeye gidip bunun eğlence vergisi olan 20 bin lirasını yatıracaktır. Sinemacı 20 bin lirayı ancak bilet sattıktan sonra müşteriden geri alacaktır. Yani sinemalar, sinema müşterisi adına belediyeye peşin ödemelerde bulunmakta, bir nevi tahsildarlık yapmaktadır. Belediye tahsildar olarak kullandığı sinemacı için ne yapıyor derseniz cevabı "hiç" olacaktır. Gerçekten, bu kocaman bir "hiç"tir.

Sinema salonlarına duyuru ve tanıtımları için bir pano, bir stand mı sağlamaktadır. Hayır. Belediyeler, sinemalardan bununla da kalmaz tabela vergisi alır. Sinemalar, pazar günü çalıştıkları için (!) ayrıca yılda belli bir miktar parayı yine belediyelere öder.

Sinemalar projeksiyon makinaları için yıllık bir vergi öderler belediyeye.

Sinema eğer bir tanıtım broşürü dağıtacaksa ya da afiş asacaksa, her broşür ve afiş için de belediyeye yine damga vergisi ödeyecektir. Şimdilerde bunlara bir de sinemaların koltuk sayısıyla orantılı çöp vergisi eklendi. Eksilen ekonomik yük yok, artan yükün hesabı her geçen gün biraz daha tutulamaz hale geliyor. Soruyorum şimdi: sinemalar eğlence yeri mi, kültür yeri mi?

Sinemalar her sattığı biletten %08 KDV vergisi öder. Yani satılan her 100 bin liralık biletin 8 bin lirası devlete gider. Sinemalar yine her ticarethane gibi yıllık kazançlarından %25-40 arasında bir miktarı da kazanç-kurumlar vb. vergiler şeklinde yine devlete öder. Yeni bir sinema salonu açılacağı zaman, işletme ruhsatı alma zorunluğu vardır. Sinemacı bu ruhsatı almak için itfaiye ve polis arasında mekik dokur. Bu ruhsatı 6 aydan önce alan sinemacı büyük başarı kazanmış demektir. Sinemayı okula, camiye, resmi kurumların yakınlarına (150 metre) açamazsınız. Yoksa ruhsat vermezler, (sinemaların tekin yerler olmadığı mı sanılmaktadır bilinmez!). Sinema sahibi veremli olmadığına dair akciğer raporu almalıdır. Sinemada kuşkulu birisini görürse mutlaka en yakın karakola heber vermelidir. Sinemacı, oynatacağı filmleri aylık raporlar halinde emniyete bildirmelidir. Bir sinemayı, en küçüğünden büyüğüne herhangi bir mülki amir gerek filmden dolayı, gerekse doğrudan sinemadan dolayı herhangi bir nedenle kapatabilmektir. Devlet için de sinema eğlence yeri midir, kültür yeri midir, ona da varın yine siz karar verin.

Geçmeden kısaca; sinemaların kullandığı teknik araç gereçden de en az değerleri kadar bir de gümrük vergisi alındığını ilave etmeliyim. Yani sinema makineleri, ses sistemleri ve bunlara bağlı zorunlu parçalar. Nelerin gümrük vergisi muafiyeti taşıdığını kamuoyu zaten bilmektedir.

Bir kere daha sormak gerekmektedir: "Sinemalar eğlence yerleri mi, kültür yerleri midir?"

Biz, sinema salonları Türkiye'de sayıları 370'e inmesine rağmen en iyi koşulları hazırlayarak ve her türlü ekonomik baskıya katlanarak sinema salonlarımızı sinemaseverlere açık tutmaya direnmekteyiz.

Sinema salonuna girmemiş, karanlık salonda beyaz perdenin aydınlığını ve üzerindeki "hayalleri", geçmişte -en azından gençlik dönemlerinde- izlememiş yerel ve genel yönetici yoktur sanıyorum. O salonlarda yaşanılan anılar sanmıyorum ki hâlâ unutulmuş olsun. Nedir o zaman bu sinema salonlarına karşı olan uygulamalar ve ilgisiz tavırlar. Nedir bunları çözecek olan güç. Kimin elindedir bunları düzeltecek olan sihirli değnek? Kimi bekliyoruz?

