

25

KARE

TARANTINO

SİDDET

KÖLTÜĞÜNDE

OTURUYOR MU

YOKSA

AYAKTA MI?



EM FORSTER
KAMESTİVÖR
SİBİRLİK
VE
BİR İNGİLİZ
GAYKLASİ
MAURICE

1960'LAR TÜRKİYE'SİNDE SİNEMADAKİ AKIMLARI
Toplumsal Gerçekçilik - Hawk Sineması - Ulusal Sinema - ATUL
Sinematek Gerçeği - Devrimci Sinema ve Militan Sinema Tezleri

Görsel Harz ve Anlatı Sineması

Reklam / Reklamın Rolü / Reklamın Etkisi / Reklamın Sınırları / Reklamın Geleceği / Sinema

Sinema Kültürü - Sayı 21 - Eylül 2000

Ekim

97

İÇİNDEKİLER

3

TARANTINO ŞİDDET KOLTUĞUNDA OTURUYOR MU?
Quentin Tarantino ya da Şiddetin Traji-komik Yorumu
Veysel ATAYMAN

8

FOTOĞRAF, SİNEMA VE ÖTESİ
Freud / Fetişizm / Barthes / Fotoğraf / Metz / Sinema
İhsan DERMAN

12

TÜRK SİNEMA TARİHİNDEN BİR KESİT
1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar
Mukadder ÇAKIR AYDIN

21

BİR İNGİLİZ GAY KLASİĞİ
Maurice
Atilla KARAKIŞ

26

ŞİDDET VE DEHŞET SİNEMASI II
Martin Scorsese ve Oliver Stone
Veysel ATAYMAN

33

TÜRK SİNEMASINDA İKİ İKLİM
"Selvi Boylum Al Yazmalım" ve "Sarı Tebessüm"
Tülin KURTARICI

38

FEMİNİST FİLM ELEŞTİRİ MANİFESTOSU
Görsel Haz ve Anlatı Sineması
Laura MULVEY Çev.: Nilgün ABİSEL

47

ŞİDDET DOSYASI III
Yaşamdan Sinemaya Sinemadan Yaşama Şiddet
Yüksel ZEBİL

53

AMERİKA'DA BİR TÜRK YÖNETMEN
BİNNUR KARAEVLİ
Ali K. KARADENİZ

57

FİLM TÜRLERİ
Film Türleri ve Bir Tür Olarak Gangster Klasikleri Üzerine
Mehmet KÜÇÜK

64

TÜRK SİNEMASINDA KISA FİLM
Büyü
Enis RIZA

70

İSTANBUL FİLM FESTİVALİ KİMLİĞİ
Festival'den İzlenimler
Necla ALGAN

75

MARKSİST EKONOMİK KURAM VE SİNEMA
Bir Meta Olarak Film
Peter BÄCHLIN Çev.: I. Altuğ İŞİĞAN

**Behey anla derdim bu son çığığında
Yorgun bu toprak ölüm çok yakında**

Pentagram (Anatolia)

**Fighting with hatred feeds the rich men
Pray for these thousands in the eastland**

Pentagram (1001 in the eastland - Anatolia)

Ne yazık ki, ŞİDDET toplum olarak çok yoğun yaşadığımız bir gerçek; hem makro boyutta hem de mikro, bireysel boyutta.

Ama Türk sinemasının geçmişine baktığımızda Şiddet temasını ana yörüngesine konu alan filmlere pek rastlamıyoruz.

Benim aklıma ilk gelen Yavuz Özkan'ın "Yengeç Sepeti" filmi. Yavuz Özkan, toplumun (Devletin) en önemli ideolojik aygıtlarından olan Aile çerçevesinde baba =otorite, büyük oğul =polis ve kızları, damatları, torunları da bu eksene dahil ederek şiddetin hem bireysel, hem de kurumsal özelliklerini analiz ediyordu. Filme, birçok yönden eleştiri getirmek mümkün, fakat Yavuz Özkan'ın artıları çok fazla. ŞİDDET temasını işleyen biricik Türk filmi olma özelliğinin yanısıra anlatım, oyunculuk, senaryo açısından da Yavuz Özkan'ın yönetmenlik kariyerinde önemli bir kilometre taşı.

Yakın tarihli Işıklar Sönmesin, Doğu'da yaşanan dramı (Şiddet + Savaş) farklı bir hikaye ile yansıtıyordu. Bu filmi de eleştiri için, ameliyat masasına yatırmak mümkün ama; Türkiye'deki sansür ve baskı mekanizmalarının dayanılmaz ağırlığını düşündüğümüzde Yönetmen Reis Çelik'in nasıl kimseyi incitmeden, kızdırmadan (!) akla kararı, seçerek bu filmi kotardığını iyice anlamak lazım. Doğu'da yaşanan trajediyi, başlık olarak alıntı yaptığım Rock Grubu Pentagram'da son albümünde başarılı bir şekilde yorumlamış. Hem müzikal, hem de tematik olarak baştan sona parlayan bir yıldız olan Anatolia yapıtını, yaratan Pentagram elemanları Hakan, Demir, Murat, Tarkan ve Cenk'i yürekten kutluyorum.

Sinemada Şiddet, bu sayıda Veysel Atayman'ın 2 ve Yüksel Zebil'in yazıları ile sona eriyor.

Yeniden Baskısı istenen eski 25. KARE'ler Hakkında: Geçen zaman içerisinde, 25. KARE'nin dağıtım ve tanıtım olanakları arttığından, okur sayısında buna paralel bir büyüme göstermiş ve tamamen tükenmiş olan eski sayılara ciddi bir talep olmuştur. Bu talepleri şimdiye kadar fotokopi yöntemiyle çözümledik, ama ilk kez, bu sayıda eski sayılardan (Sayı 3 ve 4) son derece önemli bulduğumuz 3 metni yeniden yayınlıyoruz. Önümüzdeki sayılarda, aynı yöntemi bir kez daha uygulayacağız.

3 Yeni Dağıtım Noktası: Bursalı, aboneler artık 25. Kare'yi Can kitabevinden alabilirler. Adana'da ise bizi bulacağınız yeni mekan Arı Sineması Sokağı'ndaki Püren Kitabevi, Antalya'da ise Gençlik Kitabevi olmuştur.

Gelecek sayıda görüşmek üzere.

Ali K. KARADENİZ

DİKKAT: Telefon numaramız değişti. 25. KARE ile iletişimi telefon vasıtasıyla kurmak isteyen okurlar yandaki (0532) 436 96 19 numarayı 11.00 - 18.00 saatleri arasında arayabilirler.

Bu Sayıya Katkıda Bulunanlar: Nilgün ABİSEL, Necla ALGAN, Veysel ATAYMAN, Mukadder Çakır AYDIN, Uğur BİRDAL, İhsan DERMAN, Katja HALM, Atilla KARAKIŞ, Tülin KÜRTARICI, Mehmet KÜÇÜK, Enis RIZA, İ. Altuğ IŞIGAN, Yüksel ZEBİL

Sahibi: Atilla ŞAHİN ■ **Sorumlu Yazı İşleri Müdürü ve Yayına Hazırlayan:** Ali Kemal KARADENİZ

Tel : 0532-436 96 19 Fax : (0312) 229 49 37

Adres: Necatibey Cad. No: 33/A 06440 Sıhhiye-ANKARA

İletişim İçin: PK 258 Yenışehir 06420 ANKARA ■ Dizgi : Selim ÇAMALAN

Baskı : Şafak Matbaası 229 57 84

Dergi'ye gönderilecek ürünler iade edilmez. Eğer sizde bizim gibi Apple Macintosh kullanıyorsanız, yazınızı bize diskette gönderebilirsiniz. Dergimizde yayımlanan metinleri izin almadan kaynak göstererek kullanabilirsiniz.

