

TÜRKİYE'DE SİNEMANIN GELİŞİMİ VE ULUSAL SİNEMA TARTIŞMALARI

Bülent VARDAR

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü, Doçent Dr.

ADVANCEMENT OF CINEMA IN TURKEY AND NATIONAL CINEMA DISCUSSIONS

Abstract: The terms like "National" or "Nationalism" took place through history both in our country after foundation of Turkish Republic and the countries like India, Algeria, some African Countries, Balkan countries which have gained their freedoms after having their national freedom wars. At some of this countries cinema was used very effectively for propaganda to build the national identity and collective subconscious. During the cinema's crawling period, at the beginning of the 20th century, the first theatre was opened at Pittsburgh. At that period Pittsburgh was a place where plenty of immigrants lived who did not know English Language and that point cinema was used for Assimilation. The concepts like National Cinema researches which took place in 1965's in Turkey are not very interesting and noticeable at present. If taken as globalization the reason for this situation is understandable. At the present the whole world economies have to rely on global links, it is unavoidable to have this global economic influence on culture and art.

Keywords: Nationalism Period, Westernization, National Cinema

TÜRKİYE'DE SİNEMANIN GELİŞİMİ VE ULUSAL SİNEMA TARTIŞMALARI

Özet: 'Ulusal' veya 'Ulusalçılık' gibi terimler hem Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra ülkemizde hem de Hindistan, Cezayir, bazı Afrika ülkeleri, Balkan ülkeleri gibi ulusal kurtuluş mücadelelerini verdikten sonra özgürlüklerini elde eden ülkelerde tarih içinde yer almıştır. Bu ülkelerin bazılarında sinema etkin bir biçimde ulusal kimliğin ve kolektif bilinçaltının oluşturulması için kullanılmıştır. Sinemanın emekleme döneminde, 20. yüzyılın başlarında, ilk sinema salonu Pittsburgh'da açıldı. O dönemde Pittsburgh İngilizce bilmeyen göçmenlerin çoğunun yaşadığı bir yerdi ve sinema o noktada asimilasyon amacıyla kullanıldı. Günümüzde, Türkiye'de 1965'lerde ortaya çıkan Ulusal Sinema arayışları gibi oluşumlar dikkat çekmemektedir. Bu duruma küreselleşme olgusu bağlamında bakıldığında, anlaşılır nedenleri göze çarpmaktadır. Ekonomilerin küresel bağlantılarla birlikte hareket ettiği yada etmek zorunda kaldığı bir dönemde, üst yapı kurumu olan kültürün, dolayısıyla sanatın da bu gelişmelerden etkilenmesi kaçınılmazdır.

Anahtar Kelimeler: Uluslaşma Süreci, Batılılaşma, Ulusal Sinema

I. GİRİŞ

Türkiye'de Ulusal kimlik oluşumu, benzeri pek çok ülkede olduğu gibi, ülkemizin ulusal kurtuluş savaşını gerçekleştirmesi sonrasında gelişmeye başlamıştır. Bu gelişmenin bazı saç ayakları vardır. Bunların başında ulusal ekonomi gelmektedir. Osmanlı İmparatorluğu sonrası dönemde, milli mücadelenin kazanılması günün koşulları içinde öncelikli hedef olarak kabul edilmiştir. Bağımsızlık sonrasında kurulan yeni Cumhuriyetin biçimlendirilmesi için gerekli olan pek çok alandaki düzenlemelerin, enine boyuna düşünülmediği yönünde bulgular mevcuttur. Şüphesiz bu durumu, günün dinamikleri içinde düşünmek gerekir. İsmail Cem, Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi isimli kapsamlı yapıtında, yeni Cumhuriyet'in izleyeceği "yöntem" in adı "milli iktisat"tır; kendisi "devletçilik görünümündeki liberal politikadır" **amacı**, kişilerin zenginleşmesiyle memleketi kalkındırmak, yabancı müteşebbisin yerine yerli özel teşebbüsü koymaktır. İktisat kongresinin vaz'ettiği düstür, **devletin ancak hususi sermayenin yetmediği iri müesseseleri kurmak için yatırım yapmasıdır...**[1] görüşünü, yeni kurulan Cumhuriyet'in

ekonomik görüşlerini ve amaçlarını anlatması açısından aktarmaktadır. Ülkemizin kuruluş sürecindeki önemli ikinci sacayağını ise kültürel düzenlemeler oluşturmaktadır. Bilindiği üzere uluslaşmanın temel öğelerinden olan ulusalcı bakış açısı, bu dönemde belirgin olmaya başlamıştır.

II. ULUSLAŞMA SÜRECİ ve TÜRKİYE

Uluslaşma süreci doğal bir gelişimin paralelindeydi. Dünyada egemenliği ele almaya başlayan Burjuvazinin yükselişiyle birlikte, uluslaşma sürecinin de keşiştiği gözlenmektedir. Ortaçağda, Batıda, siyasal unsur olarak imparatorlukların içinde, bağımsız derebeylikler görülmektedir. Büyük imparatorluklar, merkezi bir otoriden de yoksun bulunmakta, yerel kanun ve ölçüler, çeşitli halklar, birbirinden farklı örf ve adetler imparatorluklar içinde kargaşa yaratmaktadırlar. Özellikle 15. ve 16. yüzyıllardan başlayarak, Batı'da İmparatorlukların ve imparatorluk kalıntısı derebeyliklerin yıkıldığı, yerine siyasal birim olarak bir Fransa, bir İspanya, bir İngiltere gibi "ulusal devletler" in kurulduğu görülür [2]. Ulusal devletlerin kurulma

sürecinde milliyetler ilkesinin rolü vardır; her halkın, ırkı, dili ya da gelenekleri bakımından kendine özgü bir varlığı vardır. Bunun sonucu olarak da, her halk, bir “bağımsız devlet” halinde örgütlenebilir...Halkların, kendine özgü bir kültüre sahip canlı varlıklar olduğu düşüncesi, Fransız devriminden önce ortaya çıkmıştır...Fransız Devrimi ise, bu düşüncüyü biçimlendirmiş, ona bir saygınlık ve önem kazandırmış ve bu arada dayandığı temeli de değiştirmiştir. Fransız devrimi sonrasında kral ortadan kaldırılınca, oluşan boşluğu “ulusal egemenlik” düşüncesi doldürmüştü. Bu süreç sonunda, “halkların kendi kaderlerini kendilerinin tayin edebilmesi hakkı” ortaya çıkmıştı [2]. Ulaşma sürecine ilişkin batı kökenli değerlendirmeler, Marks’ın son yıllarında üzerinde çalışmaya başladığı ve toprakta özel mülkiyetin olmadığı ülkelerin düzenini anlamak ve yorumlamak için kullandığı Asya Tipi Üretim Tarzı modeliyle gelişmektedir. Örneğin Türkiye’de Ulusal Sinema Düşüncesinin mimarı olarak kabul edilen yönetmen ve kuramcı Halit Refiğ, konuya şöyle yaklaşmaktadır: Toprakta, feodal özel mülkiyete dayanan batı toplumlarıyla, miri devlet mülkiyetine dayanan Osmanlı-Türk toplumunun tarihsel evrimleri ayrı ayrı yollardan olmuş, Batı Avrupa’nın tersine Türk toplumunda ticaret ve sanayi sermayesine dayanan bir burjuva sınıfı meydana gelmemiştir. Batı Avrupa sanatlarının bireyci dünya görüşü burjuva sınıfına mahsus özelliktir. Türk halklarının ise, kökü göçebe Türk geleneklerine, İslam hukukuna, ve Osmanlı devlet sistemine dayanan kollektif bir dünya görüşü vardır. Elbetteki bu farklı temel yapılar yüzünden Batıdan rasgele alınma fikirler toplumumuzda yerini bulamayacak, bir fantazi olarak sırtacaktır. Türk halkının kendi bünyesinin gerçeklerinden doğmayan, Batı özentisi içindeki bir medeniyet anlayışıyla kendisine yakıştırılmaya çalışılan devrimlere sürekli olarak karşı koymasının sebebi budur [3]. Refiğ, Türk toplumu ile batı arasındaki karşılıklı yabancılığın Tanzimat’la başlayarak tek yönlü bozulduğunu, batı dünyasının Türk medeniyetine karşı ilgisizliğini sürdürmesine karşın, Türkiye’nin devlet ve yönetici zümreler kanalıyla batının bütün değer yargılarını olduğu gibi benimsemeye çalıştığını ileri sürmüştür [3].

Halit Refiğ’in düşüncelerinden çok etkilendiği yazar ve düşünür Kemal Tahir, yazılarında Batılılaşma kavramına Batılılaşma diyerek yaklaşır. Tahir’e göre Batılılaşmaya karar veren Osmanlı, Osmanlılık denen, bozulmuş fakat temelde gene de tutarlı, gelenekleri sağlam, devlet anlayışı bakımından birleştirici unsura malik bir kategori idi. Kemal Tahir, Osmanlı’nın Batılılaşma yürüyüşünde Osmanlılığı sığınak gibi kullandığını; Batılılaşmayı uzun süre “mümkün olduğu kadar az, mümkün olduğu kadar geç” çizgisinde tutabilmesinin, kendisini, en yetersiz, uygun olmayan dış ve iç şartlar içinde savunabilmesinden kaynaklandığını düşünmektedir. Tahir’e göre Osmanlılık doğu reformunu temsil ettiği için İmparatorluk kurmuştur. Kemal Tahir, Osmanlılığın doğu üzerindeki etkisinin doğunun reform

yapma gücünü göstermesinden kaynaklandığını belirtir. Tahir Batılılaşmayı, bize bu yenileşme gücümüzü unutturmaya çalıştığı için namussuzluk olarak niteler. O’na göre batıda olup bitenleri derinden bilmedikçe onun hakkından gelmek mümkün olmayacağı gibi, onu kopya ederek de kurtulmak kesinlikle mümkün değildir [4]. Nitekim Kemal Tahir, Türkiye’de Batılılaşma hareketinin imkansız oluşunu, günümüzde henüz müspet sonuç vermemesini, bizim bünyemizin, bizim toplumumuzdaki temel şartların o insanı yetiştirmemesine bağlar [5]. Tahir’e göre Batı bugün teknik üstünlüğüne rağmen fikir ve sanatta kendisine yol açmış değildir, büyük bir bunaltı içinde yol aramaktadır. Tahir, batıyı kendi özelliklerimize doğru aşmadan kurtuluşumuzun olanaklı olmadığını savunur. Türk sinemasını da, bugün buna yönelmiş bir iki sanat kolundan biri olarak niteler [6].