Sinemalar yarına nasıl bakmaktadır diye bir sorunun cevabı çok açıktır: "Daha kârlı işhanı, iş merkezi, alışveriş merkezi"ne evet demektedir. Öyle ya; sinemacılık bir ticarethane-eğlence yeri olduğuna göre, başka çare de kalmamaktadır, tüccarca davranmaktan başka. Sinema işletmecilerinin içerisindeki sanat-kültür tutkusu ve aşkı, bu ekonomik baskılara karşı tek başına ne kadar ayakta kalabilecek ki.

Sinema salonlarının konumları, toplumsal işlevleri birer "kültür yuvası" olarak belirlenip, tanımlanmalıdır. Bu, sanat ve kültür yaşamımız bakımından önemli bir adım olacaktır. Sinema salonları üzerindeki her türlü farklı ekonomik uygulama kaldırılmalı ve özel olarak destekler sağlanmalıdır. Sinema salonları bir müze, bir kütüphane gibi görülmeli ve yurt çapında her ilde, her ilçede olabilecek düzeye erişebilmesi için devlet her türlü desteği vermelidir.

Sinema, insan hayallerinin sınırlarını genişleten film

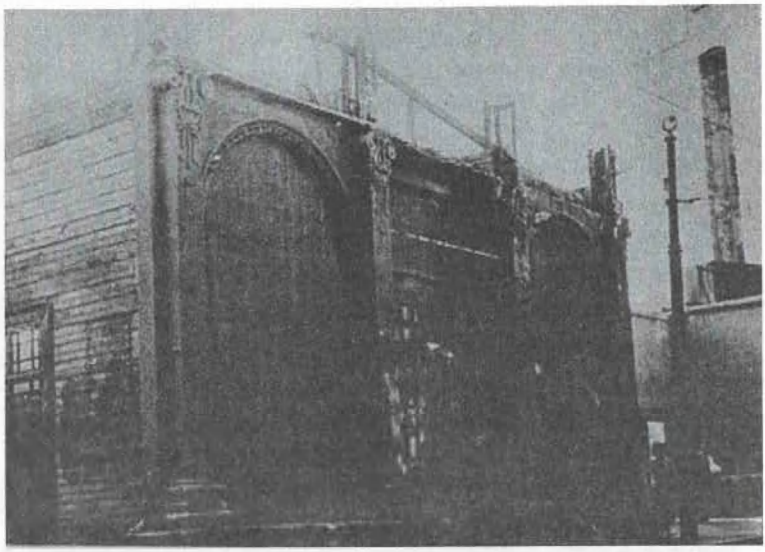
dünyasının ibadethanesidir. Sinemalar insanların toplumsal hareketliliğini sağlayan mekanlardır. Sinema, sosyal bir faaliyettir. Sinemalar dostun, düşmanın aynı resimler karşısında buluştuğu ortamlardır. İnsanların kendi suretlerini izledikleri kocaman bir dünyadır sinema. Böylesi mekanlara kıymayalım. Yok etmeyelim. Sinemaların çoğalması için gösterilecek azıcık bir çaba boşa gitmeyecektir. Bu kadarcığına bile ihtiyacı var sinemanın. Biraz gayret, biraz ilgi, geleceğimizi aydınlatabilir.

Lumiére Kardeşler.

Milton Manaki'nin, kardeşi Yanaki'yi Manastır hapishanesinde ziyareti.

Sigmund Weinberg

Fuat Uzkınay bir filmin çekiminde.



Beyoğlu'nda Şehir Tiyatrosu'nun komedi sahnesi; film gösterimi yapılan ilk mekânlardan biri.

Muhsin Ertuğrul'un "İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk"ından bir kare.

İlk Polisiye filmimiz: Faruk Kenç'in "Yılmaz Ali"sinde Nevzat Okçugil ve Suavi Tedü.

Muhsin Ertuğrul'un "Kaçakçılar" filminden bir kare.

Lütfü Ö. Akad'ın "Kanun Namına"sında Ayhan Işık, Gülistan Güzey.