25. KARE SİNEMA DERGİSİ, Üç Ayda Bir Yayınlanır

Sayı: 21 EKİM - ARALIK Baskı: Ekim 1997

KAPAK ÖN: Fernandez Arman, Model Olun, Çark akümülyasyonu 1964

1960'LAR TÜRKİYE'SİNDE SİNEMADAKİ AKIMLAR

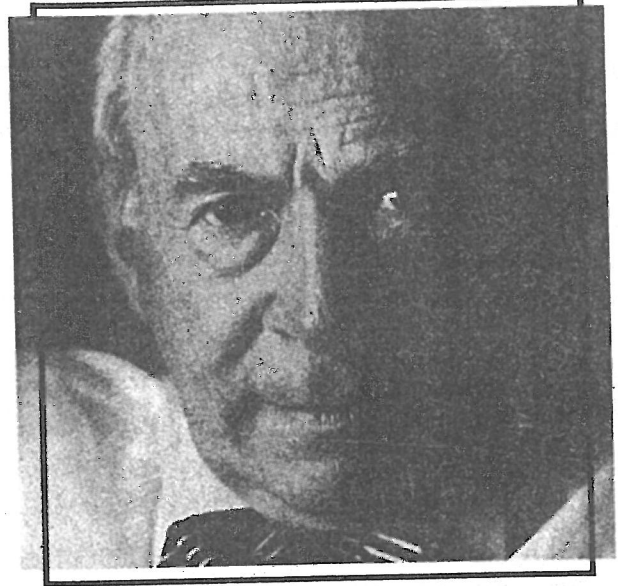
Mukadder ÇAKIR AYDIN*

I. 1960'LAR TÜRKİYE'Sİ VE SİNEMA ORTAMI

1950'ler boyunca Demokrat Parti iktidarını yaşayan Türkiye'de, bu dönemdeki en önemli değişiklik, Cumhuriyetin kurulmasından beri uygulanan devletçi politikanın yerini, özel ekonomi politikasının alması oldu. Tasarrufçu ve üretimci zihniyet yerine, tüketime dayalı ekonominin tüketimci kültürü dört bir yanı kuşatarak geniş çaplı sosyal bir devingenliğe, değişime yol açtı. Kalkınan bir ülkenin eğitim ve aydınlanmaya dayanan felsefesinin yerini eğlenceye ve vakit öldürmeye dayalı bir felsefe aldı. Bilinç endüstrisinde sanat ve kültür konuları, sıradan okuyucuyu cezbedecek formatlarla basit ve yüzeysel tarzlarda sunulmaya başlanırken, toplumun her kesimi, bu kültürden kendine düşeni gerektiği gibi alıyordu. Devletin, girişimciliği, fırsatçılığı ve zengin olmayı kışkırtan politikasından varsıl ve yoksul kesimlere farklı seçenekler düştü. Kentte yaşayan kesimler Amerikan kültürü ile tanışırken, çarpık yöntemlerle uyumlanmaya çalıştıkları bu kültür ve yaşam tarzı, önce popüler sonra magazin bir süreç izledi. Diğer tarafta köylerdeki kırsal nüfusun payına düşen ise kente göç etme seçeneği idi. İç-göç, kapitalizmin acımasız yöntemleriyle birleşerek sessiz ama karlabalık yığınların çok hırpalanacağı uzun bir süreci başlattı. Şehirdeki nüfusun rahatsız olduğu, davetsiz gelivermiş olan bu insanlar Türkiye'yi "gecekondu" gerçeği ile tanışırken, Türkiye 1960 ihtilaline, politik, ekonomik ve sosyal açıdan böylesine karmakarışık bir ortamda girmiş oldu. Yani Türkiye, ihtilalli de olsa, gerçek kapitalizme doğru dolu-dizgin yola çıkmıştı.

27 Mayıs 1960, herkes için olduğu gibi Türk Sineması için de bir dönüm noktası oldu.

Ancak 1960'ların sinema ortamını değerlendirmeden önce bu aşamaya nasıl gelindiğini tarihsel açıdan kısa da olsa hatırlatmakta fayda var: Türkiye sineması başlangıcından 1938'lere dek (1914-1938) tiyatrocuların elinde kalmış, ülkedeki tek parti rejimini simgelercesine Muhsin Ertuğrul'un tekelinde uzun bir süreç yaşamıştır. 1938'den itibaren sinemacıların geldiği bir süreç başlar. 1950'ye dek süren bu "Geçiş Döneminde" geleceğin sinemacıları yetişecektir ama Türk sineması hâlâ tiyatronun etki-



Muhsin Ertuğrul

Türkiye sineması başlangıcından 1938'lere dek (1914-1938) tiyatrocuların elinde kalmış, ülkedeki tek parti rejimini simgelercesine Muhsin Ertuğrul'un tekelinde uzun bir süreç yaşamıştır.

sinden kurtulup, kendi sanat diline ulaşamamıştır. Asıl toparlanma dönemi 1950-1959 yılları arasında rastlar. Bu hem sanatsal, hem de endüstrileşme anlamında böyledir. Oyuncuların ve teknisyenlerin yetişmesi, sinema eleştirmenliğinin gelişmesi, sinema dergilerinin ve kitaplarının çıkmaya başlaması, aydınların Türk sineması ile ilgilenmesi bu yıllarda olur. Çekilen filmlerin sayısında, salonların sayısında ve izleyici sayısında artış da yine öyle. Bu süreç, özellikle 1955'den sonra yoğunlaşmıştır (1).

Nijat Özön'ün belirttiği üzere 1950-1960 arası ellinin üzerinde yönetmen olmasına rağmen, bunlardan çok azı dikkate değerdir. Onlar da Lütfi Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün gibi, 1960'lar boyunca da adını duyuracak olan yönetmenlerdir. Başarılı çalışmalarına rağmen filmlerindeki sinemasal düzeyin hâlâ geri kalmasında, dönemin son derece çalkantılı, gerici ve baskıcı bir dönem olmasının da payı belirtilmelidir. Bir yandan demokratik problemler yaşanmakta, diğer yandan ekonomik sarsıntılar içinde gerici eğilimler hu-

* Marmara Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Araştırma Görevlisi

zursuzluk yaratmaktadır. Gerici eğilimler, sinemaya da sığırar doğal olarak. Dini sömürü yapan film sayısı artarken, Lübnanlı Hıristiyan'ların çektiği "müslümanlık" filmleri rağbet görür.

Gecekondulaşma ise yalnız varoşlarda değil, sinemada da yaşanır. Yeşilçam Sokağı, pıtrak gibi çoğalan ve kalitesiz filmler yapan yapımevleri ile dolarken, daha o yıllarda olumsuz sinemanın simgesi olur. Bu ortamda sinemacı yetiştirmeye önem verilmemekte, usta-çırak ilişkisi ağır basmaktadır (2).

1960 İhtilali 1961 Anayasasını getirdi, 61 Anayasası da sinemaya görece özerk bir ortam sundu. Bu ortam umutları kısa süre de olsa canlandırdı ve yeni soluklar getirdi. Daha önce tabu olan, korkulan konular ele alınıp, coşkuyla işlenmeye başlandı. Gerçekçilik kısmen de olsa uygulanabilirken, sinema öz ve biçimde "dil" sorununu ele alabildi. Yönetmenlerin söyleyecek bir "söz"leri olurken, gelişme ve yeni konuları değerlendirerek düzeyli ürünler verme imkânı bulundu. Dönem izleyici rekorlarının kırıldığı; sanatçı, yapımcı, teknik personel, yönetmen, sinema tutkunu ve gönüllülerin hızla arttığı, hareketli ve canlı bir dönemdi. Örneğin sinemaya 1960'ta 14 yeni yönetmen katılırken, bu sayı 1963'te 5, 1965'te 18 oldu (3).