Refiğ’in Kemal Tahir’in görüşlerinden de beslenerek oluşturduğu Ulusal Sinema kuramında, Tahir’in Osmanlı Toplum Düzenini anlamaya ve açıklamaya çalışmasında etkilendiği ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) kavramının da önemi vardır. “Türkiye’de Ulusal sinema Arayışları: Halk Sineması, Ulusal Sinema ve ATÜT Sineması” başlığı altında ileride değinilen ATÜT sineması kavramıyla ilgili görüşleri özetlenen Sencer Divitçioğlu, Asya üretim tarzı hakkında şunları söylemektedir: Üretim tarzının ilk ögesi emek ve üretim aracından oluşan, üretim etkenleridir. Asya üretim tarzında bunlar emek ve topraktır... Asya üretim tarzında birey toprağın mülksahibi değildir. Fakat, toprağı tasarruf etme hakkı olduğu için emek ile toprak arasındaki birleşmede, kendisinin yeniden-üretimi süreci içinde, üretim aracı olan toprağı, sanki kendisininmiş gibi bakar. Böyle olunca, birey üretimin nesnel şartlarından ayrılmamıştır...Divitçioğlu, Asya üretim tarzında toprağı tasarruf eden bireyin, kölelik üretim tarzının kölesinden farklı olduğu gibi, feodal üretim tarzının serfinden de farklı olduğunu belirtir. O’na göre, köle ve serf, dereceli olarak, üretimin nesnel şartlarına tasarruf edemezler. Üçüncü kişiler için köle ve serf, hem emeğin aracı hem de amacıdır; yani üretim aracının kendisidir. Asya üretim tarzında ise, birey üretim aracı değildir, emek hürdür [7].

Selahattin Hilav ise, Marks’ın yalnız Batı toplumları için ileri sürmüştüğü toplumların evrim şemasının (İlkel topluluk, kölecilik, derebeylik, kapitalizm) yetersizliğinin sezildiğinde, Türk toplumunun tarihi ekonomik yapısına yeni bir faraziye ile yaklaşmak gereğinin duyulduğunu vurgular. Bu faraziyenin sosyal ve ekonomik olgularla karşılaştırılarak gerçekleştirilmesi ise ikinci dönemi oluşturan bilimsel araştırmalar dönemidir. Hilav, Asya Tipi Üretim Tarzı’nın klasik Türk toplumuna uygulanmaya başlanmasını ve bu konuda incelemelere girişilmesini ikinci dönem olarak tanımlar. Yani bilimsel araştırmalar dönemi. O’na göre ileri sürülen faraziyenin bir teori haline gelip gelmediği ancak bu araştırmalar sonunda anlaşılacaktır. Selahattin Hilav, bir toplumun bütün müesseselerini, ideolojisini ve psikolojisini

belirleyen temel ekonomik yapı, yani üretim tarzı ve bu tarzın gösterdiği ilişkiler ortaya konulmadan, üstyapıyı belirleyen altyapı göz önünde tutulmadan, sanat gibi özel alanlarda fikir ileri sürmenin bilimsel bir davranış olmadığını savunmaktadır [8].

Milliyetler ilkesinde farklı yorumlar söz konusudur. Bunlardan Alman bakış açısı “dil”e dayanırken; Fransız bakış açısı ise, bu ilkeyi “halkların iradesine” dayandırır [2]. Millet olmak ve bu bağlamda örgütlenmek için “anamalcılığı geliştirip feodal bölünmeleri ortadan kaldırmak gerekiyordu” [9]. Millet tarihsel bir olgudur ve kapitalist üretim biçiminin güçlenmeye başlaması ve pazarlar kurmasıyla oluşmaya başlamıştır. Millet fikri iki tarihi olayla dünyaya yayılmıştır. Bunlardan birincisi, Fransız İhtilali ve Napolyon Savaşlarıdır ki bu fikri Avrupa ülkelerine taşımıştır. İkincisi ise, XX.Yüzyılda sömürgelemlerin bağımsızlıklarına kavuşma hareketidir. Bu hareketle millet fikri, Asya, Afrika ve diğer kıtalara ulaşarak evrensel bir şekil almıştır [10]. Dilimizde ulusun karşılığı olarak kullanılan millet sözcüğü, aslında Arapça kökenli olup din topluluğu, cemaat anlamına gelmektedir. Osmanlı Devleti’nin yönetim şekli din esasına dayandığı için millet kavramı ile din birliği olan toplum kastedilmektedir [11]. Geniş Osmanlı coğrafyası içinde, pek çok gayrimüslim halk gurupları bulunmaktaydı. Osmanlı’da millet kavramı önceleri bu topluluklar için kullanılmıştır. Rumlar, Ermeniler, Yahudiler birer millet sayılmış, Müslüman kesim ise daha çok ümmet olarak anılmıştır...Türkçülük akımının etkisiyle millet, din birliğinden ayrı bir topluluk olarak değerlendirilmiştir. Millete batılı anlamda yer ve değer verme, ırk ve din birliğinden farklı şekilde değerlendirme, Türk Milli Mücadele hareketi ile başlamıştır...Afet İnan’ın imzasını taşıyan *Vatandaş İçin Medeni Bilgiler* kitabının Millet/Ulus bölümünde, Atatürk’ün kaleminden çıkmış olan millet tanımı şöyledir:Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran Türkiye halkına Türk Milleti (ulusu) denir [10]. Atatürk’ün ulus tanımı Özer Ozankaya’ya göre toplumsalbilimsel, çağdaş, demokratik bir ulus kavramıdır. Ozankaya, bu ulus anlayışının, ırkı, soyu, dini, mezhebi, dili, cinsiyeti, mesleği ne olursa olsun Türkiye Cumhuriyeti yurttaşı olan her bireyi eşit insan ve yurttaş hak ve ödevleriyle donatan birleştirici, kaynaştırıcı bir nitelik taşıdığını belirtir. Osmanlı Devleti ise, birçok halkı uyrukluğu altında tutan yapısı nedeniyle, asıl dayanağını oluşturan Anadolu ve Rumeli’ndeki Türklere bir Ulusal kimlik bilinci oluşturma olanağı vermemiştir...Değişik alt toplum öğelerinden oluşan birliğin ortak adının Türk olması ise çok açıktır: En azından onbirinci yüzyıldan beri Anadolu ve Rumeli’nde en yaygın konuşulan dil Türkçe’dir; ayrıca Türkçe diğer küçük dil kümelerinin bütün Anadolu’da kaynaşmasına neden olan ortak anlatım kanalı olmuştur. Ozankaya 12. ve 13.yüzyıllardan beri Anadolu’ya “Türkiye” adını verenlerin ise ne Selçuklu, ne de Osmanlı yönetimi

olmadığı, bu nitelemenin doğrudan doğruya Avrupalılar tarafından verildiğini vurgular [12].

Milliyetler ilkesi en büyük darbelerinden birini Osmanlı İmparatorluğuna vurmuştur: 1830’da Yunanistan’ın bağımsızlığını tanıyan Osmanlı Devleti’nden, daha sonraki yıllarda Sırbistan, Romanya, Bulgaristan, Arnavutluk birer birer kopacaktır [2]. Uluslaşma süreci, zincirinden boşanmış bir halka gibi devam eder; Avusturya-Macaristan İmparatorluğu aynı akıbete uğrar. 1830’da Belçika bağımsızlığını kazanır, 1920’de İrlanda İngiltere’den ayrılır. Bu arada iki yeni güç olan İtalya (1870) ve Almanya (1871) ortaya çıkmıştır [2].

III. TÜRKİYE’DE SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI ve GELİŞMESİ

Uluslaşma süreci, Fransız veya Alman yorumuna göre ele alınsa da, birbiriyle bir arada yaşamasına uygun kültürel koşulların olduğu insanlardan oluşan “ulusal devletleri” ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda kültürel düzenlemeler, ekonomik koşulların paralelinde daha fazla yapıstırıcı işlevler görmektedir. Kültürün en önemli öğelerinden olan sanat, ulusal oluşumların ortaya çıkması sonrasında, tıpkı halkların kendi kaderlerini tayin etme haklarında olduğu gibi, kendi duyusu, düşünüş ve görüşlerinin bir ifadesi olarak da vücut bulmaya başlamıştır. Diğer yandan Türk sanatı öteden beri bir sentez arayışıyla ele alınmıştır. Bu arayış sanatın mutlaka geçmişe dönük birikimden referans oluşturmaya gerektiğine inanmış ve sanatla ilgili her türlü yorumu belirlemeye başlamıştır [13]. Yurdumuzda özellikle sinema sanatının gelişimi açısından resim sanatı geleneğinin oluşmadığından bahsedilmektedir. Bununla birlikte doğudaki resim dünyasına ait en eski okulların Orta Asya Türk ve Çin okulları olduğu kaydedilmektedir. 12. ve 13. Yüzyıllardaki Mezopotamya resmi ile Orta Asya Uygur Resmi arasında büyük benzerlikler bulunduğu, İran’da yapılan minyatürlerin ilk karakterlerinin de Orta Asya resim karakteri olduğu ve Herat okulunda Türk üstatlarının önemli bir yer tuttuğu belirtiliyor. Osmanlı dönemi başında Anadolu’da resim okulları olduğu, buralarda İran’dan gelen sanatçıların etkili olduğu ve Osmanlı Türklerinin yaptığı resimlerdeki hususiyetlerin başka ülkelerde pek görülmediği belirtilir. Osmanlı Türklerinin doğa zenginliği ve güzelliği içinde yaşamakla birlikte bunu resimlerine yansıtmadıkları, asıl anlatmak istedikleri konuya önem verdikleri ifade ediliyor [14]. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu Atatürk’ün başlattığı ve devrimleri olarak adlandırılan dönüşümlerin uzantısında, kültürel yapıdaki gelişmelerin de başladığı görülmektedir. Bu süreç içinde kökeni açısından ülkemizde bir geleneği olmayan, daha önce hiç uygulanmamış ya da sarayda temsil edilen (opera, bale, klasik müzik, v.b) sanatlarda yavaş yavaş gelişmeye başlamıştır. Bu bakış açısından hareketle, sinema

sanatının Türkiye’de tamamen Batı kaynaklı sanatların başında geldiğini belirtmek gerekir. Sinema yazarı Nijat Özön, Bülent Vardar’ın 1984 yılında kendisiyle Ulusal Sinemaya ilişkin yapmış olduğu söyleşide şu görüşleri belirtmektedir: sinema doğrudan doğruya batıdan gelen hemen hemen tek sanat. Çünkü öbür sanatlara, örneğin resme ya da tiyatroya baktığımızda, Türk kültüründe daha eskilerde batılı anlamda resim, batılı anlamda tiyatro olmasa da, onların doğulu anlamda bir geçmişi, bir geleneği var. Oysa sinemanın böyle bir geçmişi, geleneği yok bizde. Bütün dünyada gerçekleştirildikten az sonra, önce gösterim olarak, epeyce sonra da yapım olarak batıdan giriyor Türkiye’ye. Üstelik doğrudan doğruya devlet eliyle başlıyor, özel bir girişim olarak bile başlamıyor [15].

