

“Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi I”, **YeniFİLM**, sayı:20, Haziran Eylül 2010 slr:35-41.

## Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi I

Üretilen film sayısının artması, tür sinemalarının ve takip filmlerinin, büyük gişelerin ve büyük festivallerden alınan büyük ödüllerin ve tartışmaların ardı ardına gelmesi nedeniyle belki, Türkiye sinemasını dönemselleştirme ve tanımlama çabalarına bakmak artık bir göreve dönüşmüş durumda. Özellikle son yıllarda İstanbul film festivalinde özel alt başlıklara ayrılacak kadar filmin festival kapsamında gösteriliyor olması, film üretiminin artığına işaret ettiği gibi, filmlerin arasında bir tür sınıflandırmanın ve bu sınıflandırmaya dayalı elemelerin de gündem oluşturmaya işaret ediyor. Antalya gibi Türkiye sineması üzerinde özel iddiaları olan festivallerde elemelerin giderek önem kazanması ve hatta tartışmaların olması bir canlılık alameti midir? Akademik ve eleştirel ortamda daha sıkça sözü geçen dönemselleştirme çabalarında da tarihsel analiz yerine yapılmakta olan yine tarihselciliğin bir alâmetifarıkası mıdır? Bunca yeni tanımları yeniden yenilenme ihtiyacından mıdır?

Türkiye’deki sinemanın son 15 -16 yılını daha öncekinden farklılaşmış bir dönem olarak ele almak sinema tarihçileri ve bu dönemin analizini yapmaya çalışanların ortak yönelimidir. Üretim biçimleri üzerine yoğunlaşmış analitik çalışmaların azlığına rağmen yine yaygın ve yüzeysel olarak bir kopuş ve kırılma olduğu düşünülmektedir. Ama “Yeşilçam”ı bir üretim biçimi olarak tartışmaksızın daha çok anlatı biçimleri, yıldız sistemi, seyir meselesi, dağıtım ve seyretme ritüelleri ile bir bütün olarak ele alan yaklaşımların bir kısmı bu yapının hala devam ettiğini ileri sürmektedir. Ama aynı şekilde “Yeşilçam”ı bir bütün dünya olarak ele alan yaklaşımların bir kısmı ise 1980’lerle birlikte yeni bir tür üretim tarzı ile birlikte bir tür yönetmen sinemasının ya da “art house” sinemanın ortaya çıktığını düşünmektedir. Bu değişimin bir kırılma ve dönüşüm olup olmadığı ve 1990’ların ortalarına doğru neyin yeniden değişip dönüştüğünü tartışmaktayız. Bu dönemde ilk filmlerini yapan yönetmenlerin ardından son yıllarda ilk filmlerini yapan bir başka yönetmen kuşağı da bu tartışmaların yönünü etkileyecek gibidir. Ama hemen hemen hepsi henüz ilk filmleriyle bilindikleri için, onların sinemalarını hem bireysel yönetmenler olarak hem de bir yönetmenler kuşağı olarak konuşabilmek için çok erken.

Yeşilçam’la 1980’ler ve 1990’ların ortalarından itibaren başlayan dönemin üretim biçimi ve ilişkilerinde değişimler olmuştur. Bu değişimlerin film yapma biçimlerini, seyir ilişkilerini ne şekilde ve biçimde değiştirdiğini yeterince kapsamlı tartışmadığımızı düşünüyorum. Öte taraftan Yeşilçam’ı bir anlatı sineması olarak gördüğümüzde ve seyircisi ile özel bir ilişkisi olduğu değerlendirmesini yaparak baktığımızda bu ilişkinin de anlatı sinemasını farklılaştırdığını söyleyebiliriz. Böyle değerlendirdiğimizde Türkiye toplumunun toplumsal tarihi ve ekonomi politikası ile birlikte gelen kırılmanın bir parçası olarak bu ilişkinin de bir kırılma ve dönüşüm yaşadığını söyleyebilmek mümkündür. Üretim ilişkileri, anlatı biçimi, seyirlik ilişkisi dönüşen sinema 1990’ların ortasından itibaren hem Yeşilçam sinemasının bir parçası ya da uzantısı hem yönetmen sineması olmak isteyen; hem o, hem o; ne o, ne o diyebileceğimiz bir sinema olarak sanki uzun süredir eşikte durmaktadır.