Onat Kutlar'a göre Türk sineması o yıllarda şöyle bir yapı arz etmektedir: Biri Lonca yapısı ki bunun içindekiler sinemacılığı zanaat olarak yapmaktadırlar, diğeri salt film ithal eden Galata tüccarlarının kurduğu yapı. Ve bu durum genelde feodal bir tablo çizerken, ilişkiler usta-çırak ilişkisi ötesine pek geçmez. Bu ortamda sosyalizan bir anayasanın getirdiği canlanma ile bazı yönetmenler sosyal-gerçekçi filmler yapmaya başlarlar: Metin Erksan, Halit Refiğ, Atif Yılmaz, Lütfi Akad, bunlardan bazılarıdır. Daha sonra toplumsal-gerçekçi olarak nitelendirilen bu filmler ilerde büyük tartışmaların odak noktası olur.

Dönem 1965'lere dek süren özerk yapısına rağmen, yozluktan pek uzaklaşamayan bir dönemdir. Sıradan aile filmleri, arabesk melodramlar, sulu güldürüler en büyük ağırlığı oluşturur. Yaşanılan film enflasyonu, çok sayıda, dar bütçeli, düzeyi düşük filmler anlamına gelir. Harcamalar az tutularak, mümkünse aynı anda iki film çekilmektedir. Tamamen ticari amaçlı, Anadolu'ya çalışan, "paravan" yapıdaki küçük yapım şirketleri, bu işin öncülüğünü yürütmektedirler. Uyarılma ve taklitle dayalı, belirli kalıplarda, el çabukluğu ile kotarılan filmler, konusu birbirinden türetilmiş, torna işi ürünlere benzemektedir. Furyalar, fotoroman uyarlamaları, diziler, ilerleyen yıllarda moda olacak salon güldürülerinin, polisiye ve dinsel filmlerin, Western'lerin ve cinsel filmlerin başlangıcı olur. Her furya birkaç mevsim sürüp sona erer. Yıldızcılık bu dönemin en tipik olgularındandır. Bu dönemde sinemacılar oldukça çok pa-

ra kazanırlar ve bu olanaklara göre alınan sonuç çok yetersizdir.

İzleyici oranının yüksek olmasında yerli filmlerden alınan belediye vergisinin çok düşük olmasının da payı vardır. Türk halkı sinema ile daha yeni kucaklaşmıştır ve onu tanımak istemektedir. İzleyici sayısı arttıkça, film sayısı yetersiz kalır. Bu yetersizlik kalitesiz filmle giderilmeye çalışılınca halk sinemadan uzaklaşır. Ama bu ilerleyen yıllarda olur.

1966'da Türkiye 238 filmle dünya dördüncüsü durumundadır. Ama bu, sinemanın inifiharı anlamına gelir. Özön'ün belirttiği üzere yılda en çok 50 film yapılabilecek kapasitedeki stüdyo, laboratuvar, teknik donanım, teknisyen ve sanatçı kadrosu, bunun dört beş misli bir tempoyla çalışınca nitelik anlamda düşer. Bu "yağma" sinemasında, bir oyuncu yılda 20 filmde rol alabilirken bir senaryocu aynı senaryoyu birkaç yapımevine satabilir. Tabii buna yabancı filmlerden yapılan taklitleri, eski yerli filmlerin yeni versiyonlarını, klasiklerden, piyasa romanlarından uyarlamaları da eklemek gereklidir.

Yeşilçam sinemasının sinemaya bakışındaki sığlık ve ilkelik, aşağıdaki örnekte kendini açığa vuruyor: Yıl 1966'dır. "Hac Yolu" adlı film Anadolu'nun ücra köşelerinde gösterime girmiştir ama büyük bir yalanla birlikte. Güya, bu filmi yedi kez izleyen, hacca gitmiş sayılmaktadır. Kandırmayı pekiştirmek için halka filminden önce abdest alması ve sinemanın çevresinde yedi kez dönmesi salık verilir. Hatta film arasında zaman zaman gülsuyu dağıtılır. Yalanlar bununla da bitmez. Film, yerli olarak tanıtılmasına rağmen, Mısır filmidir ve yapımcısı da bir Hıristiyan'dır (4).

Türk sineması silahını kendisine böylesine çevirmişken 1967'den sonra Renkli film furyası başlar. Renkli film yapımı pahalı olunca, yapımcılar, dağıtıcı, salon sahibi ve tefecilere daha çok bağlanırlar. Salon sayısı yetersiz kalır, filmler sırada bekleyerek zaman kaybeder ve renkli filmlerin düzeyinde eskiye oranla hiçbir değişiklik olmaz.

1968 yılı, Türkiye'nin televizyon ile tanışmasından dolayı, sinemadan, aile olarak koptuğu yıl olur. Yeşilçam'cılar buna karşı, yalnızca lumpenlere seslenen seks filmlerini çok sayıda çekip, gösterime sokarlar (5). Ve yapımcılar yüksek miktarlarda para kazanmaya devam etmelerine rağmen, sinemanın alt yapısına yeterince yatırım yapmazlar. Orhan Oğuz'un tanık olduğuna göre, 1968 yılında bir prodüktör 35 milyona mal ettiği filminden, beş misli kâr elde edebiliyordu. Bunun acısı yıllar sonra yine sinemadan çıkacaktı (6). Pek çok film teknik yetersizlikten dolayı yurtdışında gösterilemedi, yarışmalara giremedi.

Metin Erksan'ın belirttiği üzere 1960-1970 arası yıllarda toplam 2004 film çekilmiş; bunların 1734'ü



Bitmeyen Yol - Yönetmen: Duygu Sarioğlu

siyah-beyaz iken, 268'i renkli. 1966 yılı, 238 filmle en önde sırada yer alıyor.

1960-69 dönemi, anlatılan tüm bu olumsuz özelliklerine rağmen, umutlu gelişmelerin olduğu bir dönem. Örneğin Yılmaz Güney, 1964'te çevirdiği onbir filmle, gelecekte çevireceği duyarlı filmlerin temelini atıyor, efsanesi bu dönemde doğuyor. 1963 yılında Metin Erksan, Susuz Yaz filmi ile Berlin Film Şenliği'nde büyük ödülü alarak bir ilk'e imza atıyor ve bu filmden sonra devletin sinemanın varlığının farkına varmasını sağlıyor. Aynı zamanda bu film sayesinde Türk sineması yurt dışına açılma kaygılarını yaşamaya başlıyor. 1965 yılında, arşiv amaçlı Sinematek kurularak, Yeşilçam dışı sinema arayışlarının merkezi haline geliyor. 1969 yılında Devlet Film Arşivi kurularak, resmi olarak çalışmalarına başlıyor.

Anayasa ile gelen özgürlük havası 1965'lere dek sürerken, 65'lerden sonra sinemanın gündemine "akım" ve "kuram" tartışmaları giriyor. Bu konuyu ikinci bölümde ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

Ve Yılmaz Güney'in 1970'te çektiği "Umut" filmi 60'lara neredeyse bir nokta koyarken, yıllardır beklenen gerçekleştirmiş, gelecekteki pek çok nitelikli filmde habercisi olmuş oluyor.