Sinema bilimsel çalışmaların ışığında gelişen teknik bir buluş olarak 19.yy’ın sonlarında ortaya çıkmıştır. İnsanoğluna yaşamın aslına uygun bir suretini, fotoğrafla elde etme başarısı yetmemiştir. Hareketin aslına uygun bir şekilde elde edilme isteği ve pek çok araştırmacı ve bilim adamının çalışması, Fransız Lumière Kardeşlerin geliştirdiği Cinematographe aletiyle vücut bulmuştur. 28 Aralık 1895 tarihinde ilk halka açık gösterimin Paris’de “Grand Cafe”de yapılmasıyla sinema bütün dünyada çok kısa sürede tanınan bir buluş haline gelmiştir. Sinema doğduğu ülkelerde yıllar boyu çeşitli aşamalar geçirerek gelişen, kitlesel bir iletişim aracı ve endüstri dalıdır. Sinema endüstrilerinin kurulup, işlenmesi her ülkede önemli mücadeleler zincirinin sonucudur [16].

Ülkemize sinemanın ilk kez girişi ise 1896 yılında olmuştur. Lumiere kardeşlerin dünyanın dört bir yanına gönderdikleri kameramanlarından Alexandre Promio, 1896 tarihinde ülkemize gelmiş ve Cinematographe’la bazı çekimler yapmıştır. Hatta bu çekimlerde sinema tarihinde kaydırma denilen hareket, Venedik’ten sonra ikinci kez İstanbul’da denenmiştir. Sinema ülkemize oldukça erken bir sürede girmesine karşın, ne yazık ki ülkemizdeki gelişimi aynı hızı yakalayamamıştır. 1897 yılında ilk kez Osmanlı sarayında düzenlenen film gösterilerinden sonra, aynı yıl Sigmund Weinberg’in, ilk kez ülkemizde halka açık film gösterimini düzenlediği genel olarak kabul görse de; ilk gösterinin afişlerinde Weinberg ismine rastlanmaktadır. Bu durum, ilk gösterinin Weinberg tarafından yapıldığı bilgisine şüpheyle yaklaşılması gerektiğini düşündürmektedir. Bu gösteriler, Beyoğlu’nda bulunan Sponeck Biraşanesi’yle, Anadolu yakasındaki Fevziye Kiraathanesi’nde düzenlenmiştir. Sinema Türkiye’ye, bulunuşundan kısa bir süre sonra girmiş olsa da, sinemanın üretim ve gösterim alanlarında aynı hızla gerçekleşmemiştir. Ülkemizde 1908 yılına kadar düzenli film gösterileri de yapılamamıştır. Bunda devrin Padişahı II.Abdülhamit’in suikast korkusundan dolayı, İstanbul’da elektriği yaygınlaştırmadığı söylenmektedir. Bu yüzden ilk düzenli film gösterileri oldukça gecikerek 1908 yılında gerçekleştirilmiştir. Halkın sinemaya gösterdiği rağbeti

göz önüne alan Weinberg, 1908’de, Türkiye’deki ilk sinema olan Pathé Sineması’nı yaptırdı. Bunu Beyoğlu’nda yapılan “Palas Sineması”, “Majik Sineması” gibi salonlar izledi [17]. Bu tarihten sonra İstanbul’da, İzmir’de yeni sinema salonları açılarak yerleşik film gösterimi ülkemizde hızlı bir şekilde yayılmaya başlamıştır. Yerleşik film gösteriminin yayılmasının, ulusal bir sinemanın oluşumu açısından da önemi yadsınamaz.

Ülkemizde ilk film yapımı da oldukça geç başlamıştır. 1914 yılında Osmanlı İmparatorluğu Almanya’yla birlikte I.Dünya Savaşına girmiştir. Savaşa girişi geniş kitleler açısından çöşkulu bir hale getirebilmek için, 1876-1877 Osmanlı-Rus savaşında, Rusların İstanbul’da bugünkü Yeşilköy (Aya Stefanos)’e kadar ilerlemelerinin anısına diktirdikleri anıt yıktırılmıştır. Böylece 14 Kasım 1914 tarihinde, o esnada yedek subaylığını yapmakta olan Fuat Uzkınay’ın kameramanlığını yaptığı “Aya Stefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı” isimli 150 m.’lik belge film çekilmiştir. Ne yazık ki bu filmin her hangi bir kopyası günümüze kadar ulaşamadığından ya da çekildiğini söyleyenlerin görüşleri somut belgelerle desteklenmediği için, bu filmin varlığı şüphelidir. Bununla birlikte ülkemizdeki pek çok sinema tarihçesine göre bu film ülkemizde çekilmiş ilk film kabul edilmektedir. Diğer yandan süreç içinde, Yunanlı yönetmen Theo Angelopoulos’un “Ulysses’in Bakışı” filminde değindiği Maneki Kardeşlerin, 1907 yılından başlayarak çektikleri belge filmler bulunmuştur. O tarihlerde Osmanlı uyruğunda olan Milton ve Yanni Manaki Kardeşler, Sultan V.Mehmet Reşat’ın bazı gezilerini belge film olarak çekmişlerdir. Sonradan kopyalarının ülkemize getirildiği bu filmlere karşın, ülkemizde sinema henüz “Aya Stefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı” ile başlatılmaktadır.

1915 yılında Enver Paşa, Almanya’ya yaptığı bir gezide, Alman ordusunda yaptığı incelemeler sırasında, Almanlar’ın sinemayı etkili bir propaganda ve eğitim aracı olarak kullandıklarını farketmiştir. Enver Paşa, ülkeye dönüşünde hemen Osmanlı İmparatorluğu içinde bir sinema dairesinin kurulmasını emretmiştir. 1915 yılında, başında Sigmund Weinberg’in bulunduğu, yardımcılığını ise Fuat Uzkınay’ın yaptığı “Merkez Ordu Sinema Dairesi” kurulmuştur. Böylece ülkemizde ilk kez bir film yapımevi, devlet eliyle kurulmuştur. Bu aynı zamanda ülkemizde sinemanın da Batıdan gelen diğer sanatlar gibi devlet eliyle kurulduğunu göstermektedir. 1923’te yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla birlikte yeni yönetim, Batılı bir ulus-devlet olma projesi amacıyla bale, tiyatro, klasik müzik gibi sanat dallarına tam destek verir. Devlet Tiyatrosu ve Balesi, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası bu dönemde ortaya çıkarlar. Sinema pahalı ve masrafları tahmin edilemeyen, ayrıca ideolojik kullanımı da kolayca kontrol altına alınamayan bir sanat dalı olduğundan dolayı devletten

destek görmez [18]. Sinemanın başlangıç ve sonraki yıllarında devletten destek görmemesini salt ideolojik tavrılara bağlamak soruna tam anlamıyla doğru bir yaklaşım oluşturmayabilir. Kaldı ki Nizamettin Nazif, 1933 yılında 7 Gün dergisinde yazdığı bir makalede sinema alanında olası devlet rekabetini bir tehlike olarak gördüğünü şu sözlerle belirtmektedir: devletin Ankara'da bütün modern vasıtalarla mücehhez büyük bir stüdyo açmaya karar verdiğine dair olan şayialara inanmak lazım geliyor. Böyle, iki üç stüdyo azami randımanla çalışmış olsa bile mevcut ihtiyaç gene kolay kolay temin edilemez. Binaenaleyh, henüz hiçbir şahsi teşebbüs için tehlikeli bir hükümet rekabeti mevcut değildir [16]. Bu yorum sinemanın ülkemizde gelişmeye başladığı yıllarda, devletin kendince belirlediği ideolojik tehlikeler nedeniyle sinema alanına destek olmadığı görüşünün yanında, kârlılığın yüksek olduğunu fark eden özel girişimcilerin de, devleti sinemadan uzak tutmak için özel ilişkiler geliştirmiş olabileceğini akla getirmektedir.

Ülkemizde film yapımının düzenli bir şekilde sürebilmesi için, sinemanın Türk topraklarına girişi olan 1896'dan sonra uzun zaman geçmesi gerekmiştir. Enver Paşa'nın kurdurduğu Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başında bulunan Weinberg, girişken bir sinema adamı idi. Yurdumuzda başkaca sinema kuruluşu olmadığı için, konulu filmler de çevirerek halka gösterilmesine önayak oldu. Bunun için savaşta, İstanbul'da gösteriler yapan Benliyan'ın "Milli Operet" kumpanyasıyla anlaştı; ve bu kumpanyanın repertuarında bulunan "Leblebici Horhor"la "Himmat Ağanın İzdivacı"nı filme almayı kararlaştırdı [17]. 1916 yılında Weinberg'in çekmeye başladığı "Himmat Ağa'nın İzdivacı" filmi, oyuncularının askere alınması nedeniyle, bir başka girişim olan "Leblebici Horhor" ise, başrol oyuncusunun filmde oynamak istememesi yüzünden yarım kalmıştır. Sonra, 1896 yılında kurulan yarı askeri bir dernek olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti tarafından öykülü film girişimleri devam etmiştir. Bu derneğin çektiği ilk filmler Sedat Simavi'nin yönettiği "Pençe" (1917) ve "Cusus" (1917) dur. Dikkat edilirse, dünyada filmcilik alanında ilk örgütlenmeye başlayan ülkelerden olan Amerika'da, 20.yy'ın başlarında Edwin S.Porter ve David W.Griffith'in ilk öykülü uzun metraj filmlerini çoktan çektiği yıllarda, bizde henüz öykülü film çekme girişimlerinin yeni başladığına tanık olunabilir. Ayrıca film üretimi açısından yaklaşık yirmi yıl boşa geçmiştir. Bu olguda şüphesiz belli faktörlerin rolü vardır. Öncelikle ülkemizde film çekimi açısından bir yatırım yapılmadığı gibi, bu alanda yetişmiş sanatçı (yönetmen, oyuncu, senarist, görüntü yönetmeni) ve teknik elemanlar da yoktu.