Eşikte, dar vakitte yerçekimsiz diye tanımladığım bu dönemin yekpare bir sinema olmadığını, içinden birbirinden derin farklılıklar taşıyan dünyalarıyla ayrılabilen sinemalar çıktığını söylemeliyiz. Çok kabaca birkaç grupta toplayabiliriz. Birinci grubu daha önce dışarıklı, yani topluma, politik olamaya ve toplumsal analize dışarıklı, yerçekimsiz, yani mekânda ve zamanda bir boşlukta salınan, şehre küskün kara film bakışlı, ağır erkek melodramları ya da arabesk noir sinema olarak tanımlamıştım. Bu sinemayla haletiruhiyesi akraba bir damar daha ortaya çıkmıştır. Kendini mağdur ve yaralanmış gören kendi suretinden öfkeli bir hüznle lümpenliği, sıradanlığı kutsayan, kadına karşı hoyrat ve düşman

bir hissiyatın melodramlarının kentte asılı kalmış kahramanı, taşraya kaçarcasına (ama oldukça yavaş) sığındığında da asılı kalmaya ve dışarıklı bakmaya devam eder. İkinci damarın içinde bize bir dönemsel ayrışmanın ipuçlarını verebilecek yenileştirici arayışların sinemaları gelir farklı birer anlatı ritim anlatı üslubunun peşindedirler. Bu damarla akraba olabilen diğer bir damar toplumsal duyarlılığını, siyasi analizini inatla sürdüren kadın yönetmenlerden gelmektedir. Kadın olmaları böylesi bir inatta ne kadar tesadüfidir bunu dillendirmek için erken midir bunları söylemek zor. Ama bir başka yönleri de bu son bir iki yıl içerisinde daha genç bir sinemacı kuşağa köprü oluşturmalarıdır. Son gelenlerin de yekpare bir kuşak olduklarını söyleyemeyiz.

Gerekli olduğuna katıldığım bu dönemselleştirme çabasının içinde bir tarih oluşturma çabasıyla başlayan tarif, tasnif ve nitelendirmeyle devam eden pek çok sorunlu alan olduğu düşüncesindeyim. Bu sorunların da tek tek ciddi sorunsal alanları yaratabileceği endişesi taşımaktayım. Seçtiğimiz terminolojinin masumiyetten uzak olacağı bilinciyle konuşup yazmamız gerekiyor. Bu meselelerden birincisi baktığımız sinemanın ulus sınırlarıyla tartışılmaması gerekliliği üzerine kuruludur. O nedenle *Türkiye* sineması olarak kullanılması gerektiğini düşünüyorum. Aynı başlık bizi başka bir meseleye daha taşır. Madalyonun ne tarafından bakarsak bakalım ulusal dediğimiz suni meselenin doğrusu yanlışı, ilerici gerici olmaz; ulusal, ulusaldır; ulusalcılık üretir. Ulusalcılık da kendi başına bir duruş ve ölçek üretir. Diğer mesele bağımsızlık meselesidir. Ben bu tanımın şu an kullanıldığı rahatlıkla kullanılmasından yana değilim. Daha önce başka yazılarda da tartıştığım gibi, bağımsızlık, film üretme biçiminden film yapma, film anlatı biçimine, seyirciyle girdiği ilişkiye kadar uzanan çok katmanlı ve birbirinden ayrılmaz ilişkilerden oluşur. “Art House” tanımının sıkıntısı ise sözcüklerin seçimiyle başlıyor. Sanatla sinemanın illaki ilişkilendirilme gayretinden ve sanattan ne kastedildiğine kadar uzanan pek çok sorunlu algıyı beraberinde getiriyor. Üretim biçimindeki baskın rolü ve filmin yapım süreçlerindeki ağırlığı nedeniyle şimdilik *yönetmen sineması* terimini ihtiyatlı olarak kullanmayı seçiyorum. Sıkıntılı bir başka terim olan kuşak meselesini de yönetmenin üretime başladığı yaş gibi hem analitik olarak pek fazla bir değer üretmeyecek olduğu hem zaman zaman kabalıklar yaratacağı kaygılarıyla beraber, yönetmenlerin üretime başladıkları dönemlerle birlikte tanımlanabilmeleri için problemliliğini düşünmeme rağmen kuşak terimini kullanıyorum.