Lütfü Ö. Akad'ın "Beyaz Mendil"inde Fikret Hakan ve Ruth Elizabeth.

Metin Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" filminde Erol Taş, Metin Ersoy, Ziya Metin, Suphi Kaner, Oktay Durukan ve Kadir Savun.

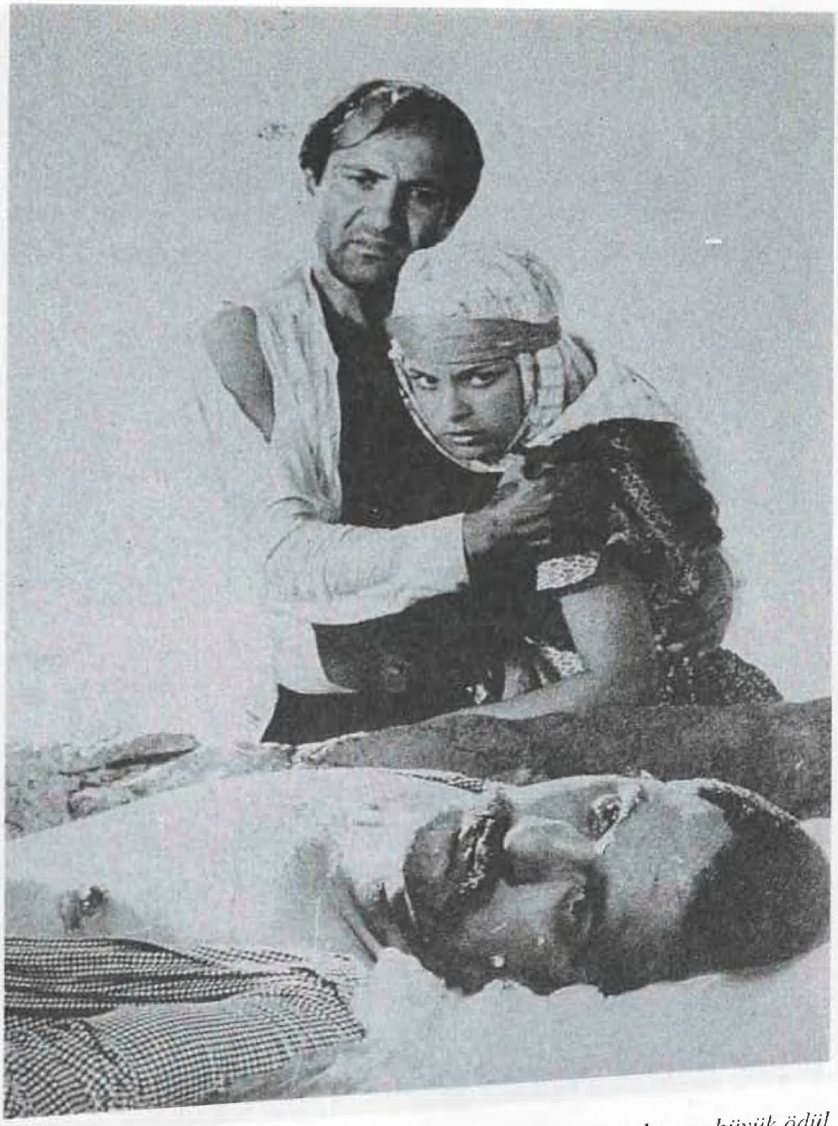
Atıf Yılmaz'dan "Gelinin Muradı"nda Fikret Hakan, Pervin Par.

Osman F. Seden'in "Namus Uğruna"sında Eşref Kolçak, Serpil Gül.

Atıf Yılmaz'dan "Bir Şoförün Gizli Defteri"nde Eşref Kolçak ve Çolpan İlhan.

Halit Refiğ'in "Sevişdiğimiz Günler"inde Sevda Nur, Nilüfer Aydan, Fatma Girik.

Tarık Dursun K.'nın "Aramıza Kan Girdi"sinde Ahmet Mekin ve Aysel Tanju.