Türkiye'de düzenli film üretimi, 1922'den başlayarak Tiyatrocular Dönemi diye bilinen dönemde gelişmeye başlamıştır. 17 yıl süren bu dönem içinde, ülkemizde nicel açıdan bir ilerleme söz konusu olsa da, nitel açıdan aynı şeyi söylemek kolay olmayacaktır. Bu dönemde ortama egemen olan kişi,

tiyatrocü olan Muhsin Ertuğrul ve genel sanat yönetmenliğini yaptığı Dar-ül Bedayi' (İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları) dir. Sinemamızın bu döneminde ki olumlu gelişmelerden biri, iki özel film yapım evinin kurulmasıdır. Önce kurulan Kemal Film, 1922 yılında film yapıcılığına başlamış, daha sonra kurulan İpek film ise 1928'de yapıcılığa başlamıştır. Muhsin Ertuğrul'un tek yönetmen olarak film çektiği bu dönemde, sinemamız da görüntü dili yerine, teatral anlatım egemen olmuştur. Sinemamızın değerli yönetmenlerinden Ö.Lüfi Akad bu durumu şu şekilde açıklamıştır: bir sahneyi filme almakla, bir sahneyi sinema diline göre anlatmak arasında büyük fark var. [19]. Ayrıca Ertuğrul dönemindeki sinemada, bir tiyatro topluluğunun sahne ve dekor tasarımı, oyunculuk ve makyaj anlayışı gibi teatral öğeler sinemaya taşınmıştı.

Bununla birlikte Tiyatrocular döneminde sinemamız için olumlu gelişmeler de olmuştur. Bunların başında 1922'ye kadar düzensiz ve disiplinsiz olan bir ortamda, Muhsin Ertuğrul düzenli ve disiplinli bir ortam yaratarak film yapımının başlamasını ve sürmesini sağlamıştır. İlk kez bu dönemde Batıdaki benzerleri gibi tam donanımlı bir film stüdyosu (İpek Film Stüdyosu) açılmış ve filmlerin çoğu stüdyoda çekilmeye başlanmıştır. Ayrıca gene Muhsin bey döneminde ilk sesli Türk filmi çekildiği gibi, diğer yandan ilk kez Türk kadın oyuncular filmlerde rol almaya (Ateşten Gömlek, 1923) başlamıştır. [20]. Türkiye'de ulusal temaların gündeme geldiği ilk filmler Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Bu filmlerin ilki 1923 yılında çektiği Ateşten Gömlek'tir. Ateşten Gömlek, Kurtuluş Savaşı'na da katılmış bir Türk kadını olan Halide Edip Adıvar'ın bir romanıdır. İzmir'de kocası ve çocukları öldürüldükten sonra İstanbul'daki akrabalarının yanına gelen, sonra da Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu'ya geçen Ayşe'nin öyküsünü anlatır film... Filmde Ayşe'nin kişiliğinde vatan sevgisi ile kadın sevgisini birlikte tanıyan üç subayın öyküsü de verilir [17]. Ateşten Gömlek, Türk sinemasında ilk kez milli duyguları coşturan konusu olan bir filmidir. Aslında Ertuğrul döneminde, Cumhuriyetin kuruluşundan sonra Atatürk'ün ulaşmasını hedeflediği amaçlar bağlamında Çağdaşlık ilkesi ve dolayısıyla Batıya yüzümüzü çevirme hedefi, Tiyatrocular Dönemi'nin filmlerinde, dolayısıyla Ertuğrul'un filmlerinde dikkat çeker. Bu filmlerin sinema dilini bir tarafa bırakırsak, genelde hedeflenen modernizm anlayışında Türkiye görüntüleri içerdiği söylenebilir. Ertuğrul, daha önce tanımladığımız ulusal birliği kurulmuş Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin, ulusal duyguları pekiştirme bağlamında ki ilk kurmaca sinema örneklerini vermiştir. Bu açıdan ele alınabilecek diğer film ise "Bir Millet Uyanıyor" (1932) dur. Hatta bu filmin içinde Atatürk'ün kısa bir görüntüsüyle yer almayı kabul etmesine karşın, filmde beklediği sonucu alamayınca sinemadan desteğini çektiği kabul edilir. Asker devşirilerek oluşturulan ulusal mücadele veren ordunun zafere ulaşma çabalarını konu edinen film, Türkiye'de daha sonra çekilecek Kurtuluş Savaşı konulu filmlerin de

en başarılı örneklerinden olmuştur.

IV. 27 MAYIS 1960 İHTİLALİ ve TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SİNEMA

Sinemamızda ulusal arayışları salt sanat yapıtı bağlamında değil, aynı zamanda kuramsal zeminde tartışma dönemi, Türk Sineması'nda Sinemacılar Dönemi olarak bilinen dönemde ortaya çıkmıştır. Sinemacılar Dönemi, 1952 yılından itibaren fiilen başlamış olarak kabul edilen bir dönemdir. Bir önceki dönem olan Geçiş Dönemi, Tiyatrocular Dönemi'nden sonra ortaya çıkmış bir dönemdir. 1939'da başlayan bu dönem II.Dünya Savaşı'nın başlangıcına da denk düştüğü için, sinemamızın yapması beklenen atılıma fazla destek olamamıştır. Bu dönemde sesli film çekme alışkanlığı kaybedilmiş ve bir dublaj endüstrisi kurulmuştur. Hatta bazı Mısır filmleri Türkçe'leştirilerek seyirciye Türk filmi diye de sunulmuştur.

Türk sinemasında sinema dili açısından radikal denilebilecek değişimler, fiilen 1949 yılında Ö.Lütfi Akad'ın yönettiği "Vurun Kahpeye" filmi ile başlamıştır. Bu dönemde önceki dönemlerin sorunları tümüyle aşılamamış bile olsa, sinema açısından en önemli gelişme sayılabilecek sinema dilinin öğrenilmesi süreci başlamıştır. Akad'ın dediği gibi bu dönemdeki filmler bir sahnenin sinema diliyle anlatılması açısından öne çıkmaktaydı. Bu dönemde ayrıca yapımevi sayısındaki artış ve 1948 yılında filmlerden belediye rüsumu olarak alınan oranın azalmaya başlamasıyla, film sayısında gözle görülür bir artışa, hatta 1960'lardan sonra bir film enflasyonuna yol açmıştır. Türk sinemasında toplumsal arayışlar, ona kaynaklık edebilecek toplumsal yapıdaki değişimler ülkemizin toplum hayatında, kültür ve sanat dünyasında 1960'lardan sonra başlamıştır.

Ülkemizde sinemacılar döneminin ikinci döneminde, özellikle 1960'dan sonra Türk sineması artık öykü anlatma problemlerini çözmüştü. Bu dönemde film eleştirmenliğinin ve ciddi sinema yayınlarının da başladığı gözlenmektedir. Bu dönemde irili ufaklı pek çok ülkede ulusal sinemalar ortaya çıkmıştır. Avrupa'da, Latin Amerika'da ve Uzakdoğu'daki birçok ülkede ulusal sinemalar serpilip boy atmaktaydı. Bu ülkelerin ortak özelliği hemen hepsinin doğrudan savaşa katılmasıydı. Savaşın acıları bu ülkelerde ulusal bilinci geliştirmiş, savaştan önceki toptancı düzenlerin değişmesi yolunda değişiklik istekleri yaratmış ve demokrasi düzeni bu ülkelere yerleşmeye başlamıştı [20]. Belirtilen dönemin izdüşümünde Türkiye'de demokrasiyi yerleştirme çabaları sürmekteydi. Bu süreçte sinemaya devlet vergi ve sansür düzenlemesi dışında ilgi göstermemişti. Devletin sinemayı korumaya yönelik yaptığı vergi indirimleri ise olumsuz yönde işleyerek niteliksiz film patlamasına yol açmıştı. Türkiye'de 1962'den itibaren yerli film sayısı artmış, yabancı film sayısı genel olarak yükseldiği halde 1961 yılındaki sayısından düşüş göstermişti. Nüfustaki

yüzde 30'luk artışa karşılık film sayısında yüzde yüze yakın bir artış oluşmuştu...1965'e doğru film sayısındaki artışa paralel olarak film başına seyirci sayısı düşüşe geçmişti. 1960'da 81 yerli film çekilmişken, 1971'e gelindiğinde sayı 265'e ulaşmıştı. Seyirci sayısı arttığı halde film enflasyonu nedeniyle film başına seyirci azalmaktaydı [21].