Son yılların ticari ve büyük gişeli filmlerinin dışında kendi adıma nasıl adlandırıp sınıflandırmalı konusunda net olmadığım yönetmen sinemalarına baktığımızda Yeşilçam’la ilk kopuşu gerçekleştiren kuşağın filmleri de var. Erden Kıral’ın, ***Vicdan*** (2008), Yusuf Kurçenli’nin, ***Yüreğine Sor*** (2010), Nesli Çölgeçen’in ***Denizden Gelen*** (2010) filmlerine baktığımızda büyük genellemelere gitmek zor görünmektedir. 80’lerin dönüşümünde önemli rol oynayan Erden Kıral ve Yusuf Kurçenli’nin sözü edilen dönemde az sayıda ve aralıklarla da olsa film yapmaya devam ettiklerini görüyoruz. Özellikle ikisinin son filmleri bu kendilerinden farklı olan kuşaktan etkilenmiş olduklarını gösteriyor. Hem diğer kuşaktan hem de çok baskın olduğunu rahatlıkla tartışacağımız dizi sektöründen etkilenmiş olduklarını söyleyebiliriz. ***Vicdan*** Kral’ın bildiğimiz üslubundan izler taşısın da Demirkubuz sinemasına daha yakın; duygusu neredeyse aynı gibi. Önemli bir noktada Demirkubuz sinemasından ayrılıyor. Kıral, kadın kahramanlarına karşı daha anlayışlı ve daha sevecen bakıyor. Onları bir ölüm örümceği gibi göstermiyor. Hayatlarının arka planlarıyla, yaşadıklarıyla, anlaşılabilir kader kurbanları olarak ele alıyor ve geliştiriyor. Kurçenli ise etkilenmek biçiminde olmasa da Ustaoglu’nun ***Bulutları Beklerken*** (filminin bir yol açtığını düşünüyorsak ki ben düşünüyorum) filminde açtığı yolun kendi evine, kendi duygu kaynağına gitmesinden hareketle, kendine ait olduğunu söylediği bir film yapıyor. Ama film harika görüntüleri, kostümleri, türküleri ile güzel bir masala dönüşüyor ve nedense insana televizyon bakışımıymış hissi veriyor. 19. yüzyılın sonunda Karadeniz’de yaşayan Müslüman Esmâ ile gizli bir

Hıristiyan olan Mustafa'nın aşk hikâyesi masal oluyor. Nesli Çölgeçen'in **Denizden Gelen** filmine söyleyecek pek bir şey yok. Sadece dizi estetiğinin neden bu kadar baskınlaşabildiği üzerine eğilmemiz gerektiğini hatırlatıyor.