Metin Erksan'ın 1963'te tüm yasaklamalara karşın büyük ödül Altın Ayı'yı Berlin'den Türkiye'ye getiren "Susuz Yaz"ında Ulvi Doğan, Hülya Koçyiğit ve Erol Taş.

Halit Refiğ'in "Gurbet Kuşları"nda Özden Çelik, Filiz Akın.

Lütfü Ö. Akad'dan "Hudutların Kanunu"nda Yılmaz Güney Hikmet Olgun.

Hem Lütfü Ö. Akad'ın hem de sinemamızın başyapıtlarından biri; "Vesikalı Yarim"de İzzet Günay, Türkân Şoray ve Behçet Nacar.

Türk sinemasının üvey çocukları, belgesel sinemamızdan bir örnek; Süha Arın'ın "Tahtacı Fatma"sı.

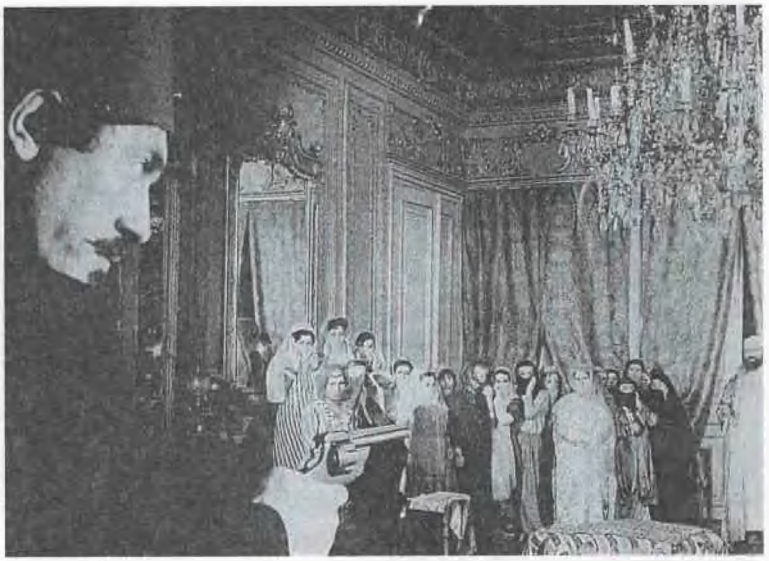
Metin Erksan'ın henüz yirmi üç yaşında çektiği ilk filmi ve sansürle ilk tanışma: "Karanlık Dünya"da Ayfer Feray ve Ajlan Sayılgan.

Memduh Ün'ün beklenmedik çıkışlarından "Üç Arkadaş"ta Fikret Hakan, Muhterem Nur ve Semih Serezli.

İlk grev filmimiz: Ertem Göreç'in "Karanlıkta Uyananlar"ında Beklan Algan, Mümtaz Ener, Tülin Elgin ve Ayla Algan.

Erdoğan Tokatlı'nın düzeyli bir ilk film olan "Son Kuşlar"ında Ediz Hun ve Selma Güneri.

Yazık ki çekildiğinde vizyona bile giremeyen başyapıtlardan, sinemamızın erken filmlerinden biri: "Sevmek Zamanı". Metin Erksan'ın filminde Sema Özcan ve Müşfik Kenter.



Halit Refiğ'in "Haremde Dört Kadın"ında Hüseyin Baradan.

Metin Erksan'ın ve sinemamızın önemli yapıtlarından biri; "Kuyu"da Nil Göncü ve Hayati Hamzaoğlu.

Türkiye için erken filmlerden biri daha;
Alp Zeki Heper'in talihsiz filmi "Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri'nde
Halil Türkmen, Mine Cezzar.