Türkiye'de Sinema alanında ulusalcı arayışları ele alırken, bir zincirin halkaları gibi birbirini takip eden olgular üzerinde kısaca durmanın gerekli olduğuna inanıyorum. Bu olguların başında toplumsal içerikli sinema gelir. 27 Mayıs 1960 ihtilaliyle, Türkiye'de bir sayfa kapanıp, yeni bir sayfa açıldı. Bu sürecin etkileri toplumsal yaşamımızın değişik boyutlarıyla ele alındığında söylenebilecek, eleştirilebilecek veya onaylanabilecek pek çok olgudan bahsedilebilir. Ama sorunu kültürel atmosfer, dolayısıyla sinema endüstrisi ve sinema sanatı açısından ele aldığımızda, genellikle sinemacılar döneminin ikinci dönemi olarak kabul edilen bu döneme, ihtilal sonrası düzenin yansımaları olumludur. Aslında bir ihtilalin, o ülkenin sineması için olumlu bir sürecin başlangıcını hazırlaması bir paradoks olarak görünse de, 27 Mayıs İhtilali, Türk sineması için olumlu bir ortamın hazırlanmasına katkı sağlamasından dolayı olumlu bir işlev taşımaktadır. Ulusal sinema düşüncesinin kuramcısı Halit Refiğ'in bu konudaki düşünceleri şöyleydi: 27 Mayıs ve 61 Anayasası şartları benim sinemada düşündüklerimi yapmamda yardımcı oldu. O atmosfer içinde, o zamana kadar, Türkiye'de sinema alanında yapılmamış olan bir şeyi yapma imkanı ortaya çıktı.Yani toplumsal gerçeklerimiz nedir? Türk toplumunda sosyal sınıflar var mıdır, yok mudur; aralarındaki ilişki nasıldır? Ekonomik ilişkiler, üretim şartları nedir? Oluşan yeni ortamda biz filmlerimizde bunları anlatmaya gayret ediyorduk [22]. Sinemanın ilk yıllarında Türkiye'de M.Kemal'in ilgisiyle SSCB'den getirilen iki sinemacıya Kurtuluş Savaşı'nı ve Cumhuriyet'i anlatan belgeseller yaptırılmış ama Türk Sineması, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, SSCB'de sinemanın üstlendiği rolü oynamak, siyasi bir misyon üstlenmek bir yana, bir sanat dalı olarak dahi gelişme imkanı bulamamış, Cumhuriyet'in kurucu kadroları sinema sanatına gereken önemi vermemiştir.Sinema, daha çok halka yönelik bir eğlence aracı olarak görülür. Buna rağmen, Türk Sineması da, büyük ölçüde Kemalist ideolojiden beslenmiş, filmin hikayesi ne olursa olsun, arka planda Cumhuriyet Halk Partisi'nin "halkçılık" anlayışı ile örtüşen bir toplum modeli resmedilmiştir [23]. 1960 ihtilali ve onu izleyen 1961 Anayasası'yla Türk toplumunda bir umut kapısı aralanmıştı. Yeni anayasayla özellikle düşünce, bilim ve sanat özgürlüğü konularında getirilen düzenlemelerle Türk toplumunun önünde yeni bir yol açılıyordu.1961 Anayasası'nın 20.maddesi Düşünce Hürriyetini içermekteydi. Bu maddeye göre herkes düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir; düşünce kanaatlarını söz, yazı, resim ile veya toplu olarak açıklayabilir ve yayabilir. Kimse düşünce ve kanaatlarını

açıklamaya zorlanamaz [20]. 1961 Anayasası'nın 21.maddesi de Bilim ve Sanat özgürlüklerini içermekteydi. Bu maddeye göre de bilim ve sanatı, herkes özgürce öğrenme, öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahipti.

1961 Anayasası'nın yarattığı umut ortamı içerisinde sinemacılar da işe hevesle sarılmışlardı. Türk Sineması daha önceki dönemlerde olmadığı gibi farklı konulara el atıyor, özellikle toplumsal sorunlara eğilmeye başlıyorlardı. Türk Sineması'nda Toplumsal Gerçekçi Sinema veya Okul olarak nitelendirilen bu dönem 1960-1965 arasında etkinliğini sürdürmüştür. Bu filmlerin yapılmasında sansürün hafiflemesinin de payı büyüktü. Diğer yandan olumlu gibi görüntü veren Toplumsal Gerçekçi Sinema anlayışına ilişkin farklı yorumlarda vardı. Bu dönemdeki başlangıç noktasının Metin Erksan'ın "Yılanların Öcü" filmi olduğunu söyleyen ve Ulusal Sinemanın teorisyeni olan Halit Refiğ'e göre siyasi hayatımızdaki çatışmaların sinemadaki ilk belirtisi "Yılanların Öcü" olayı oldu...Hiç şüphesiz "Yılanların Öcü"nün film olarak değeri etrafındaki siyasi fırtınalardan çok sinemamıza getirdiği kuvvet aşırıydı. "Yılanların Öcü" köy meselelerine, köylünün yaşayışına ve davranışlarına kendinden önceki örneklerde rastlanmayan bir sadelik içinde ve gerçekçi bir açıdan bakmaktaydı. "Yılanların Öcü" olayı vesilesiyle yapılan sansürle mücadele toplantıları, gene tatbik edilebilir bir formül bulunamamasından dolayı, belli bir sonuca varamamışsa da İnönü'nün fikir hürriyetleri konusundaki titizliği bizlere toplumsal konuları gerçekçi bir açıdan işlemek bakımından cesaret verdi...Türk sineması tarihinde ilk bilinçli sol hareket olan "toplumsal gerçekçilik" hareketi, sağcı basının ve kurumlarının patırtıları ile ilgi toplayıp geliştikten sonra, ölüm darbesini solcu geçinen yazar ve kurumlardan yedi. Sinemamızın 27 Mayıs 1960'ta başlayan bir devresi böylece 10 Ekim 1965'te son buluyordu [3]. Sinema yazarı Nijat Özön ise, olaya şöyle yaklaşıyordu: bu filmleri çevirenlerden bazılarının sonradan taktığı adla bir "toplumsal gerçekçi" akım oluşturduğunu söylemek gerçek dışı bir şey olur. Bunlar ne bir akım oluşturacak ölçüde verimliydi ne de, daha önemlisi, toplumsal gerçekçilik diye adlandırılabilir bilinçli, derinlemesine dürüst bir gerçekçilik çabasını yansıtıyordu. Olsa olsa, sansürün el verdiği ölçüde, toplumsal sorunlara kıyasından köşesinden dokunuyor, hatta çoğunlukla bu da, geleneksel Yeşilçam filminin şurasına burasına birkaç gerçekçi sahne eklemekle yapılıyordu. Hatta bu işi toplumsal konulu filmler, "moda olduğu için" yapanlar bile vardı [24].

Bu dönemde Toplumsal Gerçekçi nitelemesi bağlamında yapılan filmler arasında Erksan'ın "Gecelerin Ötesi"(1960), "Yılanların Öcü"(1962), "Acı Hayat"(1963) ve "Susuz Yaz"(1963) filmleri sayılabilir. Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" filmi, gerçekçilik sürecini başlatması ve sorunları yansıtması açısından ilgi çekicidir. Erksan bu filmde, 1950-60 döneminde etkin olan, her mahallede

bir milyoner yetiştirmek felsefesinin yol açtığı büyük ekonomik ve toplumsal sarsıntı içinde suçlu gençlik sorununu ele alıyordu [20]. Erksan'ın "Yılanların Öcü" ve "Susuz Yaz" gibi filmleri Türk köylüsünün ve köyünün sorunlarına gerçekçi açıdan eğiliyordu. 1961 Anayasası'nın sağladığı görece özgürlük ortamında, 1961'de 150 aydının imzası ile yayınlanan Yön Bildirisi'nde Açlığa, işsizliğe çare bulamayan bir rejimin, ne kadar üzerinde titrersek titreyelim, demokrasi olmaktan çıkması ve bir gün çökmesi tabiidir. Türk demokrasisinin yaşatılması, işsizliği ve evsizliği ortadan kaldıracak yüksek bir istihsal seviyesine götüren yolları bulmakla mümkün olabilir denilerek yoksullukla mücadelenin önemi vurgulanmış ve "topraksızlık" sorunu üzerinde durulmuştur [23]. Türk sineması, aynı dönemde köylülerin hikayelerini de benzeri kaygılar/sorunlar üzerine kurarak işliyordu. Bir bakıma Toplumcu Gerçekçi sinemanın önemli bir kısmını köylünün ve köyün sorunları oluşturmaktaydı.

Bu dönemde ilk filmleriyle görsel özelliklere, bireysel üslup denemelerine (Yasak Aşk, 1961), (Seviştığımız Günler, 1961) ağırlık vermiş, sonraki filmlerinde toplumsal sorunları gündeme getiren ve genelde olumlu eleştiri alan sinemacıardan bir diğeri ise, sinemaya eleştirmenlikten gelmiş olan Halit Refiğ'di. Refiğ'in, bu bağlamdaki ilk filmi "Şehirdeki Yabancı"(1963)dır. Filmde Refiğ, maden işçilerinin yaşamına, işçiler ile yöneticiler arasındaki çekişmeye değinirken, filmin özünde "yabancılaşma" sorununa değinmektedir. Refiğ açısından filmdeki yabancılaşma olgusu, toplumuna uzak kalmış, yabancılaşmış aydının dramı üzerine kurulmuştur. Senaryosunu Vedat Türkalî'nin yazdığı filmde, Refiğ ile Türkalî arasında filmin sonuna ilişkin uzlaşmazlık çıkar. Refiğ'in bu bağlamdaki görüşü şöyledir: işçiler için çalışan aydın mühendis bir iftira, bir yanlış anlama yüzünden finalde işçiler tarafından linç ediliyordu. Vedat Türkalî buna şiddetle karşı çıktı. Ve filmin finalinde işçileri bir devrimci güç olarak kullanma eğilimi ağır bastı. Benim içim buna yatmadı, ama itiraz da etmek istemedim. Yani diyelim ki filmin son on dakikası dışında...Neticede benim içime sinmedi o şekilde bitiriş [22].

Bu dönemin gerçekçi bakış açısıyla film yapan yönetmenlerinden Ertem Göreç ise, konut sahibi olma uğrunda varını yoğunu feda eden insanları anlattığı "Otobüs Yolcuları"(1961) ve o dönemlerde yurdumuzda oldukça yeni olan sendikalaşma ve grev konularını ele alan "Karanlıkta Uyananlar"(1965) filmleriyle dikkat çekiyordu. Otobüs Yolcuları, daha çok Yeşilçam kalıpları içinde gerçekçilik ararken, Karanlıkta Uyananlar gerçekçilik bağlamında daha başarılı bulunmuştu.

Bu dönemin gerçekçilik bağlamındaki diğer yönetmenlerinden biri ise Duygu Sağıroğlu'dur."Bitmeyen Yol"(1965) filmiyle köyde ekonomik olarak sömürülen köylünün kentteki durumu

anlatılır. Kente göç yaygın bir hal almıştır. Yeni göç edenler eski göçmenlerin kurduğu mahallelere yerleştirilmektedir [21]. Film yeni bir ortama gelen köylülerin, en azından kendilerinden sonraki kuşağının kurtuluşunun eğitimde olduğu mesajını vermektedir. Diğer yandan "Bitmeyen Yol" filmi de, "yabancılaşma" motifini ele alır. Ancak bunu yaparken, işçilerin dramını mübalağalı bir sefaletle dönüştürerek, açık bir Marksist kasıt taşıdığı için sansürde reddedilir [20].