II. 1960'LAR BOYUNCA TÜRKİYE'DEKİ SİNEMA AKIMLARI (TEZLERİ): TOPLUMSAL

GERÇEKÇİLİK, HALK SİNEMASI, ULUSAL SİNEMA, ATÜT...

a) Toplumsal Gerçekçilik Sorunu

1961 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamı ve sansürün fazla denetleyici olmaması sayesinde, o güne dek işlenemeyen toplumsal sorunlara cesaretle eğilme şansı gündeme gelir ve bu şansı bazı yönetmenler kullanırlar. O güne dek pek çok konu polis zoruyla bastırılmış, ciddi, tutarlı çalışmalar engellenmiştir. Bu yeni ortam ve yeni şeyler bekleyen toplum, heyecanlı arayışlara uygun bir zemin hazırlamıştır. Toplumsal-gerçekçi olarak nitelenen filmleri şöyle sıralayabiliriz: Metin Erksan'ın Gecelerin Ötesi (1960), Yılanların Öcü (1962), Acı Hayat (1963), Susuz Yaz (1963) ve Suçlular Aramızda (1964); Halit Refiğ'in Yasak Aşk (1961), Seviştığımız Günler (1961), Şehirdeki Yabancı (1963), Gurbet Kuşları (1964), Haremde Dört Kadın (1975); Ertan Gökçe'nin Karanlıkta Uyananlar (1965); Atıf Yılmaz'ın Dolandırıcılar Şahı (1961); Memduh Ün'ün Kırık Çanaklar (1960); Nevzat Pesen'in İkimize Bir Dünya (1963); Orhan Elmas'ın Kanlı Fırat (1960); Duygu Sağıroğlu'nun Bitmeyen Yol (1965) ve Ömer Lütfi Akad'ın 1950'lerin sonunda çektiği çok sayıdaki nitelikli filmine ek olarak 1960-65 arası çektiği Tanrı'nın Bağışı Orman adlı belgesel çalışması. Tüm bu çalışmalar Türk sinemasının sonradan gururla andığı, piyasa değerlerinin üzerinde çalışmalar olmuştur.

Ancak bu filmler, Yeşilçam sinemasında neredeyse dışlanarak karşılanır. Örnek olarak Metin Erksan yaşadıklarını anlatırken, filmlerinin de kendisinin de anlaşılmadığını belirtmektedir. O "Kendim için film yaparım" dediğinde, dönemin yaygın zihniyeti "toplum için, devrim için, halk için sanat" olduğundan Erksan tepkiyle karşılanır. 1963'te Susuz Yaz Berlin'de ödül alınca değeri kısmen anlaşılır. 1961'de Yılanların Öcü, sansüre takılarak Cemal Gürsel'in özel izniyle gösterime girer. Ama gösterildiği 60 sinema salonunun yakılmasına neden olur. Salon sahipleri, dağıtımıcılar korkarlar. Erksan, Suçlular Aramızda ile türedi zenginlerden Gülbenkyan'ın sahtekârlığını hicivle dile getirir. Bu filmi ve sonradan çektiği "surete aşık olma" konulu masalsi filmi Sevmek Zamanı, sinemacı ve eleştirmenlerce anlaşamaz. Erksan'a göre halk onu anlamış ama entelijansiya sürekli zorluk çıkarmıştır (7).

Ancak Erksan haklı olduğu noktalara rağmen yaşadıklarından sonra "Türkiye'de entelijansiya yoktur" diyerek hırçınca davranmaktan kurtulamamaktadır. Onun filminin gösterildiği 60 sinema salonunu yakanlar entelijansiya'dan değillerdir herhalde.

Erksan ve toplumsal içerikli filmler çeken diğer yönetmenler, 1965 yılında yapılan seçimlerde Menderes'in devamı Adalet Partisi'nin seçimleri kazanması ile, kendilerini birden gerici ve sağ bir Türkiye ortamı içinde buldular. Klasik Yeşilçam'cılar zaten her zaman iktidarın yanında olmuşlardı. Oysa onlar 5-6 yıldır neredeyse "sol" içerikle, sosyal sorunları anlatan, kendi tanımlamaları ile "toplumsal-gerçekçi" filmler çekmişlerdi. Bu filmler İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden ve Amerikan Gerçekçiliğinden etkilenmiş, batılı anlamda sinemada görülen ilk "sol hareket" idi. Halit Refiğ'in bu tanımlamalarına göre sağcı basının yaygaralarına karşı gelişen bir "aydınlar hareketi" ve özce toplumsal-gerçekçi idi (8). Halit Refiğ'in ilk yıllardaki tanımlaması böyledir. Sonradan ise bu tanımları tümüyle değiştirecek, tam zıt yöne evrilecektir.

Oysa tüm bu sorunlar bir yana, kısa bir dönemde çekilen az sayıdaki filmle bir "akım"ın oluşup oluşmayacağı tartışma götürür. Yönetmenler bu sosyal içerikli filmleri bir teori, bir kuram çerçevesinde değil, dönemin getirdiği özgürlük ortamında, neredeyse tesadüfen çekmişlerdir. Yani ortada bilinçli bir hareket ve sanatsal bir amaç yoktur. Toplumsal beklentiler, o güne dek işlenmeyen konuların işlenmesi yönünde bir açlığın sinyalini vermektedir. Türkiye ilk kez "sol" düşüncesinin, dünyasının havasına girmiştir. En sıradan Yeşilçam filmlerine bile toplumsal sahneler koyulur. Yani bu, dönemin modasıdır. Yönetmenler ise eli kalem tutan, kimisi daha önce sinema eleştirmenliği yapmış kişilerdir. Bu sanatçıları da eklenince, sosyal sorunları görmezden gelmeleri zaten düşünülemez. Dönem nasıl olursa ol-

sun bu dediklerimiz geçerli olabilir. Yani, bu filmlerin sosyal-içerikli olmaları, onların "Toplumsal Gerçekçi Akımını" oluşturmalarını ya da öyle sayılmalarını gerektirmiyor. Veya tam tersi, bu filmlerin değerli sayılmaları için, bir akım içinde olmaları gerekmiyor. Sinema tarihimizde bu filmler hâlâ anılan, yaşayan, zaman zaman izlenen filmler olarak, değerlerini koruyorlar ve saygıyı hak ediyorlar. Ayrıca bu filmler yalnızca içerikte değil, biçimde, dil sorununda da bir sürü yeniliğe ilk adım atıyorlar. Örneğin yine Erksan, Gecelerin Ötesi'nde ilk defa dönemin star sistemine karşı çıkış olarak, yıldız olmayan oyuncularını oynatmış ve ilk kez bir "gruba" başrolü vermiştir. Ama tüm bunlar, bir akım'ı yaratacak denli güçlü olmamıştır.

Tekrar gelişmelere dönersek, yönetmenler gerici bir iktidarın gelmesi ile büyük bir çelişkiye düşüyorlar. İktidarın yanındaki Yeşilçam'da kendilerine iş verilmez oluyor, film çekemez hale geliyorlar. Çünkü filmleri Yeşilçam ağalarında ürküntü yaratıyor. Sinema kitlesel bir sanat olduğu için sosyal-sorunların alenen ve çarpıcı bir dille anlatılması egemen çevreleri huzursuz ediyor. Yönetmenler ise hiç ideolojik bir amaçları olmamasına rağmen, yalnızca sosyal sorunlara dikkat çektikleri için böyle bir dönemde "Marksist" etiketi yiyip film yapamamaktansa, sorunu teorik çarpıtma ve yanılsamalara uğratmayı tercih ediyorlar. İşte halk Sineması, Ulusal Sinema, ATÜT, Milli Sinema gibi tezler bu aşamadan sonra (1965'ten sonra) ortaya atılıyor. Yani onlar için bir can simidi oluyor bu tezler. Yeşilçam'la barışma şansı, iktidara ters düşmeme şansı oluyor. Ve tezlerde tüm bu yanıltmanın felsefesi yapıyor.

b) Halk Sineması Tezi

Toplumsal-gerçekçi nitelendirmelerinden sonra ilk olarak, Halk Sineması kavramı ortaya atılıyor. Buna göre:

"Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet 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 bir HALK SİNEMASI'dır" (9).