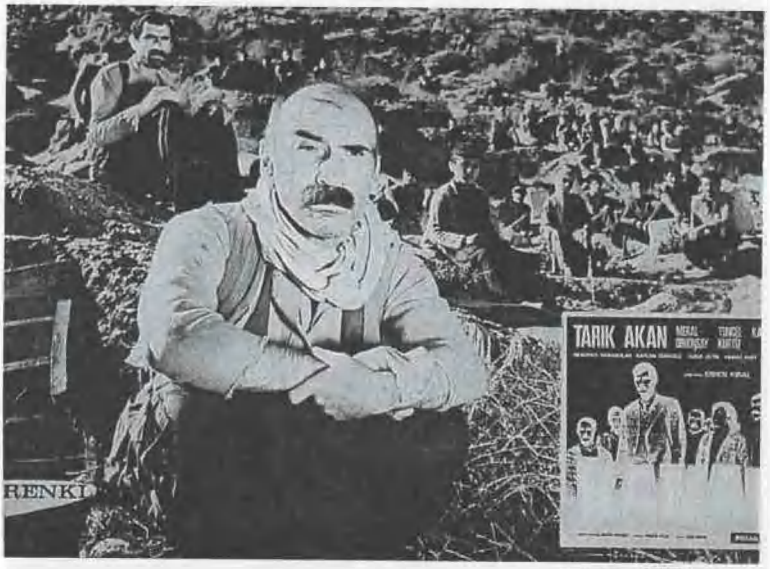
Yılmaz Güney'in "Seyyit Han" ında Yılmaz Güney ve Nebahat Çehre.

Yılmaz Güney'in "Ağıt"ında Hayati Hamzaoğlu, Şahin Dilbaz, Yılmaz Güney.

Yılmaz Güney'in "Umutsuzlar"ında Yılmaz Güney.

Tunç Okan'ın "Otobüs"ünden bir kare.

Korhan Yurtsever'in "Fırat'ın Cinleri" filminde Tugay Toksöz, Betül Aşçıoğlu.



Erden Kıral'ın "Kanal"ında Tuncel Kurtiz, Menderes Samancılar.

Yılmaz Güney'in "Duvar"ından bir kare.

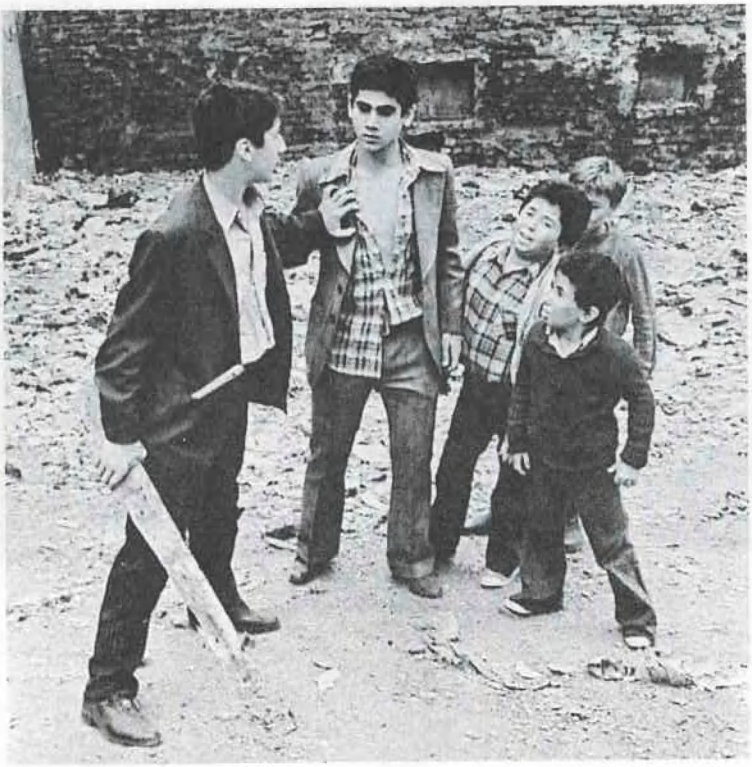
Ali Özgentürk"ün "Hazal"ında Türkan Şoray.

Yavuz Özkan'ın "Maden"inde Meral Orhonsay ve Tarık Akan.