V. TÜRKİYE'DE ULUSAL SİNEMA ARAYIŞLARI: HALK SİNEMASI, ULUSAL SİNEMA ve ATÜT SİNEMASI

Bu zincirin başlangıç noktasını Halk Sineması kavramı oluşturur. Türkiye'de 27 Mayıs İhtilali sonrası yapılan ilk demokratik seçimler 1965 yılında gerçekleştirildi. AP'nin genel başkanı olarak ilk kez seçimlere katılan Süleyman Demirel, büyük bir destekle AP'yi tek başına iktidara taşımıştı. İnönü'nün görece özgür koalisyon dönemi sonrasında, sinema alanında sansür yeniden Demokles'in kılıcı gibi Türk sinemasının üzerinde sallanmaya başlamıştır. Bu dönemde yaklaşık iki yıl sinemadan uzak kalan Refiğ, uzun süredir üzerinde düşündüğü görüşlerini sonradan bir kuram haline getireceği çalışmalarıyla uğraşmaya başlamıştı. Halk Sineması kuramı ve özellikle Ulusal Sinema kuramı bu süreçte gelişti. Halk Sineması kuramı, Türkiye'de sinemanın, devletin parasal desteğinden uzak, oturmamış yapımculuk kurumu yüzünden filmlere parasal destek sağlayan işletmecilerin, dolayısıyla filmi izlemek için para veren halkın, sinemanın sermayesini yarattığı düşüncesini öne sürer. Refiğ'e göre Halk Sineması kavramı, Türk Sineması'nın hangi şartlar altında meydana geldiğini ve bu kavramın tartışıldığı zamanlara kadar gerek ekonomik açıdan, gerek sosyal açıdan, gerek kültürel açıdan Türk sineması'nın nasıl, hangi temellere dayanan bir sinema olduğunu anlatmaya çalışan bir kavram meselesi idi [3]. Refiğ, Türk Sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için Emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir. Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için Halk Sineması'dır...Halk bu kredisini kestiği anda (Türk filmlerine gitmekten vazgeçtiğinde), Türkiye'de film yapımı kesesine güvenen birkaç babayiğidin yılda yapabileceği iki üç filme iner [3] demektedir. Refiğ, Halk Sineması tanımlamasını yaparken, genelde Türk sinemasının yapım süreçlerini ölçüt olarak ele almaktaydı. Pratikte halk bir filmin yapımıcısı, sermayedarı olmadığı halde ve tıpkı Batı ülkelerinde olduğu gibi filmi seyretmek için bilet alarak sinemaya gidiyorsa da, Refiğ'in üzerinde durduğu gibi Türk sinemasında bu süreçte işler biraz farklı çalışıyordu. Türkiye'de Tiyatrocular ve Geçiş Dönemlerinde kurulan bazı yapım

şirketleri dışında; gelişmiş bir yapımculuk anlayışının oturmadığından bahsedilebilir. Sistem bölge işletmelerinin filmlere vereceği destekle işliyordu. Bu destek de, halktan alınacağı varsayılan paralara ilişkin bono sistemiyle yürüyordu. Yani bir bakıma filmin gerçekleştirilmesi için öncelikle kendi parasını riske eden bir yapımıcıdan bahsedilemezdi. Nitekim Refiğ, Türk sineması, tiyatronun, müziğin, resmin, devletten gördüğü destek ve yardımlardan hiçbiri olmadan, doğrudan doğruya halka dayanarak varolan bir sistemdir. Türk sineması geleneksel halk hikayelerinin, seyirlik gölge ve orta oyunlarının, şenliklerin beyazperdede çağdaş bir yansımasını bulan Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğmuştur. Türkiye'de devletin batılama siyasetinin ürünleri olan tiyatro, müzik, resim gibi sanatlar ile, batılaşmaya pasif bir direnme gösteren halkın bünyesinden doğan sinema pek tabiidir ki çok ayrı çizgilerde bulunmaktadır [3] diyerek görüşünü ortaya koymaktadır. Refiğ, uzun yıllar önce yazmış olduğu Ulusal Sinema Kavgası adlı kitabında bu yöndeki görüşlerini belirtmiş ve aradan geçen yıllara karşın, zamanın kendisini yanıltmadığını, doğruladığını vurgulamıştır [25].

Refiğ'in bu Halk Sineması kuramına karşılık ise, sinema yazarı Nijat Özön bu bağlamda farklı düşünmekteydi. Özön'e göre: Sinema tarihi göstermiştir ki, belli bir dili konuşan kalabalık yığınlar varsa, bunların gereksinmesini karşılayacak film yapımı da er geç doğar; hatta film sayısı yönünden, çok gelişmiş, aşırı endüstrileşmiş, daha köklü sinema geleneği olan ülkeleri bile aşar. Ama yine bu sinemaların ürünlerinin ezici çoğunluğu, hala Hollywood özentisi ürünlerdir, kimsenin bir "halk sineması"ndan, ulusal sinema'dan söz açmaya dili varmaz...Türk izleyicisinin, sermaye birikimi olmayan yerli sinema endüstrisine kredi sağladığı savıysa, ekonomiden de, sinema endüstrisinin işleyişinden de habersizliğin ta kendisidir. Duyan da sanır ki, yerli film izleyicisi anonim ortaklık, halka açık ortaklık ya da kooperatif kurmuş, tasarı halindeki filmler için yapımıcılara kredi sağlıyor. Oysa bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de İstanbul'da yabancı film izleyicisi olan üç beş yüz "abonman bileti" müşterisinin dışında izleyici, çevrilmiş film için bilet parasını sinemaya giderken öder. Oynatımçıların ya da dağıtımçıların yapımıcıya avans vermesi, kredi açmasıysa bambaşka bir konudur. Bu, dünya sinema endüstrisinde oynatım ve dağıtım kolları ortaya çıktığından beri yapımçıların her vakit başvurduğu kredi sağlama yöntemlerinden biridir. Ama bundan dolayı bir "halk sineması"ndan söz açmak kimsenin aklının ucundan geçmemiştir [15]. Kapalı bir ekonomik yapısı olması ve sermayeye değil emeğe dayanan Türk sinemasının bu özellikleriyle bir "halk sineması" sayılıp sayılmayacağı yönünde Sencer Divitçioğlu ise bu nitelendirmenin mantıken bir anlamı olmadığını vurgularken halk sineması tanımlaması hakkında şu görüşleri belirtmiştir: Eğer Türk sinemasında sermaye-yoğun bir üretim tekniği kullanılsa idi "halk

sineması” yapılmaz mı? Ya da, her emek-yoğun üretim tekniği “halk sineması”nı yaratabilmekte mi [26]?

Halk Sineması kuramının daha çok Türk sinemasının üretim koşullarının oluşumu açısından ele alınması söz konusudur. Refiğ'e göre, büyük sermaye Türk sinemasına neredeyse hiç girmemiş, buna karşın televizyona girmiştir. Büyük sermayenin sinemaya bir kez 1952-53 yıllarında Yapı Kredi Bankası aracılığıyla girdiğini ve Muhsin Ertuğral'a *Halıcı Kız* isimli ilk renkli Türk filmi çektiği zaman göz kırptığını belirten Refiğ, büyük sermayenin sonuçlarını alamayınca sinemadan çekildiğini vurgular. O'na göre bankalar hiçbir zaman Türk sinemasına sermaye desteği vermemişlerdir. Türk sinemasının hep tefecilerle çalıştığını, hiçbir zaman büyük bir sermaye kuruluşunun film yapımına girmediğini vurgulayan Refiğ; bu yüzden Türk sinemasının kendi finansman kaynaklarının dünya görüşünü yansıtır hale geldiğini belirterek, “Halk Sineması” tanımı içinde bu olgunun da olduğunu söyler [22]. Diğer yandan Halk Sineması kavramı Refiğ için halkı eğlendirmek için yapılan sinemadır. Refiğ, bu durumu küçümsemediğini tam tersine böyle bir film yapma yönteminin mesleğini yapabilmesinin olanağını verdiğini söylemektedir: Ben ona düşman değilim, ama ben ondan farklı bir şey yapmaya çalışıyorum, Yani ben insanlara hoşça vakit geçirme gayesiyle film yapmak değil, aynı zamanda kendi toplumları, kendi hayat şartları hakkında gerçeği gösterebilmeye gayesindeyim [22] demektedir.

Halk Sineması tartışmalarının yapıldığı dönemlerde, sinemamızda eş zamanlı olarak film üretme koşullarını ve seyirciyle olan ilişkisini değerlendirme bağlamında ATÜT sineması tartışmaları da ortaya çıkmıştı. ATÜT sorunu üzerinde çalışan ve “Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu” isimli bir kitabı da bulunan Sencer Divitçioğlu, ATÜT ve Türk sinemasını ilişkilendirme yaklaşımını ele alırken, Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu adındaki kitabının önemli bir soruyu ortaya atmak için yazıldığını, amacının konuyu çözümlenmek olmadığını belirtmiştir. Divitçioğlu'na göre Türk toplumu klasik Batı derebeyi üretim biçiminden geçmedi ise bunun nedenlerini ortaya koymaya çalışırken,

1- Ekonominin evrimi açısından:

a) İçsel diyalektik ve

b) dışsal diyalektik nasıl işler,

2- Üstyapı kurumları, özellikle zihniyet nasıl bir oluşma gösterir;

sorularına yanıt aranması gerektiğini vurgular. O'na göre bu sorulardan hiçbirine henüz yanıt bulunamamıştır. Dolayısıyla, Asya Üretim Tarzı denilen şema ile Türk

sineması arasında derhal ve doğrudan bir ilişki kurmak biraz ivedi olmaktadır. Divitçioğlu yapılması gereken tek şeyin ise kendimize dönmekten, kendimizi aramaktan geçtiğini söyler [26].