Halit Refiğ'in bu tanımlamasına göre prodüktör, sinemacılar, çekeceği filmler için uzun dönemli "bono"lar alır. Bu bonolar gerçekte halkındır. Yani yönetmen halkın parası ile filmi çeker. Borcunu sonra öder. Halk olmasa yılda üç beş filmin ötesine geçilemez.

Metin Erksan'a göre de Türkiye'de sinemayı halk



Türk Sinemasında ilk grev filmi, Karanlıkta Uyananlar - Yön: Ertem Göreç

kurmuştur, halk yaşatmaktadır. Ne devlet, ne özel sektör, ne de aydınlar sinemaya katkıda bulunmamışlar, onu yıpratmış ve küçümsemişlerdir. Türk halkı filmleri izleyerek (safonda ya da TV'de) sinemayı var ettiği için, Türk sineması bir Halk Sineması'dır. Bu sinemaya büyük sermayedarlar hiç girmemiştir, çünkü kârı azdır (10). Erksan'a göre Türk sinemasının halk sineması olmasında etkili olan diğer bir unsur da filmlerin dilinin Türkçe olması, Türkçe'nin uluslararası bir dil olmamasından dolayı da en çok Türk halkı tarafından anlaşılıyor ve izleniyor olmasıdır.

Diğer yandan Halit Refiğ tanımını şöyle sürdürmektedir: Sinemanın kapalı ekonomik yapısı onu Türk sanatlarıyla kaynaştırmıştır ve daha da kaynaştırmalıdır. Bunlar, Anadolu halk resimleri, Türk halk hikayeleri, meddah, ortaoyunu ve Karagöz gibi geleneklerimiz, kültürlerimizdir. Tüm bu sanatlar gibi Türk sineması da fazla bir değişime açık değildir. Çünkü Türk toplumu Batılı olmuş bir toplum değildir (11). Ama, Türk sineması, her zaman "halkçı" bir yapı göstermemiştir. Halkçı çalışmalar olmuş ama bunlar Türk halkını feodaliteden burjuva topluma geçmiş batılı bir halk gibi ele almışlar, sorunları batılı gibi değerlendirmişlerdir. Benim (Halit Refiğ) bazı filmlerim de böyledir. Bunlar 'sakat' bir yapı gösterirler, bu nedenle seyirci tarafından izlenmemişlerdir (Aslında salon bulamamışlardır). Çünkü ona yakın değillerdir. Bundan sonra yapılacak halkçı filmler, Türk

toplumunun yapısına uygun olmalıdır (12).

Böylece Refiğ, kendi çektiği sosyal içerikli filmleri bile, daha önce "toplumsal-gerçekçi" olarak nitelmesine rağmen "sakat" şeklinde açıklayarak düşüncelerinden nasıl vazgeçtiğini, döndüğünü belli eder. Türk sinemasını Batı'dan tamamen soyutlamayı salık vererek, gerici ve tehlikeli bir öneride bulunur. Toplumun ve sinemanın değişimine, yeniliğe karşıdır. O nedenle yüzyıllar önceki Türk sanatlarını örnek olarak gösterir. Toplum yapısını yanlış paradigmalara değerlendirmekte, ümmetçi toplum özlemini cümlelerinin altında gizlemektedir. Gerçekte kendisi Yeşilçam'ın ümmetçi olacağını ilân etmiştir. Ticari, piyasaya yönelik, çoğunluğun anlayacağı basit düzeyde, salon bulabilecek filmler yapacaktır.

Onlara göre Türkiye feodaliteyi aşamadığı için burjuva yani kapitalist topluma geçememiş, bu nedenle sınıflar oluşmamıştır. Türkiye az gelişmiş bile değildir. Bunlar yokken Batıcı olmak anlamsızdır. Tanju Akerson'un anlattığı üzere, onlar için Türk halkı imparatorluk kurmuş bir halk olarak sinemayı da yaratmıştır. Jön Türkler Batı kültürünü getirerek devleti yıkmışlardır; bugünkü uzantıları da aynı yolu savunmaktadır. Bizler ne Batı, ne sosyalist, ne de az gelişmiş ülke sinemalarından hiçbir şey öğrenemeyiz. Bizim tarihimiz onların çok önündedir (13). Ve Türk sineması, Batılılığa karşı doğmuştur. İçinde Türk sanatlarının özelliklerini taşımaktadır. Bunu Atif Yılmaz

uygulamaya çalışmış, minyatür sanatında üç boyutluk yok diye bazı filmlerini iki boyutlu çekmiş, bu nedenle derinlik duygusundan uzak kalmıştır. Genel plan çalışmama da bu yanlış fikirlerin uzantılarından olmuş, kötü örnekler yaratmıştır.

Sinemanın Batıdan ülkemize geldiği, farklı ülkelerin sinemaları izlenmedikçe geride kalınacağı, halkın popüler kültürünün her zaman sağlıklı olanı istemediği, sinemacıların da yaptıklarından sorumlu olacakları, dünyanın her yerinde sinemacılığın önce küçük sermayelerle başladığı, halkın sinemaya parayı film çekilmeden değil filmi izledikten sonra ödediği, "avans" ve "bono" sisteminin Türkiye'de sinemanın henüz bir endüstri olmayışından kaynaklandığı ... gün gibi ortada iken yanıltıcı fikirler ısrarla savunulur ve bunlara karşı çıkan eleştirilenler neredeyse "vatan hainliği" ile, "Türk sineması düşmanlığı" ile suçlanır.

Bu polemik ortamı sürerken aynı yönetmen-teorisyenlerce, bu kez Halk Sineması tezlerine çok benzer bir kavram olan Ulus Sineması kavramı ortaya atılır.

c) Ulusal Sinema, ATÜT ve Milli Sinema Tezleri

Halit Refiğ "Ulusal Sinema kavgası" adlı kitabında bu kavramı şöyle açıklamaktadır: Muhsin Ertuğrul dönemi temelde tiyatrocü ve Batıcı olmuş, ondan sonra gelen Lütfi Akad, Osman Seden ve Atif Yılmaz farklı bir arayışta olsalar da yine Batılı sinema dilini sürdürmüşler, Muhsin Ertuğrul sinemasına ilk gerçek tepki Yeşilçam filmlerinden gelmiştir. Bunlar estetik olarak ilkel, ticari amaçlı ve sanat dışı filmlerdir ama "geleneksel temaşa sanatlarına dayanan kökleriyle çok daha fazla ulusal özellik taşımaktadırlar" (14). M. Ertuğrul, tek parti döneminin; Yeşilçam, Demokrat Parti döneminin sinema dünyasını yansıtır. Yeşilçam halka açılmış, ulusal özellikler kazanmış; bu nedenle sinema tarihinde olumlu ve ileri bir adım olmuştur. Muharrem Gürses Yeşilçam sinemasının en karakteristik yönetmeni olarak Türk insanının dünyasını, geleneklere yaslanarak, kaba da olsa ulusalcı bir tarzda anlatmıştır (15).