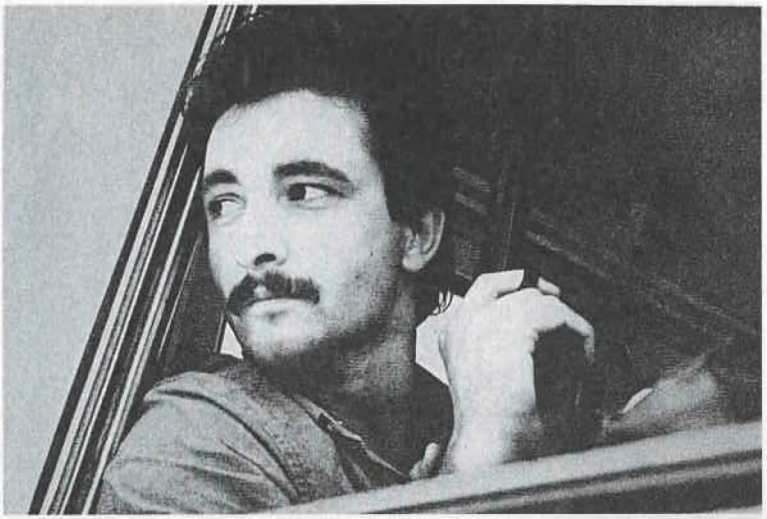
Erden Kıral'ın "Bereketli Topraklar Üzerinde" filminde Tuncel Kurtiz.

Erden Kıral'ın "Hakkari'de Bir Mevsim"inde Genco Erkal, Şerif Sezer.

Fevzi Tuna'nın "Kuyucaklı Yusuf"unda Derya Arbaş, Talât Bulut.



Ömer Kavur'un "Yusuf ile Kenan"ından bir kare.



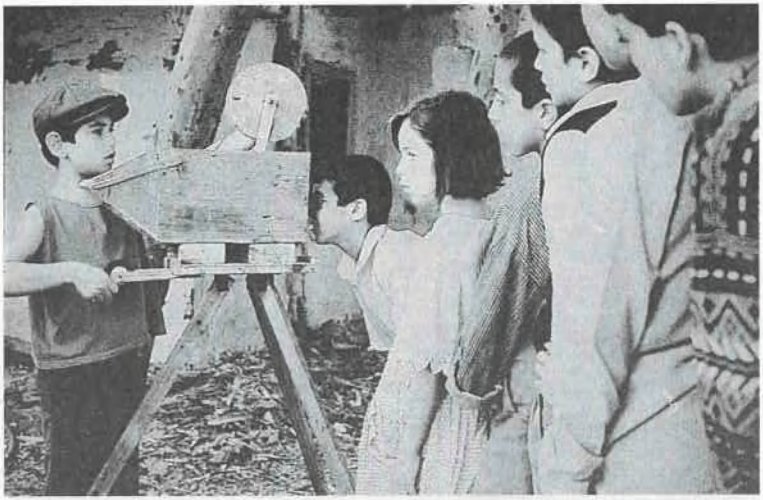
İsmail Güneş'in "Gün Doğmadan"ında Mehmet Aslantuğ.

Ömer Kavur'un başarılı uyarlaması "Anayurt Oteli"nde Macit Koper ve Yaşar Güner.

Füruzan ve Gülsün Karamustafa'nın filmi "Benim Sinemalarım"da Hülya Avşar.

Ömer Kavur'un "Gece Yolculuğu"nda Aytaç Arman.

Tunç Okan'ın "Fikrimin İnce Gülü"nden bir kare.



Memduh Ün'ün "Zıkkımın Kökü" filminde Emre Akyıldız.

Yavuz Turgul'un "Gölge Oyunu"nda Şener Şen, Şevket Altuğ ve Larissa Litichevskaya.

Osman Sınav'ın "Yalancı"sında Mehmet Aslantuğ.

