

SİNEMADA BİR ASIR

EDİTÖR

Dr. Ş. Abdurrahman Çelik

PROJE KOORDİNATÖRÜ

Nejat Birecik

YAYIN KOORDİNATÖRÜ

Mervecan Baykan

EDİTÖR YARDIMCISI

Serhat Buhari Baytekin

GÖRSEL TASARIM

Sadullah Hatam

Ekim 2014

Birinci Baskı

ISBN: 978-975-6124-37-6

ESER SAHİBİ

ANSET Özel Sağlık ve Eğitim Kültür İnş. Tic. Ltd. Şti.

YAPIM

Medeniyet ve Kültür Araştırmaları Merkezi

Kazım Özalp Mah. Rabat Sok. 17/4

Çankaya - Ankara

Tel: 0312 446 21 56

HAZIRLIK ve TASARIM

ORİENT BASIM YAYIN

Kazım Özalp Mah. Rabat Sok. 27/2

Çankaya - Ankara

Tel: 0312 431 21 55

Ankara/2014

Baskı ve Cilt: MRK Baskı ve Tanıtım Hizmetleri

Uzayçağı Cad. 1254. Sok. No : 2 Ostim, Ankara

TOPLUMSAL DEĞİŞİMLER EKSENİNDE TÜRKİYE SİNEMAŞI

Ayşe LUCIE BATUR*

S

İNEMANIN İLK YILLARI VE SEYİR KÜLTÜRÜ

Tıpkı yarım asır önce fotoğrafın icatlarında olduğu gibi sinema da, bir teknik harika olarak, 19. yüzyılın ortalarından itibaren batıda yaygınlaşan halka açık toplu seyir kültürünün içine doğdu. Sanayi devrimi sonrasında kalabalıklaşan şehirlerde, teknik yenilikleri seyirlik eğlenceyle ve sihirle birleştirilen panorama, diyorama, büyülu fener ve benzeri gösterilerle ve dünya fuarları gibi toplu izleyiciliklerle şekillenen, halka yönelik bu görsel kültürün sahiplendiği fotoğraf, bir yandan teknik olanakları ve üretiminde gerektirdiği bilgi ve ustalık nedeniyle bilimsellik, öte yandan ise çok çabuk çeşitlenmeye başlayan kullanım alanları nedeniyle de gündelik ve sıradan, yani sanatsal olmayanla özdeşleştiriliyordu. Çekilen ilk filmlerin seyirciyle bulunduğu yıllarda fotoğrafın asıl olarak nasıl tanımlanması gerektiğine dair tartışmalar bitmiş değildi ve sinema da bilimle sihir arasındaki bu gerilimde fotoğrafın vasiyetini sürdürdü. Teknolojik yeniliklerin yeni gösteri hilelerine imkân verdiği bu seyirlik eğlencelere fotoğrafın ardından film gösterimleri de dâhil olacaktı.

Bir başka deyişle, tarihi boyunca tüm sinema, Lumière'in *Fabrikadan Çıkış* (1895) gibi aktüalite filmleriyle, Méliès'nin *Aya Yolculuk* (1902) gibi hareketli filmin hilelerini seyircinin dikkatini çekmek için kullanan atrakasyon filmleri arasında kendisine bir yer bulacaktı. Burada bizim açımızdan önemli olan, sinemanın seyircisini batıda kısmen hazır bulmuş olmasıdır ve tıpkı fotoğraf gibi sinemanın da, kendi seyircilik kiplerini zamanla yaratacak olmasına rağmen, mevcut görsel kültüre ve seyir alışkanlıklarına uyum sağlamasıdır.