Ve dönemselleştirmesi üzerinde çok durulan, çoğu zaman abartılarak ön plana çıkarıldığını düşündüğüm dönemin yönetmenleri ve onların büyük ödüllerle bezenmiş filmlerine baktığımızda elbette 2010 Berlin Altın Ayı ödülünü alan Semih Kaplanoğlu'nun **Bal** (2009) filmi ve Cannes'dan geçen yıl büyük ödülle dönen Nuri Bilge Ceylan'ın **Üç Maymun** (2008) filmleri öne çıkıyor. Taşra üzerinden yaptığı üçleme çok açık bir şekilde hem kendi kuşağını hem de öncesi ve sonrasını derinden etkilediğine katıldığım Nuri Bilge Ceylan'ın **İklimler**'le belirginleşen **Üç Maymun**'la iyiden iyiye güçlenen duygu sinemasının da Demirkubuz'un film dünyasından etkilenmiş olduğunu düşünüyorum. Bu film dünyası üzerine çok ve uzun yazdım ve artık galiba kendi yorumum ve analizimden kendim bile sıkıldım ama burada kısaca tekrar edersek. Topluma dışarıdan apolitik ve ürkütücü, soğuk bir dışarılilikla bakan, hiçliği, lümpenliği kutsayan, kadını bütün mağduriyetin kaynağı olarak ötekileştiren erkek melodramı ve şık bir film plastiği. **Yumurta** ve **Süt**'ten sonra **Bal** ile Yusuf Üçlemesi'ni tamamlayan Semih Kaptanoğlu'nun son filminin dünyası da bu Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz film dünyalarının bir sarmal olarak bütün estetiği sardığı yerden besleniyor. Taşraya daha maneviyatlı bir bakışla bakmaya çalışıyor. Yeşim Ustaoglu'nun **Bulutları Beklerken** ve Özcan Alper'in **Sonbahar** (2008) filmlerinin nefes kesen bir görselliği kiskanılacak bir sinemasal malzemeye dönüştürmelerinin etkisini de bunlara ekleyebiliriz. Ama burada açık bir değerlendirme sorunu ortaya çıkıyor. Sinema için müthiş bir görsellik yaratan mekânların seçilmesi elbette önemlidir ve filmin etkili olmasında çok ağırlıklı bir rol oynayabilir. Ama etkili olduğunu düşündüğüm bu iki filmin manzaranın etkisinin ötesinde insanı ele geçiren birer öyküleri, dertleri, sözleri ve göstermek paylaşmak istedikleri bir dünyaları da vardı. Aklımızı sarmaları, kendi iç filmlerimizi yapmaya bizi teşvik ettikleri nokta bu yüzden bu kadar güçlü olmuştur. Zamandan ve mekândan bağlarını koparmış bir arfta maneviyatı, günah ve azabı sorgulayan **Bal**'ın ardındaki pastoral güzellik bir kalp ağrısı gibi çalışmaya başlıyor. Tuhaf bir Protestan Sünni eğitimlerinin karışımından oluşmuş bir duruşla içeride yerleşmiş olan ilk günahı sorguluyor sanki. Bu tuhaf karışımın da üzerinde durmak isterim bir vakit. Arkada bir takım günah ve sıkıntıların hep sesiz şahidi bile olamayan doğa, ağır bir yük olarak kendini müteakip hayalde baskın olabilmeye bırakıyor. Ne için?