Refiğ'in Halk Sineması paralelinde ele almaya başladığı Ulusal Sinema kuramı, onun aynı zamanda Kemal Tahir'le oluşturduğu yakın ilişkinin desteğiyle de şekillenmeye başlamıştı. Ulusal Sinema düşüncesinin temelinde, ülkemizde Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte hızlanan, aslında Osmanlı'nın son dönemlerinde hedeflenmeye başlayan Batılılaşma olgusunun, toplumsal yapıda yarattığı uyumsuzluk problemi yatar. Aslında bu yaklaşım bir bakıma toplumundan kopmuş, yabancılaşmış aydının sanat anlayışını, eleştirilerini hedef alıyordu.

Kemal Tahir Batılılaşmaya karşı çıkarken, Türk toplumunun batılı toplumlardan ayrı bir yapısı olduğuna, batılılaşmanın toplumumuzu büsbütün bir çöküntüye götüreceği, çıkış yolunu tarihsel özelliklerimizde ve halkımızda aramak gerektiğini savunuyordu. Türk toplumu Batılılaşmadan (ya da onun deyimiyle 'Batılaşmadan') bu yana, 'çift gerçekli' bir toplumdur; ulusal kültürümüzün 'bütünsel' olarak belirlenmesi ise ancak Türk gerçeğinin, ulusal gerçeğin kavranmasıyla, yani, somut gerçeğin zihinsel olarak yeniden üretilmesiyle sağlanır. Kemal Tahir, ulusal felsefelerin tarihsel oluşumlarını üretim ilişkilerinden soyutlayarak düşünme olanağının bulunmadığını bilmektedir.(...) Kemal Tahir'in Batılılaşmaya karşı çıkması, bürokrat ideolojinin kültür alanında Türk gerçeğini, batı toplumlarındaki alt yapı çatışmalarının belirlediği, batıya özgü kavram ve zihin kategorilerine göre “yeniden üretmeye” kalkışmasını yanlış bulmasındandır [27].

Refiğ, 1965 yılında Sinema 65 dergisinde “Türk Sineması Nedir” başlıklı bir yazı dizisine başlamıştı. Gerçeklik Duygusu adlı ilk yazısında Türk sinemasını eleştirenleri gerçekleri bilmemekle itham etmişti. Refiğ, sinema eserinin sadece estetik ve fikri bir olay olarak değil, ekonomik ve sosyal bir olay olarak da incelenmesi gerektiğini belirtiyordu [21]. Halit Refiğ'in 1966-1967 yıllarında görüşleri özellikle Ulusal Sinema diye tanımlanan bir düşünce biçimini almaya başlamıştı. Refiğ'in bu yönde düşünceler üretmesinde daha önce vurguladığımız gibi Kemal Tahir'in de büyük etkisi vardı. Klasik Marksist kuram çerçevesinde düşündüğü bilinen ve kendisinin de özellikle Marksizm'e ilişkin düşüncelerinde değişimler oluşturan da, Kemal Tahir, “Devlet Ana” romanını yazıncaya kadar düşünsel değişimlerini somut biçimde ortaya vurmamıştı. Refiğ'e göre sinemacının kendini ifade edecek şekilde film yapabilmesi için devletin desteğine ihtiyacı vardır. Aksi takdirde piyasanın koşulları içinde yapılan filmler Halk Sineması tanımlaması içinde kalacaktır. Yani filme yatırılan paranın geri alınabilmesi için halkın hoşuna giden filmler yapılacaktır. Bu yaklaşım eleştirmenler açısından daha önce de vurguladığımız gibi sert

eleştirilere uğrayacak, yüzeysellikte suçlanacaktır. Diğer yandan bu tür bir sinema anlayışını savunmakta, Refiğ ve diğer sinemacılar çok da haksız değillerdir. Çünkü Türkiye de Refiğ'in de sık sık vurguladığı gibi halkın kolektif bilinçaltının oluşmasını temsil eden değerleri tam anlamadan, ideal olarak hedeflenen yaşam tarzlarının, örneğin Batılılaşma, günümüzdeki tezahürüyle AB üyeliği gibi süreçler kolayca gerçekleşmemektedir ve belki de gerçekleşmeyecektir. Şüphesiz bu bakış açısının haklı yanları olduğunu teslim etmek demek, aynı zamanda yaşadığımız ülkede bireyci olmayan, cemaatçi yaşam tarzının aynı zamanda bir geri kalmışlığı temsil ettiği gerçeğini de görmezden gelmek olmamalıdır. Dolayısıyla buradaki ana eksen, özellikle Cumhuriyetle oluşan Türk aydınlanmasının ne ölçüde gerçekleştiği ve ne oranda toplumda bir destek bulduğu yönünde olmalıdır. Refiğ'e göre ulusal bir sinema yapabilmek için Devletin desteğine gereksinim vardır. Nitekim ben "Ulusal Sinema" konusundaki düşüncelerime en uygun konuları devlet finansmanı ile yaptım. Yani *Aşk-ı Memnu* ve *Yorgun Savaşçı* devlet finansmanı ile yapıldı. Halk sektörü bunları ne finanse ederdi ne de bunları seyrederdi. Onun için benim anlayışıma en yakın "Ulusal Sinema", devletin katkısıyla var olabilir. Çünkü ulusallık ancak devlet-halk birliğinde mümkün olabilen bir şey. Yoksa ulusallık olmaz zaten. Tek başına devlet olursa o devlet despotizmi olur. Devletin daha önceki kültür politikasında olduğu gibi. Yani çok sesli müzik alanında, sahne sanatları alanında, devlet tiyatroları, devlet senfoni orkestraları, operalar v.b. Orada bir devlet despotizmi vardı...Öbür taraftan devletin hiçbir desteği, varlığı olmadan, tek başına halk olursa, devletsiz halk olursa, tabii o devletsiz halkın kendine göre başka bir dünya görüşü ortaya çıkıyor. Bir çeşit, devlet tarafından dışlanmışlığın meydana getirdiği, resmi politikaya direnme, karşı koyma meselesi ortaya çıkıyor. Onun için ben, kendi genel siyasi görüşüm itibarıyla devlet-halk karşıtlığından değil devlet-halk bütünleşmesinden yana bir insanım. Kültürde de, ne o şekilde ne öbür şekilde, devletle halkı karşı karşıya getirmemenin, devletle halk arasında bir uyum, bir uzlaşma sağlamanın yararına inanıyorum. Yaptığım işlerde de-becerebildiğim kadar onu tatbik etmeye çalıştım [22] diyerek ulusalcı bakış açısını dolayısıyla Ulusal Sinema'yı oluşturan düşüncelerini açığa vurmaktadır. Ama bu yorumlar arasında şüphesiz itirazı gerektiren yaklaşımlar söz konusudur. Örneğin Cumhuriyetin kurulmasından sonra, ülkemizde Batılı anlamda geleneği olmayan sahne sanatları, klasik müzik, opera v.b gibi evrensel kültürün ürünlerini, çağdaşlaşmayı hedef edinmiş bir toplumda despotizm diye nitelendirmek gibi. Bu sanat alanları ülkemizin kültürel süreçlerinden üretilmemiş olsa bile, bunlarla tanışma gerçekleşince hepsinin reddedileceği, hiç benimsenmeyeceği gibi bir görüşü de akla getirmemelidir. Refiğ, Ulusal Sinema düşünceleri bağlamında, hem başlangıç hem de son dediği ve kuramı için önemli bir örnek olduğuna inandığı "Bir Türke Gönül Verdim" (1967) filmini yapmıştı. Son olmasının nedeni çektiği son

ciddi siyah-beyaz filmi. Başlangıç olması ise Ulusal Sinema düşüncesini ilk kullandığı filmi oluşuydu.

VI. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Türkiye'de tamamen Batı kökenli bir sanat dalı olarak ortaya çıkan ve ülkemizin panoramasını, özellikle kolektif bilinçaltının işlenmesini göstermesi açısından etkili sanatlardan biri olan sinemanın, ülkemizde ulusalcı arayışlara yönelme süreci, 1950'lerden itibaren daha gerçekçi bir görüntü vermeye başlamıştır. Şüphesiz sinemanın Türkiye'de ortaya çıkışından belli bir süre, özellikle Cumhuriyet'in kurulmasından sonra, gerek ulusal sermaye ile oluşturulmuş gösterim düzeneği, gerekse de film yapım süreci, ulusal sinemaya ilişkin bir süreci başlatmıştır. Diğer yandan dikkat çekici bir unsur, Türkiye'de sinemanın düzenli bir üretim sürecine girdiği Tiyatrocular Dönemi'yle, sinema dilini daha başarılı kullanarak film yapan sinemacıların egemen olduğu Sinemacılar Dönemi'nin ikinci yarısında, ulusalcı yaklaşımlardaki farklılıkların göze çarpmasıdır. Tiyatrocular Dönemi'nde, sinemamızda ilk kez milli temalı filmler ve yerel kültürün ilişkilerini yansıtan filmler yapıldıysa da; bu filmlerde öz açısından dikkat çekici öge Cumhuriyeti kuranların hedeflediği ideolojik boyutun, yani batılılaşmaya öykünme boyutunun belirgin olduğudur. Bir başka deyişle daha önce de vurguladığı gibi, bu dönemde devletin ideolojisiyle çatışmaktan ziyade, uzlaşmak daha öne çıkmaktadır. Halbuki sinemacılar döneminde, gerek bu dönemin ilk kuşak yönetmenlerinden olan Metin Erksan, L.Ömer Akad, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler, gerekse de ikinci dönemini temsil edenlerden Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin, özellikle 1965'lere kadar resmi ideolojinin sempatiyle yaklaşmayacağı filmler de yaptıkları söylenebilir. Bu filmlerin başlıcaları üzerinde daha önce durmuştuk. Özellikle 1965 sonrası, Türkiye'de sinema alanında bilinçli bir şekilde ulusalcı arayışların öne çıktığı dönemlerin başlangıcıdır. Şüphesiz bu arayış, Türk sinemasında ki bütün yönetmenleri içine almamaktadır. Ulusal sinema düşüncesi, sinemayı aynı zamanda ülkenin toplumsal koşulları hakkındaki duyuş, düşünüş ve anlama çabaları açısından da bir ifade aracı olarak gören yönetmenler açısından savunulagelmıştır. Türkiye'de Ulusal Sinema arayışlarının ortaya attığı esas soru ise Batılılaşma olgusuyla ilgilidir. Yani Türkiye Cumhuriyeti'nin amaçladığı ana hedefin (batılılaşmış, çağdaş Türkiye modeli) kriterleriyle buluşamayan kitlelerin gözüyle dünyaya bakabilmek meselesi. 1950'lerden sonra, ağırlıklı Osmanlı öncesi kültürel referanslara göndermelere tepki olarak ortaya çıkan yeni ve nispeten muhafazakar sayılabilecek bir yaklaşım Osmanlı'yı keşfetti. Bunda, 1960'ların getirdiği "karşı-empyralist" ve "örtülü milliyetçi söylem" in önemli bir payı vardı. Osmanlı'nın ekonomik ve toplumsal düzeydeki anlamının da aynı dönemde keşfedilmesi bu oluşumun bir uzantısıydı [13].