Farklı bir görsel kültürün var olduğu, örneğin tasvir pratiklerinin batıdakinden çok farklı bir modaliteye sahip olduğu Osmanlı'ya batıdan gelen bir teknik harika olarak sinema, ilk başlarda çok sınırlı bir zümreye ulaşmış olsa da, ilk film gösterimlerinin yapıldığı mekânlar, sinemanın mevcut eğlence ve seyir kültürüne eklemlendiğini gösteriyor. İstanbul'daki ilk halka açık sinema gösterileri Galatasaray'da Sponeck birahanesi, Tünel'de Concordia eğlence yeri, Şehzadebaşı'nda Fevziye Kırathanesi ve daha sonra tiyatro salonlarında olmuş, gösterilen filmler mevcut Karagöz, Ortaoyunu, Meddah ve tiyatro gibi toplu seyir kültürü-

*Sinema Yazarı



Méliès'in Aya Yolculuk filmi (1902)

rünün bir uzantısı olarak yeni açılan sinema salonlarında, vodvil ve operet oyunları ile birlikte gösterilmiş. (1) Öte yandan, sinema üretimi yapan resmi ve yarı-resmi ilk kurumların (Merkez Ordu Sinema Dairesi (1915), Milli Müdafâ Cemiyeti, Malul Gaziler Cemiyeti) ve daha sonra 1922'de kurulan ve ilk özel film yapım şirketi olan Kemal Film'in, hikâyeli filmlerin yanı sıra tespit ve belge amacıyla özellikle cephede pek çok aktüalite filmi kaydetmiş olması, bu teknik harikanın yalnızca bir eğlence olarak algılanmadığını, belge ve propaganda kullanımlarının farkında olduğunu da gösteriyor. Nitekim ilk Türk filmi sayılan, 1914'te Fuat Uzkınay'ın çektiği *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* aktüalite filmi de böylesi bir belge-propaganda filmidir. (2)

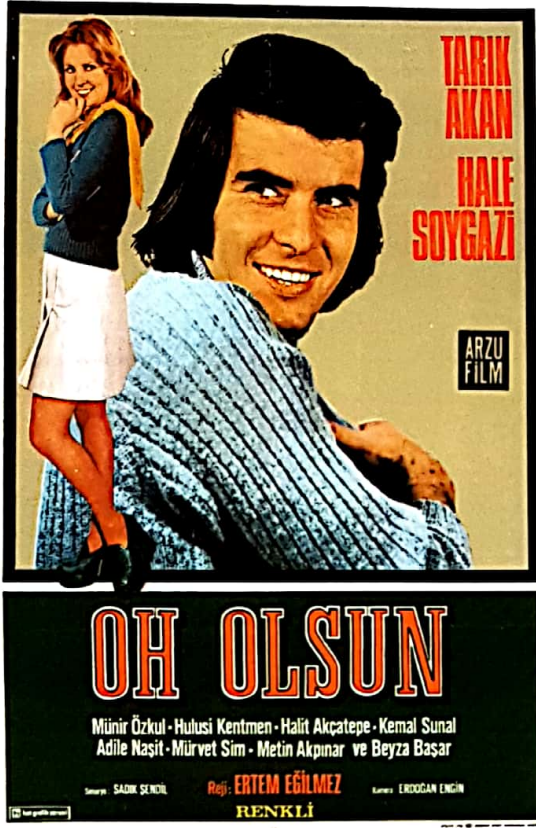
ÜRETİM-TÜKETİM DÖNGÜSÜ VE SEYİRCİLİK HALLERİ

"Toplumsal değişimler açısından Türkiye sineması" başlığı altında bu yazı, sinemanın Türkiye'deki bir asırlık macerasını, üretim ve tüketim sürecindeki değişimler açısından ele alacak. Üretim-tüketim sürecini tek taraflı bir akım olarak değil de, çok katmanlı bir devir daim gibi düşünebiliriz. Filmin bir kültür ürünü olarak yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarına ek olarak, seyirciyle buluştuğu tüketim anı da bir tür üretilimdir; yani film, seyirci tarafından tüketildiğinde bir ürün olarak tesis edilir ve seyirci tarafından yeniden üretilir. (Bu yaklaşım, üretimi de bir tür tüketim olarak ele almayı beraberinde getiriyor; sermayenin, emek gücünün, zamanın vs. tüketimi olarak.) Sinemayı toplumun ve kültürün salt bir yansıması olarak görmek yerine, filmlerin seyirciyle buluştuğlarında, seyirci tarafından tekrar-üretildiğini ve seyircinin bu tüketim/