Ne için sorusu akla hemen Tayfun Pirselimoglu'nun **Pus** 2009 filmi getiriyor. Yine sıkılan ve sıkılarak duran adamlar, karanlık bir atmosfer, evlere, kenar mahallere inmiş bir kara film hali, kötü, kötücül kadınlar, mağdur ve incinmiş erkek ruhlar, günahlar, yalnızlık, kentin ağır ve şiddetli baskısı, taşralaşmış kent bütün bu haller film boyunca uzun planlar halinde yan yana diziliyorlar. İmgelerin yan yana gelişinden bir şiir çıkamıyor maalesef. Keşke çıksaydı. Hep beraber şair olma lütfüne ererdik. Yine bir bütününün yan yana gelmiş parçaları bütünün kendisine eşit olmuyor. İmgeler ve parçalar onlara ne kadar uzun bakarsak bakalım, içimize girip dillenemiyorlar. Bu adamlar niye mağdur, niye hep canları sıkılıyor, bunca zorluk, işsizlik, yoksulluk varken nasıl bir soyut varoluş ve hiçlik sıkıntısı çekebilme lüksüne sahip oluyorlar? Hayatları neden bu kötü kötücül kadınlar tarafından bu hale getirilmiş (ne hale gelmiş?) ve neden suç ve ceza hareketin kaynağındaki dürtüyü oluşturuyor? İstanbul varoşları nereden bakınca böyle görünüyor? Film son 15 16 yılın ana sorularını bir daha sordurtuyor. Ama daha önemlisi kameranın arkasındaki bu haletiruhiye beni korkutuyor. Topluma, deneyime nereden ve nasıl bakıldığı sorusu ve muhtemel cevapları ürkütüyor. 1998'de bunları ilk kez sorgulamaya başladığımda bunu kara film *zamanmekanı* içinden değerlendirdiğimde, yükselen faşizan hallerin bir habercisi olabileceğini söylemiştim. Kayıplarının analizini yapmayan, yapamayan

bu yüzden tepkisel ve ötekileştiren derin sessizlik, hatta dilsizlikle, öfkesiyle en çok, en yakın ötekisi kadını ötekileştiren, hırpalayan mekânla, zamanla, toplumla gergin ve konuşamayan bu algının dillenmiş milliyetçi faşizanlık kadar sinyal verici olduğunu söylemeye çalışıyordum. Ciddi bir belirti olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmişim. Ama bakın bir şey olmadı ama denebilir. İçinden geçerken öyle görünebilir, algılanmayabilir. Ama gerçekten bir şeyler olmuyor mu?

Erkek melodramlarının arabesk noir'ın ustası ve sanıyorum kendi kuşağını da, diğerlerini de en derinden etkileyen Zeki Demirkubuz'un son filmi **Kıskanmak**, (2009) yönetmenin daha önceki filmlerinden hem farklı bir film hem de aslında hissedişler olarak sanki bir olgunlaşma filmi. Yönetmenin bu kez sözünü ettiğimiz hisleniş hallerine bir adım dışından bakabilmeyi denediğini görüyoruz. Nahid Sirri Örik'in 1946 yılı basılmış romanından uyarlanan film 1928'lerden itibaren yazan yazarın kötülük ve kötücül kadın karakterler taşıyan yazının bir parçasıdır. Film 1929 Cumhuriyet bayramı balosu ile başlar. Demirkubuz sanki bu filme kadarki öykülerinde küçük ve sıradan insanın yazgısı ve kötülük meselesi etrafında yukarıda tartıştığımız hissiyatları bir atmosfer olarak gösterirken romanın anlattığı taşra ve bu belirgin dönem karanlık ve kötücül hissiyatın arka planını sanki açığa çıkarır. 1929 bunalımı, iki savaş arası yükselen milliyetçilik, taşranın ve orta sınıf ahlakının sancılı doğum zamanmekanı anlam kazanmaya başlar. Kötülüğün toplumsal, psikolojik ve zamanmekansal derin bağları görülür olmaya başlar. Ama puslu, örtük ve vurgusu yine aynı hissiyata odaklanmış olarak.

Reha Erdem önce **Hayat Var** 2008 ve sonra **Kosmos** 2009 filmleriyle aynı kuşağın yukarıda sözünü ettiğimiz baskın üslubundan ayrılan yönetmenlerle bu üslubun taşıyıcıları arasında tuhaf bir arada bir yerde, bazen bir geçişlilik gibi durabilecek sinemasıyla farklılaşır. Bu son iki filmiyle yeni anlatı ve gösterme tarzı denemektedir. Her iki film de tuhaf bir yabancılaşma ile vurucu bir şeffaflık arasında tekinsiz bir seyirlik sunmaktadırlar. Müstehcenlikle ikonografinin, deneysellikte satıhtalığın, mistisizmle arabesk bir paganlığın sınırlarında tekinsiz ve maharetiyle cezp ederken, bıraktığı hisle rahatsız eden arada kalma halinin filmlerini yapmıştır sanki.