İşte Refiğ'e göre Yeşilçam sineması yaklaşık 10 yıl yaşayarak 1960'tan sonra yok olmuş ama Halk Sineması ve Ulusal sinema için zemin hazırlamıştır. Halk bu yıllarda yoğun olarak Türk filmi izler. Halkın sayesinde sinemacılık bir meslek haline ilk kez bu dönemde gelir. Fakat sermaye tam birikmediği için "bono" sistemi gelişir ki bu bonoların sahibi Türk insanıdır. Bu nedenle onun istediği türden filmler yapmak yönetmenlerin sorumluluğundadır. Bu yıllarda "halkın sevdiği hikayeler, halkın tuttuğu yıldızlar, moda müzikler filmlerin çıkış noktası haline gelir." Birbirine benzeyen filmler, Türkan Şoray'lar, Koçyiğit'ler,

Yılmaz Güney'ler bu dönemde ünlenmiş, halka mal olmuşlardır. İşte bu "Halk Sinemasıdır". "Anonim" olup, ne devlete ne de sermayeye dayanır ve Yeşilçam'la hiçbir ilgisi yoktur. Çünkü Yeşilçam'da ne yıldız sistemi ne de bono sistemi olmamıştır. Yeşilçam 10 yıl yaşayıp yok olmuştur (16).

Yine Refiğ'e göre Halk sineması yozlaşma sürecinden kurtulamamış, ulusal niteliğini kaybederek, kopya filmlere yönelmiştir. Bu gerileşimin nedeni, ne yapımcılar, ne de yönetmenlerdir. Kabahat bir süre kendine güvenini yitiren halkta ve yıldızların kalıplaşmış kişiliklerindedir. Ulusal Sinema, 1966-67 yıllarından itibaren gerçek anlamda kullanılmaya başlanır. "Bu, halk sinemasında olduğu gibi tabandan gelen bir hareket değil, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi rejisörler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimidir" (17).

Ulusal Sinema, Refiğ'e göre emperyalist yayılma karşısında ulusal bağımsızlığın direnmesi ve başkaldırması olarak hem Halk Sinemasına hem de batı sineması hayranlığına karşı duyulan tepkiden doğmuştur ve halktan destek gelmezse ancak bilinçli bir devlet politikası ile yaşayabilir. Bu nedenle Ulusal Sinema örnekleri "Haremde Dört Kadın", "Sevmek Zamanı", "Kuyu" ve "Bir Türk'e Gönül Verdim" gibi az sayıda örnekle sınırlıdır (18). Halit Refiğ Argos dergisinde 1989 yılında yayınlanan yazısında ise Ulusal Sinemanın "büyük ölçüde Lütfi Akad'ın pratik olarak gerçekleştirdiği ve Akad'dan etkilenen sinemacıların el yordamıyla, pratik olarak gerçekleştirdikleri sinemanın ortak özelliklerinin ne olduğudur." (19) demektedir.

Refiğ'e göre Ulusal Sinemanın sorunu, bir ülkenin vatandaşlarına o ülkenin tarihini, o günkü gerçeklerini anlatabilmesi sorunudur. Yani şuurlu vatandaş yetiştirebilmektir gerçek mesele ve bunu asıl olarak devlet yapmalıdır. Türk sineması ancak diğer sanatlarıyla kaynaşırsa özünde, genel yapı ve karakterinde ulusal olabilir.

Refiğ edebiyatta büyük oranda Kemal Tahir'den, müzikte Adnan Saygun'dan, mimaride Sedat Hakkı Eldem'den, resimde Cihat Burak'tan etkilendiğini belirterek, bunların hem ulusal, hem de bireysel sanat tarzını seçmelerinin kendine örnek olduğunu açıklamaktadır.

Yine belirttiği üzere ulusal sinema tartışmalarına girenler, daha sonra bundan çıkarlar: Atif Yılmaz, Memduh Ün, Metin Erksan, Lütfi Akad, Osman Seden, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu (20).

Bu tartışmalar sağ eğilimli Hareket Dergisinde dile getirilirken, Onat Kutlar'ın açıkladığı üzere Sine-matek'in dergisi Yeni Sinema'da yazan yazarları ağır bir küfüre tutarlar. Çünkü tezleri desteklenmemekte, yenilik istenmektedir (21).

Ulusal sinemacılar bunlarla yetinmeyerek çabala-



Yasak Aşk - Yönetmen: Halit Refiğ

rına bilimsel bir kılıf-kazandırma gayreti ile ATÜT kavramına saldırdılar (Asya Tipi Üretim Tarzı). ATÜT, İdris Küçükömer, Sencer Dıvıçioğlu ve Selahattin Hilav'ın bilimsel çalışmalarında yer alıyordu. Dıvıçioğlu kitabında temelde 14. ve 15. yüzyıl Osmanlı toplumunu inceliyor ve bunları Marx ve Engels'in ATÜT yazısı ile destekliyordu. O yüzyılda henüz özel mülkiyet gelişmemiştir ve toprağın sahibi devletti. Ulusal Sinema tezcileri bundan yararlanarak Türk toplumunun Batı'dan farklı olduğunu, kapitalizmin ve sınıfların oluşmadığını, hâlâ Doğulu olduğumuzu savunmaya başladılar. Aradaki 500 yılı görmezden gelerek, sınıfları yok sayan bir sinemanın ideolojisini aradılar. ATÜT'e bu nedenle sarıldılar (22).

Bu sıçrama ve sürekli tez yenileme tavırlarında, Türk tarihi ile yeni tanışmış olmalarının dışında asıl olarak Kemal Tahir'in belirleyiciliği oldu. Tahir'e göre Türkiye'de sınıf ve sınıf kavgası oluşmamış olup, Türkiye'nin Batı tipi bir tarihi yoktur. Kemal Tahir egemen sınıfı ve devleti kutsarken, Ulusal Sinemacılar da Yeşilçam'ı kutsamaktadırlar bu sayede.

Bu arada bazı sinemacılar "İslam sineması nasıl yapılır?" sevdasının peşinde koşuyorlardı. Ama Anayasanın 163. maddesi dini kullanmayı yasak ettiği için buna hep "Milli Sinema" diyorlardı. Ulusal Sinema savunucuları, bu Millicilerle birlikte olma, ortak cephe kurma arayışına girdiler. Toplantılar yapıp, özellikle Ulusal ve Milli kavramlarının içeriğini tartışmaya başladılar. Oysa 'Ulusal' öztürkçe, 'Milli' ise Osmanlıca, eşanlamlı iki sözcük olmasına rağmen, bunu farklı farklı yorumladılar. Toplantılar sonunda anlaşamaları da ilişkiyi hiç koparmadılar. Ulusalçıların Ulusalçılıktan anladıkları Osmanlıcılığı ve içinde hiç Batılılaşma yoktu. Örneğin Halit Refiğ, sendi-

kalari, endüstriyi bile Ahiliğe, loncalara dayandırıyor. Millicilerin Millilikten anladıkları ise tümüyle dinsel bir içerik taşıyordu. İslam ahlakını, İslam dinini, ve İslam düzenini, yani Şeriatı istiyorlardı. Üstelik 1400 yıl önceki İslam kural ve geleneklerine bağlanarak! Birleştikleri nokta ise ikisinin de Osmanlıcı olmaları idi. Ve sağcı, milliyetçi "Hareket" dergisinde toplanmaya çalıştılar.

Ama Milliciler Ulusalçılara şüphe ile bakıyorlardı. Çünkü bunlar geçmişte solcu olup, toplumsal gerçekçilik ve ATÜT kuramları özde Marksist idi. Yine de sola karşı birbirlerine yakındılar ve bu birliği ayakta tuttular. Özellikle Sinematek Derneği'ne ve orada yazan yazarlara karşı, "Devrimci Sinema" tezlerine karşı birlik oluşturdular. Sonradan kavramlar, tezler çoğalıp, kafalar karışınca, tartışma ciddiyetini kaybetti ve bu kavramlar unutulup gitti (23).