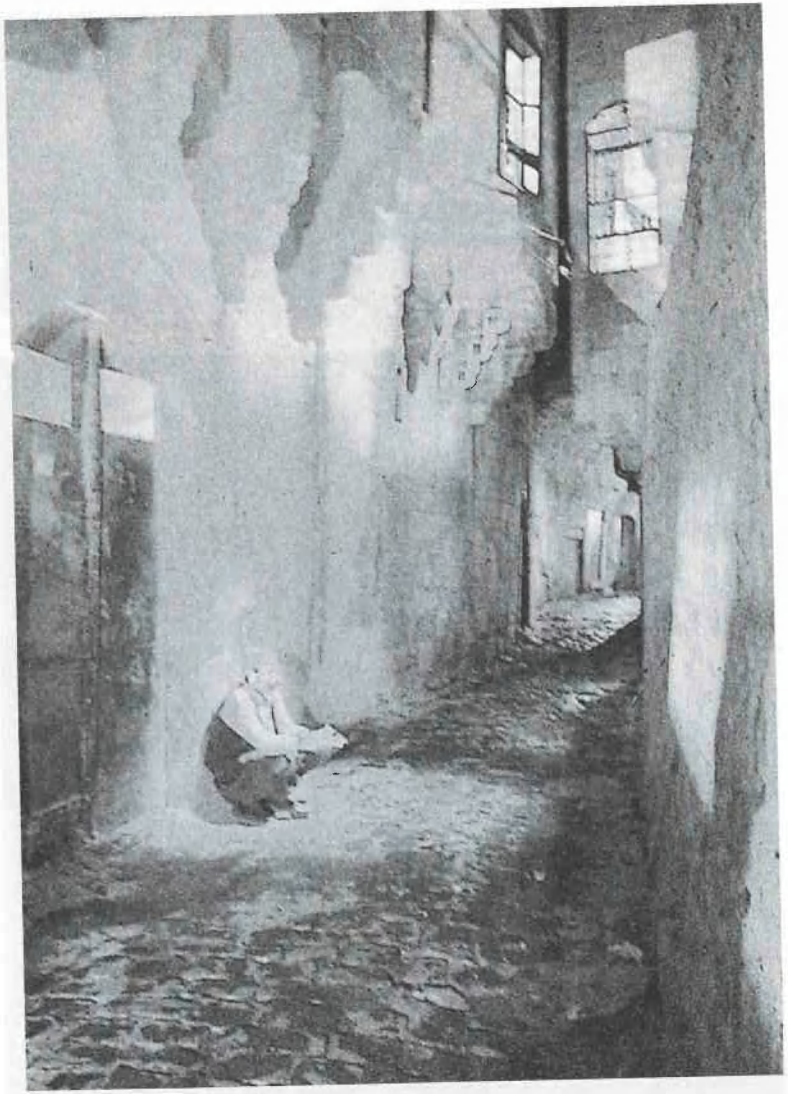
Başarılı bir ilk film: Zeki Demirkubuz'un "C Blok'unda Fikret Kuşkan, Serap Aksoy.

Taşradan alabildiğine özgün bir çıkış: Kütahya'da birkaç arkadaşın bir araya gelerek gerçekleştirdiği bir film: Ahmet Uluçay'ın "Optik Düşler"inden bir kare.

Kutluğ Ataman'ın "Karanlık Sular"ından bir kare.

Canlandırma sinemamızın başyapıtlarından biri: Tonguç Yaşar'ın "Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü"sünden bir kare.

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmi olan "Koza", Cannes'da yarışmalı bölüme alınan ilk kısa filmimiz oldu.



Ertuğrul Karslıoğlu'nun "Keçenin Teri" adlı belgeselinden bir kare.

SANAT KİTAPLARI DİZİSİ 2

ISBN 975-553-146-1

"Türk Sineması Üzerine Düşünceler", sinemamızın farklı alanlarında üretimlerde bulunmuş, Türk sinemasına emeği geçen çok sayıda insanımızın: akademisyenlerin, yönetmen ve oyuncuların, sinema yazarlarının, senaristlerin, edebiyatçılarımızın, sinema örgütlerinin ve sinema işletmecilerinin yazılarından oluşuyor.

Sinemanın bulunuşundan tam yüz yıl sonra, Türk sinemasının şu içinde bulunduğumuz günleri ve yarınına ilişkin kuramsal ilgi alanı geniş bir coğrafyaya yayılan kitap, sinemamızın yapısı, niteliği ve yönelimlerine dair önemli bir tanıklık da aynı zamanda. Bu yanıyla, artık tartışılması kaçınılmaz hale gelen kimi konuları da tartışmaya açacağını umuyorum.

Süleymâ Murat Dinçer

DORUK