Bu yönetmenlerle aynı dönemde film yapmaya başlamış daha çok gişe başarısı bağlamında tartışılmış Yılmaz Erdoğan' filmlerinin sinemalaşma ile olan sorunlu ilişkisi bir yana konulursa Yeşilçam'la bir devamlılık ilişkisi olan Yeşilçam'a daha yakın bir sinema yaptığını söyleyebiliriz. Seyircisiyle daha sıkı fıkı duygulanış ilişkisi kurmaya çalışan sineması sözünü ettiğimiz yönetmenlerin bakmadığı bir yere bakmaktadır. İyicili sıradan insanlar. Günahları, zaafı, ellerinden gelmeyenleri ve yoksulluklarıyla sıradan insanlar. Yılmaz Erdoğan'ın "küçük adamın büyük hikâyesi" olarak tanımladığı **Neşeli Hayat** (2009), hayata tutunmaya, var olamaya, şehirde bir solukluk ve yer açmaya çalışan Rıza'nın, karısının, kayınbiraderinin ve konu komşusunun hikâyesi. Duyguyu yakalayıp seyirciyi yüreğinden fethetme niyetinde bir melodram. Kimin ki değil ki...

Farklı olan yenileştiren bir dil arayan ya da politik duruşu olan Derviş Zaim'in **Nokta**, Ezel Akay'ın **Yedikocalı Hürmüz**, Yeşim Ustaoglu'nun **Pandora'nın Kutusu** filmlerine, bu yönetmenlerin oluşturduğu damarın sınırında duran Ümit Ünal'a **Gölgesizler** ve **Ses** filmlerine yazının ikinci kısmında bakmaya çalışacağız. Yine bu damarlarla yakınlığı olan daha genç kuşağın filmleri de yazının ikinci kısmında ele alınacak. Son yıllarda ilk ya da ikinci filmleriyle gelen ve bir kısmının *yeni sinema hareketi* olarak kendi aralarında örgütlendiği son kuşağın da birbirinden farklı sinemalarına, bir önceki kuşakla olan farklı mesafe ve yakınlık ilişkilerine bakmaya çalışacağız. Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Kazım Öz, Miraz Bezar, Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan, gibi yönetmenler ilk ya da ikinci filmlerinde daha politik

ve toplumsal bir sinema yaptılar. Böyle devam edip etmeyeceklerini henüz bilemiyoruz ama onları bu filmleri üzerinden değerlendireceğiz. Yine aynı şekilde günlük hayata toplumsal ve analitik bir bakışla bakmakta olan İnan Temelkuran, Pelin Esmer, İlksen Başarır, Selma Köksal gibi yönetmenlere de bu ilk ya da ikinci filmler üzerinden bakacağız. Toplumsal meselelere hayatın dinamiklere bakmaya çalışan ama henüz bir fikri dünya sunmakta zorlandıklarını düşündüğüm ya da toplumsala baktığını düşünen ama bu bakışın sorunlu alanlar oluşturduğu fikri firarda olabilen film örneklerine de bakma çalışacağız.

Bunlarla birlikte iki filmin tartıştığımız dönemle ilgili iki ana sorunsala cevap olarak geldiğini düşünmekteyim. Engin Günaydın'ın senaryosuyla Yağmur Taylan ve Durul Taylan'ın yönettiği **Vavien**'nin taşra filmlerine ve Theron Patterson'nın **Bahtı Kara**'sının da kent, küçük insan öyküsü ve erkeklik meselesine eleştirel bakarak yenileştirici bir kavrayış biçimi getirdiklerini ve bu başlıkların tartışmasına önemli katkıları olduğunu düşünerek bu iki film üzerinden bu tartışmaları da açmayı amaçlıyorum.