Aynı yönetmenler tarafından ortaya atılan tüm bu teoriler 3-4 yıl içinde çıktı, birbirini izledi, tartışma yarattı ve gündemden düştü. Yine Nijat Özön'ün yorumuna göre tezleri ortaya atanlar böylece hem gündemde kalmayı başardılar, hem de Yeşilçam ve devletle barışarak, işsiz kalmaktan, dışlanmaktan kurtuldular. Üstelik onca kurama rağmen başarılı örnekler veremediler. Metin Erksan'ın Ulusal Sinema için en başarılı örnek dediği "Haremde Dört Kadın" filmi sonradan, onların fikir babası ve filmin senaristi Kemal Tahir tarafından reddedildi. Çünkü filmde Refiğ tezlerine ters olarak Abdülhamit düzenini yeriyor, Jöntürkleri övüyordu. Yani bu yönetmenler, kendi kuramlarını bile uygulayamamışlardı. Ya sanatsal başarısızlıktan ya da kuramsal başarısızlıktan oldu bu. "Sevmek Zamanı"nı Ulusal Sinema örneği saydılar; oysa film evrensel bir aşk teması işliyordu.



Umut - Yönetmen: Yılmaz Güney

Sonuç olarak, 1965 yılında iktidarın gerilerinin eline geçmesi yönünde tavır değiştirerek "düşünsel" yanılsamalara kapılan, Türkçülüğü savunurken işi Osmanlıcılığa dek götüren yönetmenler kendi filmlerini bile tutarlı olarak açıklamaktan kaçınırken, kısa süre içinde ömrünü tamamlamış çok sayıda savla başbaşa kaldılar ve Türk sinema tarihini bunlarla yüzyüze bırakarak, meşgul ettiler.

En büyük yanılgıları belki de teorisyenlikle yönetmenliği birbirine karıştırmaları idi...

III. SİNEMATEK GERÇEĞİ, "DEVİRİMCİ" VE "MİLİTAN" SİNEMA TEZLERİ

Türk Sinemasında Akımlar' konusu ele alınırken Sinematek gerçeği dışlanamıyor çünkü tezler neredeyse onun yayın organı olan yeni Sinema yazarlarına karşı savunuluyor ve dergi sayfaları bu tezlerin ve bu tezlerle karşı düşüncelerin tartışma platformu oluyor. Yani Sinematek, bir taraf olarak, misyon taşıyordu.

Sinematek 25 Ağustos 1965 yılında, Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş ve diğer arkadaşlarınca kuruluyordu. Tüzüğü üçüncü maddesinde şunlar yazıyordu:

"Başlangıcından itibaren Türkiye'de ve yabancı ülkelerde çevrilmiş olan sinema eserlerini ve sinema ile ilgili yayınları araştırarak toplamak, tasnif etmek, saklamak, korumak, göstermek, yaymak amacıyla kurulan SİNEMA MUZESİ'dir."(24)

Yalnızca filmleri değil, kitapları, yazıları, senaryoları, fotoğrafları, afişleri, banları... da arşivlemesi amaçlanıyordu. Ama Onat Kutlar'ın belirttiği üzere, salt arşivcilikle olmazdı; gösterimler, tartışmalar düzenlenmeli, canlı bir ortam yaratılmalıydı. İşte Sine-

matek, birinci işlevini yeterince yerine getiremese de bu ikinci işlevini tam olarak yerine getirdi.

Yayın organı olan Yeni Sinema dergisi, özellikle yurtdışı sinemasını ülkemize tanıttı ve o güne dek süren en teorik ve düzenli çıkan dergi oldu.

Sinematek, Yeşilçam dışı, ulusal yapıda, emperyalizme karşı ve ilerici bir sinemanın ilk savunucusu oldu. Getirdiği değişik, kaliteli ve hiç bilinmeyen filmlerle zengin bir sinema ortamı yaratarak, geleceğin sinemacıları için bir "okul" görevini gördü. Sinema çevresine yeni giren gençlerin tanışma, konuşma mekânı oldu. Ulusal Sinemacılar Sinematek'e karşı Klüp 7'yi kurdular ki bu daha sonra Film Arşivi, en sonunda da Sinema Televizyon Enstitüsü oldu.

Görüntü Dergisi'nde Adnan Ufuk ve Mümtaz Osman'ın belirttikleri gibi Sinematek neredeyse sol çevreleri sinema ile barıştırmış, buradan hareketle özellikle Onat Kutlar'ın yönlendirdiği düşüncelerle "Devrimci Sinema" yaratılmaya çalışılmıştır (1965). Kutlar bunun için özellikle kısa filmciliği önerir sinemaseverlere; bunun yollarını gösterir, bütçelerini çıkarır ve Yeni Sinema Dergisinde bunları anlatır. Ama bu sinemanın örneği için Sinematek beş yıl beklemiş, Yılmaz Güney'in "Umut" filmini sahiplenmiş ve onu "Yeşilçam dışı sinemanın doruğu" olarak göstermiştir (25).

Sinematek bir süre sonra solcuların vakit öldürdüğü, arşivcilik ve sinemanın ikinci plana düştüğü bir ortam haline gelip ve tümüyle dergicilik ve film gösterimciliği ile yetinmeye başladı. Bunda, Türkiye'de bir ilk olmasının, arşivciliğin pahalı olmasının, devletin desteklememesinin de payları var ama asıl sorun sol düşüncedeki insanların henüz köylü gelenekten kopmuş olmamalarından, edebiyata ve tiyatroya sinemadan da yakın olmalarından kaynaklanıyordu. Yani dinamik, canlı bir göbek bağı yoktu sinema ile...

Solculuk, Türkiye tarihinde ilk kez 1961 Anayasası ile soluk almış, demokratik bir tarzda örgütlenmişti (TIP). Dönem tüm dünyada da solculuğun moda olduğu bir dönemdi. Ve bir süre sonra ne yazık ki politika sanatın, sinemanın önüne geçmeye başlayacaktı.

Bu aşamada Sinematek'ten bir grup insan ayrılarak, "Genç Sinema" dergisini çıkarmaya başladılar (1968). Ama politik anlamda daha radikal oldukları için sinemadan uzaklaştılar. Örgütlenme, kültürel çalışmaların önüne geçti. Enis Batur'un anlattığı üzere Genç Sinema, sinemanın siyasal işlevinde Mao'nun görüşlerine uzanırken, son sayısında artık sinemaya hiç değinmiyordu. "Sinema tutkusunu, 8 mm filmleri sinema dilinin kıvraklıklarını bir yana bırakıp, toplumsal içerikli filmler yapıldı. ... 'Sinema deliliği' âmiyane burjuvalık sayıldı" (26). İşte Militan Sinema da bu olsa gerekti.

Sonuç olarak, Sinematek daha sonra kendi yazarlarının bile Türk sinemasına yeterince önem vermemekle eleştirilmiş, bu eleştiriler birçok aydınca haklı bulunmuştur. Çünkü Yeni Sinema'nın sayfaları yabancı ülke sinemaları ve film tanıtımları ile doludur. Ama herşeye karşın arşivcilikte ve film yapımında üretken olmasa da, Türk sinema çevresi için önemli bir kültürel mirasın yaratıcısı olmuştur. Onat Kutlar'a göre, Sinematek, 1975'lerde kurulsaydı daha uzun süre yaşayıp, kurumlaşabilirdi. Çünkü onun gündeme getirdiği konular dönemin ilerisinde olan konulardı.