Sanat alanları aynı zamanda bir bilgi üretme sürecidir de. Bu sürecin zaman zaman farklı zeminlere yarattığı katkıdan da bahsedilebilir. Diğer yandan sanat alanları, siyaset alanı gibi günlük yaşamın pragmatizmi içersinde hareket ederek yol alamazlar. Sanatın böyle bir kullanıma da alet edilmesi söz konusu olabilir. Özellikle ülkemizde ve dünyanın pek çok başka ülkesinde de sinema sanatı, üretim koşulları gereği, öncelikle ticari bir nitelik taşımaktadır. Hatta sinema yazarları, düşünürleri filmlere ticari ve sanat sineması diye kategorik yaklaşmaktadırlar. Bu bağlamda geniş kitlelerle ilişki kurma durumu sinemacı açısından her zaman bir gereklilik olarak görünmese de, kimi zaman bir zorunluluğa dönüşebilir. Diğer yandan bir ülkede ulusal nitelikte sanat yapmanın kriterlerinin, salt geniş kitlelerin ilgisini çekmekle bağlantılı olduğunu da düşünmemek gerekir. Ulusal, halkçı bir kimlik arayışının, popülerleştirilmiş bir dünya algısıyla karıştırılmaması gerekir. Şüphesiz günümüzde “Yeni Dünya Düzeni” ve “Küreselleşme” gibi kavramların ortasında klasik ulus devlet olgusu ve bu bağlamda özgün kültürlerin korunması, sürdürülebilirliği daha güçleşmektedir. Bununla birlikte Küreselleşme’nin, özellikle bilgiye ulaşma maliyetlerini neredeyse sıfıra yakın bir seviyeye indirmesi en olumlu yanlarından biridir. Fakat sürecin öteki ucunda ise çokuluslu şirketlerin küresel nemalanma iştahları, dünyamızdaki yerel renklerin her geçen gün solmasına neden olabilecek durumları geliştirmektedir. Avrupa ülkeleri, Avrupa Birliği altında toplanmalarına karşın, kültürel renklerini olabildiği ölçüde koruma reflekslerini canlı tutmaktadırlar. Bu süreçte özellikle sinema sanatı önemli bir işlev taşımaktadır. Bu ülkelerin büyük çoğunluğunda devlet sinemanın ayakta kalması için destek verirken, özellikle bu bilinç, Fransa’da daha gelişmiş ve ulusal bir sinema kurumunun kurulmasına katkı oluşturmuştur. Diğer yandan Avrupa Film Destekleme Fonu (Eurimages) aracılığıyla, Avrupa sinemasının, özellikle Amerikan sineması karşısında varlığını devam ettirebilmesi için katkılar sağlanmaktadır.

Günümüzde, 1965’lerde ortaya çıkan Ulusal Sinema arayışları gibi oluşumlar dikkat çekmemektedir. Bu duruma küreselleşme olgusu bağlamında bakıldığında, anlaşılır nedenleri göze çarpmaktadır. Ekonomilerin küresel bağlantılarla birlikte hareket ettiği ya da etmek zorunda kaldığı bir dönemde, üst yapı kurumu olan kültürün, dolayısıyla sanatın da bu gelişmelerden etkilenmesi kaçınılmazdır. Bugün başta teknolojinin sunduğu olanaklarla dünya, ünlü iletişim kuramcısı Marshall McLuhan’ın küçük köy teorisinin ötesinde, neredeyse küçük bir mahallenin ilişkilerini yaşar durumdadır. Ülkemizin çağın gereksinmelerine paralel olarak üye olduğu (Nato, Avrupa Komisyonu, Gümrük Birliği) ve üye olmak istediği (Avrupa Birliği) savunma, ekonomik ve kültürel örgütlerin, aynı zamanda içişlerine karışmak gibi algılanabilecek değişimleri de gündeme getirmesi kaçınılmaz olmaktadır. Geçmişin kısmi bağımsızlık dönemlerine kıyasla, günümüzün

küreselleşmiş ilişkileri, yerel renklerin, folklorik değerlerin vurgusunu ikincil bir önem sırasına sokmuştur. Günümüzde üretilen Türk filmlerinin neredeyse büyük bölümü gerek “Eurimages”dan, gerekse de ortak yapımcılardan destek alarak çekilebilmektedir. Ortak yapım olanakları sadece günümüzde öne çıkan bir durum değildir. Fakat bugünün koşullarında, endüstrileşme koşullarını halâ daha oluşturamamış sinemamız için de bir filmin çekilebilmesinde neredeyse yaşamsal önem taşımaktadır. Bu bağlamda, bir yapım ortak sermayeli olsa da; yaratıcısının kültürel kimliği ve taşıdığı ulusal özellikler belirleyici olmaktadır. Artık yönetmen Fatih Akın’ın Alman vatandaşı bir Türk olarak film yapması, son filmi “Duvara Karşı”nın Berlin Film Festivali’nde Almanya’yı temsil etmesi önem taşımamaktadır. Önemli olan O’nun öyküsünü hangi duyarlılıkla anlattığıdır. Bireysel ya da topluca yapılan göç dalgaları, bugün dünyanın pek çok ülkesinde birden çok vatandaşlık hakkı olan insan sayısını arttırmıştır. Günümüzde saf bir ulusallık ve onu temsil eden bir kültür anlayışından bahsetmek olanaklı görünmemektedir.

Yönetmen Halit Refiğ’le, 1998 yılında “Ulusal Sinemanın Dünü ve Bugünü” hakkında yaptığımız söyleşide, Sayın Halit Refiğ’in değindiği ve günümüz Türk sinemasını tanımlayan Türkiye’deki sinema kavramı, 1970’lerin ortalarına kadar devam eden ve halkla içiçe geçmiş, sıcak ilişkiler kurmuş Türk sineması döneminin son bulduğunu vurgulamaya yönelik olarak yorumlanabilir. Diğer yandan toplumsal koşulların değişimine paralel olarak ortaya çıkan yeni Türk sinemasının bağımsız karakteri, değişik öykü anlatma şekilleri, sinema dili arayışlarıyla vb. özellikleriyle, Türk sinemasını temsil ettiği yadsınamaz bir gerçeklik olarak görünmektedir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- [1] Cem, İ. (1973). *Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- [2] Tanilli, S. (1981). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Say Kitap Pazarlama.
- [3] Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- [4] Tahir, K. (1992). *Notlar/Batulaşma*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- [5] Dosdoğru, H. (1974). *Batı Aldatmacılığı ve Putlara Karşı Kemal Tahir*. İstanbul: Tel Yayınları.
- [6] Tahir, K. (1968). Soruşturma. *Ulusal Sinema*, 3/4, ss.28-30
- [7] Divitçioğlu, S. (2003). *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu, Marksist Üretim Tarzı Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [8] Hilav, S. (1968). Soruşturma. *Ulusal Sinema*, 3/4, ss.32-35

- [9] Haçerlioğlu, O. (1986). *Toplumbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [10] Bileydi, M. (2001). Atatürkçü Düşünce Sisteminde Milliyetçilik Kavramına Yaklaşım. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- [11] Eroğlu, H. (1990). *Türk İnkılap Tarihi*. Ankara: Savaş Yayınları.
- [12] Ozankaya, Ö. (2003). *Cumhuriyet Çınarı Mustafa Kemal'i, "Atatürk" Yapan Uygarlık Tasarımı*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- [13] Kahraman, H.B. (05.06.2003). Sanatın Geçmiş Kendisidir. *Radikal Gazetesi*.
- [14] Yanık, B. (1985). *Güzel Sanatlar Dergisi*. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- [15] Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. I.Cilt. Ankara: Kitle Yayınları.
- [16] Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- [17] Onaran, A.Ş. (1994). *Türk Sineması*. I.Cilt. Ankara: Kitle Yayınları.
- [18] Akser, A.M. (2001). Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- [19] Şekeroğlu, S., (1991). *Türk Sinema Tarihi. 16 Bölümlük Belgesel TV Programı.*, TRT ve Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi.
- [20] Vardar, B. (1985). Halit Refiğ ve Ulusal Sinema Anlayışı. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. T.C.Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, Sinema-TV Anasanat Dalı.
- [21] Özdemir, İ. (1999). Ulusal Sinema Düşüncesi'nin Politik, Toplumsal, Bilimsel, Edebi Yönleri ve Bu Düşüncenin Türk Sinemasına Etkileri (1965-1971). *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. T.C. MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-TV Ana Sanat Dalı.
- [22] Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- [23] Maktav, H. (2001). Yoksulluk Sineması. *Toplum ve Bilim*, 89.
- [24] Özön, N. (1975). *Türk Sineması. Arkin Sinema Ansiklopedisi*. İstanbul: Arkin Kitabevi.
- [25] Vardar, B. (1999). Üç Sinemacıyla Ulusal Türk Sineması Üzerine Söyleşiler. *Yayınlanmamış Söyleşiler*. İstanbul.
- [26] Divitçioğlu, S.. (1968). Soruşturma. *Ulusal Sinema*, 3/4, ss.30-32
- [27] Yavuz, H. (1974). Kemal Tahir ve Ulusal Felsefe Sorunu. *Türkiye Defteri*, 6, s.56.

Bülent VARDAR (bvardar@marmara.edu.tr) has "Approved in Arts" from Marmara University Institute of Social Sciences, Department of Cinema-TV with his documentary film named "Return to Tradition". Vardar became Associate Professor in 1999. He is Lecturer of Cinematography at Marmara University. Presently he is the Director of Fine Arts Institute.