üretim sırasında, filmin anlam dünyasını kendisine göre yaratarak kendisini de ürettiğini kastediyoruz. Daha yalın bir şekilde söylersek, filmler bize sadece var olanı veya hayal edileni göstermekle kalmaz, bize bir imgelem alanı sunarak kendimizi yeniden kurma fırsatı verir. Edebiyat ve görsel sanatlar gibi tüm kültür ve iletişim alanlarında olduğu gibi izleyici (ya da okur), basit bir sinyal alıcısı değildir; yapıtı kimi zaman "rağmen" okur; karşıt okur. (3)

Sinema tarihi, gösterime girdikten çok sonra kültür statüsü kazanan, çekilme amacından farklı bir şekilde tüketilen veya zamanla başka anlamlar yüklenen filmlerle doludur. (Bu açıdan, her izleme bir yeniden-üretilimdir.) Teknik gelişmeler ve toplumsal dönüşümler, filmlerin üretim biçimlerini değiştirdiği gibi, seyircilik biçimlerini de dönüştürdü. Televizyonun ve daha sonra videokasetin yaygınlaşması, sinemanın evlere girmesine neden oldu, bu da sinemanın sadece toplu halde izlenen bir şey olmaktan çıkıp özel alanda, yalnız izlenebilir olmasını getirdi. Seyircilik hallerinin değişmesi, sinema üretimini de doğrudan etkiledi. Seyircilik biçimlerinin değişmesi derken, seyir kültürünün toplumsal ve teknolojik dönüşümlerle değişmesini kastediyoruz. Sinema tarih yazımında seyirci, sinemayla ilişkisi gişe hasılatı üzerinden değerlendirilen, sosyolojik anlamda yapılan filmlerin hedef kitlesi tüketici olarak dikkate alınır. Son 40-50 yıldır gelişen





film çalışmaları alanı ise filmlerin seyirciyi nasıl konumlandıkları kadar, seyircilerin filmleri ve TV dizilerini kendi etnik ve cinsel kimlikleri, sınıfsal aidiyetleri üzerinden nasıl yeniden ürettiklerini incelemenin çeşitli yöntemlerini ve kuramlarını oluşturmaktadır.

BATININ FORMLARI

Türkiye'de 2. Dünya Savaşı'na kadar olan dönemde yapılan filmlerde tiyatronun egemenliğinden bahsedilir. Bu etkinin en bariz nedeni, 1922'den 1939'a kadar sinema yapan tek yönetmen olan Muhsin Ertuğrul'un aynı zamanda (yoruma göre, asıl olarak) tiyatrocu olmasıdır ve çektiği filmlerde oyuncu kadrosunu ağırlıklı olarak Darü'l-bedâi'de ve daha sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda beraber çalıştığı oyuncularından oluşturmasıdır. Muhsin Ertuğrul gençlik döneminde Avrupa'da bulunduğu şehirlerde pek çok tiyatro grubuyla ilişki kurmuş, hem oyuncu hem de rejisör olarak sinema dünyasının da içinde olmuş. Aslında Muhsin Ertuğrul'un tiyatroyu, film çekmek için güvenilir ve elinin altındaki tek model olarak görmesi, yurtdışı deneyimleri düşünüldüğünde şaşırtıcıdır, ne de olsa Rusya'nın en büyük stüdyolarında rejisörlük yapma

fırsatı bulmuştu. Öte yandan, o dönemde baskın olan Batı karşısında geri kalmışlık algısı ve batıda gelişen teknik ve teknolojileri, kullanım kılavuzları yabancı dilde yazılmış ve batıda nasıl kullanılıyorsa öyle kullanılması gereken birer alet olarak görme eğilimi düşünüldüğünde şaşırtıcı da değildir. Kültürel üretim alanları arasında etkileşimin pek olmaması bunun bir göstergesi sayılabilir. Örneğin, Avrupa'da fotoğrafın icadı, resim sanatında üst sınıfın patronajında kalıplaşmış konular ve üslupların hâkimiyetinin kırılmasını hızlandırmış, tiyatro ve özellikle roman ise sinemayı beslediği kadar, sinemada gelişen anlatım biçimlerinden etkilenmiştir. Dolayısıyla bu dönemi daha iyi anlayabilmek için, bir inceleme konusu olarak, tiyatronun sinemaya etkisi kadar, sinemanın tiyatroya etkisini, Muhsin Ertuğrul'un tiyatrosunun sinemadan ne kadar etkilendiğini de sorabiliriz.

Osmanlı'nın 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tiyatro oyunu, roman ve görsel sanatlardaki deneyimleri, batının sanat formlarını yerel içerikle sunarak Batılılaşma ile tarihsel ve kültürel kaynaklara dayanarak çağdaşlaşma arasındaki gerilimi yansıtır. Ayrıca, Almanya ve Rusya örneklerinde gördüğümüz, üretim altyapısını ve teknik yeterliliği sağlayacak bir sinema endüstrisi kurmaya yönelik bir devlet girişiminin olmaması da Türkiye'de sinemanın risk alınacak ve yeni şeyler denenebilecek bir alan olarak görülmemesine katkıda bulunmuştur diyebiliriz. Dolayısıyla yukarıda açıkladığımız gibi sihirle bilim birleşmemiş, sinema uzun süre Cumhuriyet döneminin aydınlanmacılığının getirdiği bir ödev olarak sürdürülmüştü. Bu ödevin seyirciler tarafından da deneyimlenmediğini düşünmek için bir nedenimiz yok. Seyirci bir yandan daha ileri teknik ve teknolojilerle batıda çekilmiş filmleri izlerken, yerli yapımları bir aşinalık beklentisi, cumhuriyet kazanımlarının ve ilerlemenin sinema perdesine yansımaları umudu veya milli değerlerin bozacağı endişesiyle sinemaya yaklaşıyordu.

Türkiye'de sinemanın, geleneksel seyir kültürünün başında gelen ortaoyunu ve Karagöz-Hacivat ile bağını gerçek anlamda kurması ancak 1970'lerde, yani Yeşilçam sineması denilen ve yapımcı, yönetmen, sinema eleştirmenleri ve sinema çalışanlarının oluşturduğu, aslında kurumsallaşamamış ve kırılgan bir endüstri ağının en verimli döneminde, kalabalık kadrolu güldürü filmlerinde olur. Başta yönetmen Ertem Eğilmez'in neredeyse bir tür olarak sınıflandırabilecek bu filmlerin en önemli özelliklerinden biri, filmlerde ikincil roller denebilecek kalabalık oyuncu kadrosunun ağır-



İsmail Dümbüllü

lık taşıması, kimi filmlerde ana kadın-erkek ikilisinin üstlendiği hikâye çizgisinin filmin asıl konusu gibi görünmekle birlikte geri planda kalmasıdır (örneğin, *Oh Olsun*, Ertem Eğilmez, 1973). Bu filmlerin büyük bir çoğunluğu güldürü filmleri olmakla birlikte bu filmlerde, toplumsal eşitsizlik, adalet ve onur temalarına da sıklıkla değinilir. Münir Özkul, Adile Naşit, Ayşen Gruda gibi tiyatro eğitimi almış oyuncuların başarılı bir şekilde yarattıkları tipler arasındaki atışmalar, yanlış anlamalar üzerine kurulu geniş kadrolu bu türdeki filmler, olay örgüsünden çok oyunculuk ve tiplerle dayanır. Sinemada daha önce halk tiyatrosu ustaları Naşit Özcan ve İsmail Dümbüllü'nün, yarattıkları tiplerle yer aldığı *Kanlı Nigar* (Nazım Hikmet, 1933), *Dümbüllü Macera Peşinde* (Şadan Kamil, 1947) gibi filmler yapılmış olsa da, Yeşilçam döneminde pek çok örneği çekilmiş bu kalabalık kadrolu filmler, Türkiye sinemasına özgü bir tür olarak seyircinin belki de ilk defa yabancı filmlerle karşılaştırmadan izlediği bir sinema ortaya koyuyordu.

ENDÜSTRİ VE KURUMSALLAŞMA

2. Dünya Savaşı sonrasında çok partili döneme geçilmesi, Demokrat Parti'nin 1950'de iktidara gelmesi, ekonomik programlarla bir sermaye sınıfının yaratılmasına yönelik adımlar atılması, ABD ile ekonomik ve askeri ilişkilerin kurulması, Marshall Planı gibi gelişmeler olurken 1950'lerden itibaren sinemada, film üreten yapımcı ve yönetmen sayısı arttı ve birçok filme imza atacak olan Lütfi Ö. Akad, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Metin Erksan gibi yönetmenler ilk filmlerini bu dönemde yapmaya başladı. Kendilerine özgü yetkin ürünler verecek olan ve sinema endüstrisi içinde kendilerini yetiştirmiş olan, yönetmen kuşağı diye anılan bu yönetmenler, sinema arayışlarında pek çok farklı konuda film yapılmasına ve üslup denemelerinin yaygınlaşmasına yol açtılar. Sinema endüstrisi içerisinde yetişmiş teknik ekibin, edebiyat uyarlamaları kadar özgün senaryo yazan senaristlerin sayısının arttığı bu dönemin ardından 1960'larda Onat Kutlar'ın kurduğu Sinematek (1965) ve Sinema İşçileri Sendikası'nın (1963) kurulmasıyla, sinema endüstrisinde kurumsallaşma adımları atıldı. 1960'lar aynı zamanda Türkiye'de sinemanın durumu, devletle ilişkileri, sinema dili ve endüstrinin geleceğine dair sektör aktörleri arasında şiddetli tartışmalara sahne oldu. Halit Refiğ'in öne sürdüğü batıda üretilenden farklı, yerel kültürel kaynaklardan beslenen bir Ulusal Sinema gereksinimi iddiasının başlattığı tartışma, Türkiye'de batılılaşma deneyimi, ulusal kimlik, sanat ile halkın etkileşimi gibi pek çok bağlantılı konuyu da tartışmanın bir parçası kılımtı. Aslında bu tartışma, yukarıda bahsettiğimiz, yüz yıl öncesinden başlayan batının sanat formlarına yerel içerik kazandırarak batılılaşmayla, yeni ürünlerle çağdaşlaşma tartışmasının başka bir çağdaki bir versiyonudur. Ulusal Sinema tartışmasının ortaya attığı "ulusal bir sinema mümkün müdür?" sorusu, yerli filmin ulusal film festivalleri tarafından teknik ve sanatsal katkı oranı ile yerli sermaye çoğunluğu kıstasları üzerinden tanımlandığı, öte yandan uluslararası diaspora sinemalarının ulusal sınırlar üzerinden sinemayı ele almamızı zorlaştırdığı günümüzden bakıldığında, geçerliliğini yitirmiş görünüyor. Bu zorluğun yakın zamandaki örneklerinden biri, Türk asıllı Alman yönetmen Fatih Akin'in filmleridir. Almanya doğumlu ikinci kuşak olan Fatih Akin'in filmleri hem Türkiye'ye hem Almanya'ya dairdir ve filmleri uluslararası film festivallerinde ödül aldığı Türkiye medyasında hem yönetmenin hem de filmin aidiyetine dair kafa karışıklığı, tam da sinemasının uluslararası



niteliğinden kaynaklanmaktadır. Bu kıstaslar, özellikle Yeşilçam sinemasına (ve melodrama, arabeske, klasik Türk müziğine) bir methiye sayılabilecek *Duvara Karşı* (2004) filminin, Türkiye Sineması başlıklı herhangi bir incelemeye katılmaması gibi çelişkiler doğurur ve "ulusal sinema"nın günümüzde sinemayı algılamak için kısıtlayıcı ve sorunlu bir kavram olduğunu gösterir. Kürt Sineması da bu bağlamda üzerinde durulması gereken başka bir örnektir. (4) Belki de ulusal sinemayı kimlik kavramı (ulusal sinemanın kimliği ve ulusal kimlik) üzerinden değil de, bu sinemanın dinamikleri, karakteri, çelişkileri üzerinden ele alırsak daha verimli bir yaklaşıma ulaşabiliriz.

1970'lerde erotik film furyasıyla film üretimi rekor sayıları bulan Yeşilçam film endüstrisi, aslında kırılğan ticari ağlarla örülmüş, dağıtım veya gösterim gibi farklı aktörlerin zaman zaman sektöre ağırlıklarını koydukları, iç çatışmaları olan, bir hayal adına teknik ekibinden figüranına pek çok kişinin iş güvencesi olmaksızın, çok az ücretlerle çalıştığı bir hayal makinasıydı. Bu dönemde dünyanın sayılı film endüstrileri arasına giren Yeşilçam sineması, 1980 darbesi, televizyon ile her mahallede açılan video kiralama dükkânlarıyla video filmin hızla yaygınlaşmasıyla hızla küçüldü, 1990'larda bu düşüş kronik bir sorun hale gelerek "Türk izleyicisi Türk sineması izlemiyor" diye özetlenen bir krize dönüştü. (5) Türkiye'de sinema endüstrisinin kurumsallaşamamış olması, Yeşilçam sisteminin çöküşünün en doğrudan nedeni olmakla birlikte, 1970'ten itibaren yaşanan siyasal ve ekonomik gelişmeler, toplumsal yaşamı çok hızlı bir şekilde dönüştürmüştü ve bu çöküşü geri dönülmez hale getirdi. Ayrıca, endüstrinin üretim biçimini ve kaynak yaratma yöntemlerini yenileyememesi, eskiye nostaljiyle sarılması gibi içsel nedenlerle Yeşilçam, çağına uyum sağlamakta yetersiz kaldı. 1970'lerde kitlesel toplumsal hareketler yaşanırken, televizyon evlerde yaygınlaşmaya başladı; tek televizyon yayıncısı olan TRT, 1974 yılında 7 gün yayın yapmaya başladı. 12 Eylül darbesi ve onu izleyen baskı ve sansür dönemi, televizyonun ve ev video oynatıcılarının yaygınlaşmasını hızlandırdı; insanlar evlerine kapanmışlardı ve eğer evlerinde televizyon yoksa komşuları veya akrabalarıyla bir araya gelerek televizyon veya video izliyorlardı. Bu dönemde video üzerinden dağıtımı yapılmak üzere çekilen filmler veya kabare tiyatrosunda oynanan oyunların video filmleri (örneğin Deveduğu Kabare Tiyatrosu'nun *Aşk Olsun* filmi, 1985), daha önceki popüler filmlerin yerini alacaktı. 1980'ler aynı zamanda serbest piyasa ekonomisine geçilmeye baş-

landığı yıllardı. Yine de Soğuk Savaş yıllarının kendi içine kapalı, devletçi sisteminden çıkılmasının etkileri toplumsal yaşamda ancak 1990'ların başında hissedilmeye başlanacaktı. 1990 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılması ve 1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla dünyada yeni bir çağın umudu ve belirsizliği hâkimdi. Türkiye ise Körfez Savaşı'nın (1990-1991) etkisini, giderek kötüleşen bir ekonomik kriz olarak deneyimledi ve uzun süren aşırı yüksek enflasyonla yaşadı. Sinema gösterimi yapan salonların sayısı da bu dönemde çok düşük sayılara ulaştı. Bütün bunlara ek olarak, özel televizyon kanallarının yayın yapmaya başlaması ve TRT'nin tekelinin sona ermesi, hem yayınlanan yerli ve yabancı dizilerin çeşitlenmesine ve sayılarının artmasına, hem de televizyon reklamcılığının gelişmesine yol açtı. (6) Böylece, sinema endüstrisiyle dizi ve reklamcılık arasındaki ilişkiler derinleşmeye başladı. Televizyon kanalları, sinema filmleri için bir gösterim yeri haline gelince, TV kanallarından alınan ön gösterim bedelleri film yapımı için bir kaynak haline geldi. Öte yandan kimi yönetmenler, dizi çekerek veya reklam filmi yaparak çekecekleri filmlere kaynak yaratma yolunu seçtiler. Dolayısıyla sinema bağımsız endüstri olmaktan çıkıp, giderek bütünleşen bir yapının parçası haline geldi; yönetmenler dışında oyuncular ve teknik yapım ekibinde çalışanlar da dizi, film ve televizyon programı iş piyasaları arasında geçiş yapabilmeye başladılar. Çok kanallı televizyonun bir başka getirisi, eski Türk filmlerinin televizyon kanallarında tekrar dolaşma girmesi ve böylece bu filmlerin genç kuşak izleyiciyle buluşması oldu.

Türkiye'de 80'lerde sinema Yeşilçam'la bağlarını tam olarak koparmış sayılmazdı. Yeşilçam'ın başarısını tekrarlamayı deneyen filmler, popüler türlerini ve klişelerini parodileştirerek eleştiren ve taşlama üzerinden bir nostalji kuran *Arabesk* (Ertem Eğilmez, 1989) veya sinemanın o güne kadar yarattığı kadın temsilleri üzerine eleştirel ve hatta postmodern sayılabilecek *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985) gibi filmlerde, zengin bir geçmişle yüzleşme, hesaplaşma ve vedalaşmaya tanık oluruz. (7) 12 Eylül darbesinin etkileri asıl olarak 90'ların filmlerinde, karamsar kapalı mekânlar, kısıtlanan veya yalıtılan dış mekânlar, içe dönük erkek karakter ve bu karakterlerin "varoluşunu ifade edememe, özneleşememe, içinde bulunduğu topluma ve yaşama 'tutunamama' halleri olarak kendisini gösterir. (8) 70'lerin kalabalık oyuncu kadrolu filmleriyle 90'ların bu kendine dönük filmleri arasındaki tezat, bu süre boyunca yaşanan toplumsal dönüşümün ne kadar



Min Dît (2009)

derinden ve şiddetli olduğunun da ipucunu verir. Öte yandan 90'larda *Eşkîya* (Yavuz Turgul, 1996) filmi, yaklaşık 2,5 milyon gişe hasılatına ulaşarak seyircinin Türk filmi izlemediği yargısını kırdı. Bununla birlikte, özellikle 2000'li yıllarla birlikte, gişe hasılatı açısından gösterime girebilmiş küçük bütçeli bağımsız filmlerle, gişede başarılı olmuş popüler filmler arasında uçurum, sanat sineması ile popüler sinema diye bir ayırım yapılmasına yol açtı. Aslında dijital devrimin getirdiği DVD kopyalama ve internette paylaşım olanakları nedeniyle filmlerin tam olarak ne kadar seyirciye ulaştığını kestirmek artık mümkün değil. Buna ek olarak, bağımsız filmlerin seyircisinin ağırlıklı olarak gençler ve sinemayı AVM'lerdeki sinema salonlarında izlemeyenler olduğunu düşünürsek, aradaki uçurum sanıldığı kadar da olmayabilir.

YENİ BİNYIL VE DİJİTAL ÇAĞ

Türkiye'de sinemanın yeni binyılda içinde bulunduğu kaynak ve gösterim bulma gibi sıkıntılar, Avrupa Sineması Destek Fonu (Eurimages, 1990'dan itibaren), devlet desteği (Sinema Filmlerinin Desteklen-

mesi Hakkında Yönetmelik, 2005'ten itibaren), yerli ve yabancı festivallere katılma, ortak yapımlar gerçekleştirme gibi çeşitli yollara başvurulmasını beraberinde getirdi. Öte yandan dijital film teknolojisiyle birlikte, filme çekme ve kopyalama maliyeti düştü; düşük bütçeli, hatta bütçesiz ve ev yapımı filmler yaygınlaştı. Dijital çağ, maliyetleri düşürerek film üretimini kolaylaştırırken, beri yandan endüstri dışı üretim ve tüketim olanaklarını çoğalttı.

Finansallaşan ekonomisi ve büyük projelerle dönüşüme uğrayan kentleriyle küresel kapitalizmle tam bütünleşme yolunda ilerleyen Türkiye'de 80'den bu yana toplumsal yaşamın geçirdiği dönüşüm, sinemada içe dönük ve kısırlanmış karakterlerin bireysel hikayeleriyle karşımıza çıkıyorsa, yalıtılmış ve hijyenik AVM salonlarının gösterim alanındaki tekeli de açıklıyor olabilir. Tüm olumsuzluklara rağmen yeni binyıldaki filmlerin bazılarında, örneğin *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008), *Min Dît* (Miraz Bezar, 2009), ve *Çoğunluk* (Serren Yüce, 2010) gibi filmlerde gözlemlenen yetkinlik, hikâye anlatma becerisi ve özgünlük, "zorunluluk yaratıcılığın anasıdır" sözünü akla getiriyor ve sinema



Çoğunluk (2010)

tarihini yalnızca büyük bütçeli gişe filmlerinin yazmadığını bize hatırlatıyor.

NOTLAR

- (1) Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*, Doruk Yayıncılık, 2013, s. 30-47.
- (2) İlk filmlerini 1905'te çekmiş olan, 1908'de 2. Meşrutiyetin ilanına dair ve 1911 yılında Sultan Reşat'ın Balkan seferini filme almış olan, Rumen asıllı Osmanlı tebaası olan Manaki kardeşler için bkz: Marian Tutui, "Manakia Bros: Pioneers of Balkan Cinema, Claimed by Six Nations", *Balkan Cinema Versus Cinema of the Balkan Nations*, Romanya Film Arşivi, //aqshf.gov.al/uploads/2.____Manakia_Bros_Pioneers_of_Balkan_Cinema_Claimed_by_Six_Nations.pdf/. (Erişim: 9 Ağustos 2014).
- (3) Bkz. bell hooks, "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators", *Black Looks: Race and Representation* içinde, Boston: South End Press, 1992, s. 115-131.
- (4) Bu adlandırma, benzer sorunları ve tartışmaları yeniden üretmekle birlikte, yaygın olarak kullanıldığı için böyle bırakıyorum. Bkz. Yılmaz Tekin, "Kürt Sineması mı, Kürdistan Sineması mı?", *Sinemaya Kurdi*, //www.sinemayakurdi.com/film-gotar-makaleler/25-gotar-makaleler/1168-kurt-sineması-mi-kurdistan-sineması-mi.html/. Erişim: 17 Ağustos 2014.
- (5) Yapımcı ve yönetmen Türker İnanoğlu, Ulusal Video şirketini 1979 yılında kurdu.
- (6) İlk özel televizyon kanalı Star TV, 1990 yılında yayına başladı.
- (7) Tül Akbal, "'Adı Vasfiye' Bir Hülyaydı, Şimdi Anlatıcısı Yok", *adı: Atıf Yılmaz, Kurtuluş Özyazıcı (der.)* (Dost Kitabevi, 2006) içinde.
- (8) Barış Saydam, "80'lerden Günümüze Türk Sineması", içinde ek, *Türk Sinema Tarihi*, Giovanni Scognamillo, Kabalcı, 2014, s. 458.