Doğrusu ile yanlışı ile Sinematek'in bir "ilk'i" gerçekleştirdiğini kabul edip o günkü çalışmaları saygıyla anıp, yeni Sinematek'ler kurulmasını dilemek Türk Sinemasına en büyük katkı olacaktır.

DİPNOTLAR

- 1 Nijat Özön, Karagözden Sinemaya, C. I, Kitle Yay., 1. b., 1995, Ank., ss. 229-233.
- 2 Ibid, s. 31.
- 3 Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, 2. cilt, Metis Yay., 1. Baskı, İstanbul, 1988, s. 12.
- 4 N. Özön, a.g.e., s. 231, 2. cilt.
- 5 Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, Türk Sineması, 1. cilt, Kitle Yay., 1. b., Ankara, 1994, s. 103.
- 6 Orhan Oğuz, "Benim için Türk sineması artık tamamen batmıştır", Argos, s. 12 (Ağustos 1989), s. 149.
- 7 M. Erksan-H. Sönmez-S. Öztürk (söyleşi) "Türkiye'de Entelijansiya Yok", Ve Sinema, s. 1, 1985, ss. 15-23.
- 8 Bülent Görücü, "Pop. Kült. Olarak Sinema", Görüntü, s. 2, Mart-94, s. 7.
- 9 Halit Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası, Hareket Yay., 1. b. İst., 1971, s. 87.
- 10 Metin Erksan, "Şimdi bir de 'Biz yeni sinema kuracağız...' " Argos, s. 12, (Ağustos 1989), ss. 142-144.
- 11 H. Refiğ, a.g.e., s. 88.
- 12 Ibid., s. 88.
- 13 Tanju Akerson, "Yeşilçam'dan Yeni Sinema'ya", Yeni Sinema Dergisi, s. 18, (Mayıs 1968), ss. 9-10.
- 14 Refiğ, a.g.e., s. 89.

- 15 Ibid, s. 90.
- 16 Ibid, ss. 90-91.
- 17 Ibid, ss. 91-92.
- 18 Ibid, s. 92.
- 19 Refiğ, "Ne yazık ki, Türkiye'de, herkesten önce devlet milli kültür siyasetine ihanet etti", Argos, s. 12 (Ağustos 1989), s. 140.
- 20 Ibid, s. 141.
- 21 Onat Kutlar, Serhat Öztürk (söyleşi) "Tarihsel Gelişme Hükümünü Veriyor." Ve Sinema, s. 1, 1985, s. 20.
- 22 Adnan Ufuk-Mümtaz Osman, "Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları-1" Görüntü Sinema Dergisi, s. 4 (Kış 95/96), ss. 15-16.
- 23 Son iki paragrafı özetleyerek kullandığım kaynak: Nijat Özön, a.g.e., 1. cilt, ss. 205-207.
- 24 Yeni Sinema Dergisi, s. 31 (Nisan-Mayıs 1980) s. 21.
- 25 A. Ufuk-M. Osman, a.g.m., ss. 6, 17 ve 20.
- 26 Enis Batur, "Sinema İçin Mecnun", Ve Sinema, s. 1, 1985, s. 13.

KİTAP VE MAKALE KAYNAKÇASI

- Adnan Ufuk-Mümtaz Osman, "Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları-1", Görüntü Sin. Derg., s. 4 (Kış 95/96) ss. 6-20
- Atif Yılmaz, "Biz ne çok nitelikli ne de çok ticari filmler yapıyoruz...", Argos, s. 12 (Ağustos 1989) ss. 146-148.
- Bülent Görücü, "Popüler Kültür Olarak Sinema", Görüntü Sin. Derg., s. 2 (Mart 1994), ss. 5-10.
- Enis Batur, "Sinema İçin Mecnun", Ve Sinema, s.1, 1985, Hil Yay., ss. 11-14.
- Giovanni Scognamillo, "Türk Sinema Tarihi", Söyleşi, Görüntü Sin. Derg., s. 4 (Kış 95/96), ss. 39-44.
- Halit Refiğ, "Ne Yazık ki, Türkiye'de, herkesten önce devlet milli kültür siyasetine ihanet etti", Argos, s. 12 (Ağustos 1989), ss. 139-141.
- Kadri Yurdatop, "Yüz milyon lira param olsa o parayı filme yatıracağıma götürüp bankaya yatırıyorum..." Argos, s. 12 (Ağustos 1989), ss. 153-154.
- Metin Erksan-Hüseyin Sönmez-Serhat Öztürk; (Söyleşi) "Türkiye'de entelijansiya yok", Ve Sinema, s. 1, 1985, Hil Yay., ss. 24-38.
- Metin Erksan; "Şimdi bir de 'Biz yeni sinema kuracağız diye ortaya atılanlar var. Olmaz. Yeni bir sinema kuramazsın..." Argos, s. 12 (Ağustos 1989) ss. 142-145.
- Onaran, Prof. Dr. A. Şerif; Türk Sineması (I. cilt), Kitle Yay., 1. Basım, Ankara 1994.
- Onat Kutlar-Serhat Öztürk (Söyleşi); "Tarihsel Gelişme Hükümünü Veriyor", Ve Sinema, s. 1; 1985, Hil Yay., ss. 15-23.
- Orhan Oğuz, "Benim için Türk sineması artık tamamen batmıştır" Argos, s. 12 (Ağustos 1989), ss. 149-150.
- Özön, Nijat; Karagözden Sinemaya, Türk Sineması Ve Sorunları, (2 cilt) Kitle Yayınları, 1. Basım, Ankara, 1995.
- Refiğ, Halit; Ulusal Sinema Kavgası, Hareket Yayınları, 1. Bas., İstanbul, 1971.
- Scognamillo, Giovanni; Türk Sinema Tarihi (ikinci cilt) 1960-1986, Metis Yay., 1. Basım, 1988.
- Tanju, Akerson; "Yeşilçam'dan Yeni Sinema'ya", Yeni Sinema Dergisi, s. 18 (Mayıs 1968), ss. 8-10.
- Tuncay Okan; "Türk Sinemasının Ekonomik Sorunları", Yeni Sinema Dergisi, s. 17 (Nisan 1968), ss. 14-17.
- Yeni Sinema Dergisi, S. 31 "Türkiye Sinematek'i 15. yıl Raporu", (Nisan-Mayıs 1980) s. 21.



Sevmek Zamanı - Yönetmen: Metin Erksan

Örnek olarak Metin Erksan yaşadıklarını anlatırken, filmlerinin de kendisinin de anlayamadığını belirtmektedir. O "Kendim için film yaparım" dediğinde; dönemin yaygın zihniyeti "toplum için, devrim için, halk için sanat" olduğundan Erksan tepkiyle karşılaşır. 1963'te Susuz Yaz Berlin'de ödül alınca değeri kısmen anlaşılır. 1961'de Yılanların Öcü, sansüre takılarak Cemal Gürsel'in özel izniyle gösterime girer. Ama gösterildiği 60 sinema salonunun yakılmasına neden olur. Salon sahipleri, dağıtımçıları korkarlar. Erksan, Suçlular Aramızda ile türedi zenginlerden Gülbenkyan'ın sahtekârlığını hicivle dile getirir. Bu filmi ve sonradan çektiği "surete aşık olma" konulu masalsi filmi Sevmek Zamanı, sinemacı ve eleştirmenlerce anlayamaz. Erksan'a göre halk onu anlamış ama entelijansiya sürekli zorluk çıkarmıştır.

Mukadder Çakır Aydın - 1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar

