

Ali Karadoğan, Ankara Üniversitesi İletişim Fakóltesi'nden mezun oldu. Aynı üniversiteye bağlı Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisans ve doktora yaptı. Őu anda aynı üniversiteye bağlı İletişim Fakóltesi'nde çalışmakta, *Senaryo, Türk Sineması ve Sanat Sineması* dersleri vermektedir. *Bir Sinemanın ve Sinemacının Serüveni: Halit Refiğ (2003), Bir Yüzün İki Hali: Tarık Akan (2005), Yoksul: Zeki Ökten (Dipnot, 2007), Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine (De Ki, 2016)* adlı dört derleme kitap hazırladı. *Çok Tuhař Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine'nin (Metis, 2005)* yazarlarından biri olan Karadoğan'ın; ayrıca, *Film Çeviriyorum Abi: Őerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik Yapı (Phoenix, 2005), Sinemada Son Adam: Makinist-Ankara Sinemaları Tarihi (Burçak Evren'le birlikte, 2008), Senaryo ve Anlatı: Anahtar Kavramlar (De Ki, 2016)* adlı kitapları bulunmaktadır.



Modernist Estetik
Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş
(1896-2000)
Ali Karadoğan

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2018.
© Ali Karadoğan, 2018

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Grafik Uygulama: André Ubrick
Kapak Uygulama: André Ubrick
Kapak Fotoğrafı: Çamur (Derviş Zaim, 2003), Mustafa Uğurlu

Birinci Baskı: Şubat 2018
ISBN: 978-9944-492-82-9

Fotoğraflar:

Aşağıdaki fotoğraflar Ağah Özgüç'ün hazırladığı "80. Yılında Türk Sineması 1914-1994: Turkish Cinema at the 80th Anniversary". Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995, kitabından alınmıştır.

Leblebici Horhor (Muhsin Ertuğrul, 1923) s. 9
Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri (Alp Zeki Heper, 1966). Halil Türkmen & Mine Cezzar, s. 61
Kanun Namına (Lütfi Ömer Akad, 1952). Ayhan Işık&Gülistan Güzey. s. 62
Yılmaz Ali (Faruk Kenç, 1941) Suavi Tedü & Nevzat Okçugil. s. 143
Arkadaş (Yılmaz Güney, 1974). Yılmaz Güney & Kerim Afşar. s. 144
Adı Vasfiye (Atıf Yılmaz, 1985). Müjde Ar & Yılmaz Zafer. s. 255



De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. İlkyerleşim Mahallesi,
Elele Sitesi, 1989 Sokak, No: 8 BATIKENT/ANKARA
Tel-Faks: + 90 312 386 2758
.....
bilgi@deki.com.tr ■ www.deki.com.tr

Ali Karadoğan

Modernist Estetik

*Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş
(1896-2000)*



İÇİNDEKİLER

GİRİŞ: FARKLI OLANIN SÜREKLİLİĞİ 1

BİRİNCİ KISIM | MİMETİK ÖNCESİ DÖNEM (1896-1940) – Mutlak Temsil
Olarak Anlatı 9

1. Sponeck'ten Sinemaya –Ayastefanos'un Hayaleti 11
2. Yerli Yapımcılık, İlk Paradigma Değişimi –Muhsin Ertuğrul ve Sinema 27

İKİNCİ KISIM | MİMETİK DÖNEM (1940-1960) – Nesnel Temsil
Olarak Anlatı 61

3. 40'lar: Yerli Filmcilik Olarak Ulusal Sinema İnşası 63
4. 50'ler: Yeşilçam'ın Kuruluşu ve Modernizm Olasılığının Bastırılışı 81
 - a. Herkesin Başından Geçebilecek Bir Hikâye Olarak Modernizm: *Kanun Namına* 115
 - b. Bağımsız Sinema Sanatı'na Giden Yol: *Kamelyalı Kadın* 119
 - c. Arada Bir Dünyasını Değiştirme Düşüncesi Olarak Modernizm: *Yalnızlar Rıhtımı* 125

ÜÇÜNCÜ KISIM | DİEGETİK DÖNEM (1960-1980) –Öznel Temsil
Olarak Anlatı 143

5. 60'lar: Öznellik ve Auteur'ün Ortaya Çıkışı 145
 - a. Kararsızlık Estetiği: *Denize İnen Sokak* 174
 - b. Geçmişle Şimdiki Zaman Arasında: *Sevmek Seni* 179
 - c. Baskı Altında: *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* 185
6. 70'ler: Politik Deneyim Olarak Modernizm 191
 - a. Türkiye'de Üçüncü Sinema 198
 - Üçüncü Sinema ve Yılmaz Güney 209
 - Bir Çerçeveleme Denemesi: Ali Gevgilili ve Sanat Sineması 216
 - Yeşilçam dışı Sinema 224
 - b. Toplumsalın Döngüsü: *Umut* 234
 - c. Bireyin Döngüsü: *Arkadaş* 240
 - d. Kitlelerin Döngüsü: *Bir Gün Mutlaka, Maden, Demir Yol* 246

**DÖRDÜNCÜ KISIM | REFLEKSİF DÖNEM (1980-2000) –Kendine Gönderme
Olarak Anlatı 255**

7. 80'ler: Anlatının Radikalleşmesi 257
- a. Yarına Kalan Bir Umut Olarak Kendi İmgesine Bakma 276
- b. Anlatının Kurmaca Dünyasını İhlal: Göküzü 285
8. 90'lar: Minimalist Anlatının Olanakları 299
- a. Rüya İçinde Gerçek: Ömer Kavur 309
- b. Ölü Zamanların Hikâyesi: Nuri Bilge Ceylan 318

SONUÇ: SÜREKLİ OLANIN FARKLİLİĞİ 329

KAYNAKÇA 347

DİZİN 381

GİRİŞ: FARKLI OLANIN SÜREKLİLİĞİ

Lumière kardeşler ilk filmlerini halka açık olarak Grand Café’de gösterdiklerinde, filmi izleyenlerin, sinema perdesinden fırlayıp üzerlerine gelecekmış gibi hissettikleri tren görüntüsü karşısında yaşadıkları, aslında sinemanın kendisinden önceki sanat dallarıyla arasındaki radikal farklılığı da ilk defa duyumsattığı an olmuştur. Gerçekliğin bu temsilinin yeni bir görsel alışkanlığı henüz yaratmış olması nedeniyle, yıpratıcı ve çarpıcı etkisi sinematografik dilin olağanlaşmasıyla birlikte temsilin, gerçekliği yerinden edeceği bir sürece yol açmıştır. 28 Aralık 1895 günü yapılan bu ilk film gösterisiyle birlikte hâlâ süregelen sinemanın temel bir karşıtlığı da ortaya konmuş oldu. Her ne kadar ilk film olarak sadece bir trenin gara gelmesini, trendeki yolcuların inmesini ve peronda bekleyenlerin de binmesini, hareketsiz bir kamerayla ve durağan bir çerçeveye gösterse de, *Trenin Gara Gelişi* (*L’arrivée d’un train à La Ciotat*, 1895) sinema tarihine yön veren iki eğilimin de izlerini bünyesinde taşıyordu: Bir yandan gerçekçiydi diğer yandan ise gerçeğin perdedeki izlenimi olarak (insanların duygularını harekete geçirme gücüne sahip) “gerçek”ten ayrıydı. Sinemanın bu ilk ve belki de “saf” hali gerçekliğin askıya alınmış bu kısa anını, tek ve kesintisiz bir çekim aracılığıyla izleyiciye ulaştırırken, anaakım sinemanın işleyişindeki temel stratejilerden biri olarak önem kazanacak olan özdeşleşme mekanizmasını da ilk defa uygulamaya sokmuş oldu. Her ne kadar kamera henüz izleyicinin bakışını yönlendirme konusunda özgün teknikler kullanmıyor olsa da, artık izleyici “perde” denen ve yeni öğrendiği bir uzamda, yeni bir gerçeklik kurgusuyla karşı karşıya kalmıştı. Bu uzamda izleyicinin bakışını çerçevenin merkezine yoğunlaştırarak, perdedeki dünyaya hapsedme kapasitesi daha sonraki anaakım sinemanın temelini oluşturdu. Henüz bir motivasyona, amaca ve üstesinden gelinecek bir zorluğa sahip kahramanı barındırmayan bu “saf” film –ki kahramanı aslında gara gelen trendir– ilerleyen

yıllarda hızla yeni anlatımsal stratejilerle beslenerek, kendisine neden-sonuç mantığının belirlediği bir öykü edindi. Neden-sonuç mantığının işlerlik kazanmasıyla belki de sinemanın bu “saf” hali, masumiyetini sonrasında hep arayacağı bir geleceğe hapsedti. Böylece sinema artık kendi doğasından kaynaklanan ve gerçeklik algımızı kameranın çerçevesiyle sınırlayan ilk evresinden, gerçeklik algımızı bilinçli olarak yönlendirmeye başladığı başka bir evreye geçti. Sinemanın bu iki evresi; yani gerçeklik algımızı doğasından kaynaklanan çerçeve ile sınırlayan evre ile gerçeklik algımızı keşfettiği yeni araçlarla bilinçli olarak, bu doğal çerçeve içinde yönlendirdiği evre, günümüzde de farklı sinema eğilimleri tarafından temsil edilmektedir. Burada temsilin gerçeklik etkisiyle, yaşanmış deneyimin etkisi arasında belirgin bir ayrılık söz konusudur. Bu ayrılığı yaratan ise sinemanın daha önceki sanatlardan çok daha etkili ve yeni bir biçimde kullandığı bir araçtı: Kurgu. Filmin insan zihnine bu ilk yansımasının yol açtığı değişim, temsille yaşanmış deneyim arasındaki ilişkinin farklılığını ortaya çıkardığı gibi bunu daha da pekiştirmiş oldu. Anaakım sinema hâlâ izleyiciyi, keşfettiği ve olağanüstü bir biçimde geliştirdiği, özdeşleşmeyi mutlak bir biçimde sağlamaya yönelik her türlü aracı kullanarak perdedeki dünyaya hapsedmeye çalışırken, bu sinemanın karşısında yer alan eğilimler, bu yönlendirici ve sınırlayıcı bakıştaki görüntünün gerçekliğinden izleyiciyi uzak tutmaya çalışır. Ancak burada günümüz sinemasının artık bu iki evrenin de dışına çıkarak başka bir noktaya geçtiğini söylemek gerekmektedir: Çerçevenin dışındaki alanı da dikkate alan ve sinemasal anlamı alandışı'nı da kullanarak kurmaya çalışan, algımızı ya da bilincimizi, çerçeve içinde temsil edilen “gerçekliğin” göstermedikleriyle de birleştirerek anlamı zihinsel olarak yaratmaya zorlayan başka bir evre. “Filmin ‘dünyasının’ diegetik düzeyi ile ve diegetik-olmayan ve diegetik-dışı düzeylerini birbirine bağlayan dinamikler ile bunların izleyicinin ‘dünyası’ ile kesişmeleri”nin (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 16) yarattığı anlamsal dünya üzerine kurulu yeni bir sinema yapma biçimi.¹ Günümüzde Türkiye’de sanat sinemasının (modern

¹ Filmi anlamak artık sadece bir yönüne odaklanmayı değil, filmin dünyası içerisinde işlerlikte olan ve etki yaratan her türlü olanağı dikkate alarak bir kavramsal çerçeve geliştirmeyi gerektirmektedir. Bu da sinema kuramını yeni olanaklarla kapsayıcı bir biçimde tanımlamayı gerekli kılmaktadır. Elsaesser & Hagener *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş* (2014) adlı kitaplarında sinema hakkında ya-

sinemanın)² böyle bir bakış içerisine konumlandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Sinemada farklı düzeylerde farklı biçimlerde (gerçekçilik-biçimcilik, klasik anlatı-modernist anlatı, popüler sinema-sanat sineması vb.) ortaya çıkan bu karşıtlık her ülkenin sinemasında benzer biçimlerde ancak farklılıklar da barındırarak yer almıştır.

Türkiye’de sanat sinemasının popüler sinemayla arasındaki karşıtlık hiçbir zaman bütün kurallarıyla yerleşik ve belirgin bir biçimde ortaya konmamıştır. Bu çalışmada bu kuralların yerleşik hale gelme sürecinin geçirdiği tarihsel aşamalar üzerinde durularak, Türkiye’de sinema anlatısının modernist hale gelme sürecinde hangi aşamalardan geçtiği, bu süreçte hangi eğilimlerin hangi rolleri üstlendiğine odaklanılacaktır. Bu noktada *Grand Café*’deki ilk gösteriye verilen tepkiye benzer bir tepkinin bu görüntüleri İstanbul’da izleyenlerin de hissettiklerini belirtmek sinemanın yarattığı etkiyi anlamak açısından önemlidir. Anılarında Sponeck Birahanesi’nde yapılan ilk gösteriyi seyrettiğini belirten Ercüment Ekrem Talu, o anki duygularını, “Hani ya ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip, beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti...gitti” (Özön, 1962, s. 22) sözleriyle aktarmıştır. Sinemanın bu ilk halinin yarattığı tepki korkuyla karışık bir merak duygusu olmuştur. Bu merak duygusu daha sonra klasik sinemanın kendi anlatısını üzerine inşa ettiği noktalardan biri olarak

zan kuramcılarının söylediklerinden yola çıkarak sinema kuramını kavram çiftleri aracılığıyla yeniden tanımlamaya çalışırlar. “Pencere ve çerçeve” kavram çiftiyle görüntünün sınırlarının olanakları üzerinde duran yazarlar, “perde ve eşik” başlığıyla da izleyicinin dünyasından filmin dünyasına geçişi tanımlayan yaklaşımlar üzerine odaklanmışlar, “ayna ve yüz” kavramlarıyla sinemanın kendini yansıtan doğasına odaklanmışlar, “bakış ve nazar” çiftiyle 70’lerin film kuramında geliştirilen yaklaşımları ele almışlar, “ten ve dokunma” başlığında ise sinemayı, fiziksel yakınlık kavramına dayalı, daha önceki yaklaşımların “görsel rejimleri”yle karşıtlık taşıyan, ötekilerle temas mekânı olarak kavramsallaştırmışlardır. “Akustik ve mekân” başlığında ise bedeninin algıdaki rolüne ve üç-boyutlu yönüne eğilerek, daha önceki kuramların odaklandığı görsel algının eksik bıraktığı bir alana, kulak aracılığıyla işitme ve ses konusuna dikkat çekerler. Gilles Deleuze’den yola çıkarak “zihin ve beden” kavram çiftiyle ifade ettikleri, beyin olarak sinema düşüncesini, görüntülerin zihinle olan ilişkisi üzerine odaklanarak ele almışlardır.

² “Sanat sineması”, “modern sinema” ve “modernist sinema” ifadeleri, Türkiye özelinde aralarında var olan farklılıklar dışarıda bırakılarak, benzer bir anlam dünyasının bileşenleri olarak kullanılacaktır.

yerleşik hale gelmiş, bu duygunun ihlal edilmesi süreci ise başka bir sinema biçimine yol açan ögeler arasında yer almıştır. Klasik sinemanın merakı geciktirerek arttırması, hikâyesini sürekli ilerleme yasası uyarınca belli bir sona doğru geliştirmesi karşısında, modernist anlatı / sanat sineması bu ögeleri devre dışı bırakarak, dahası hikâyenin bu eski anlamını istikrarsızlaştırarak bir anlatı kurmaya çalışmıştır. Bu iki sinema arasındaki gerilim her ülkenin sinemasında –hatta sinemanın ulusaşırı biçimlerinde bile– her zaman kendini hissettirmiştir. Türkiye sineması söz konusu olduğunda da bu gerilim sinema alanında her zaman için var olmuştur. Bu çalışmada bu gerilimin sanat sineması kanadı üzerine yoğunlaşılacak ve bunun sinemasal modernizm için yarattığı olanaklar tartışılacaktır.

1955 yılında *Devir* dergisinde yayınlanan bir yazıda Türk Film Dostları Derneği'nin (TFDD) kurduğu ilk sinema kulübündeki gösteriden çıkan seyircilerle Ar sinemasından çıkanların karşılaşma anıyla ilgili anekdot, Türkiye'de sanat sinemasının kurumsallaşma sürecinde geçirdiği gelişimin temel paradoksunu da gösterir. Sinema kulübünden çıkan bir seyircinin söylediklerinden yola çıkan yazı hem bu dönemde hem de sonrasında, sanat sineması ile popüler sinema arasındaki gerilime dair bakışın net ifadelerini taşır:

Bu gösteriden çıkanlardan bir grup eski Melek sinemasının sokağının başında Ar sinemasından çıkan büyük bir seyirci kütlesiyle karşılaştı. İçlerinden biri bu kalabalığa bakarak “Zavallılar, dedi; bunlar da sinema seyrettiklerini zannediyorlardır.” Sinema kulübünden çıkan seyirci haklıydı. Zira o gece Ar'dan çıkanlar Dean Martin ile Jerry Lewis'in “Can ciğer kardeşler perili evde” [*Scared Stiff*, George Marshall, 1953] isimli ve aptallık üzerine kurulmuş, sözüm ona bir komedisini seyretmişlerdi. Kulüpte gösterilen dünyanın ilk komedi filmi, *Sulanan Bahçıvan* [*Bahçıvanın Sulanışı*, *L'Arroseur Arrosé*, Lumière, 1895] on tane Jerry Lewis'e, on tane Laurel Hardy'e bedeldi (“Nihayet: İlk”, 1955, s. 34).

Sanat sineması ile bunun karşısına yerleştirilen popüler sinema arasındaki karşıtlığı ortaya koyan yazı, sinemanın sanat potansiyelini, sinema kulübü paralelinde bu karşıtlığın “sanat sineması” tarafına yerleştirir. Bu yazının aşık hale getirdiği şeylerden biri bu dönemin seyircisinin, sinemadan sanat olması konusunda belirli bir beklentiye sahip olduğuydu;

ikincisi de sinemanın sanat olup olmadığı konusunda belirli bir uzlaşmanın henüz yerleşmediği ve sanat olma konusunda hangi kriterlerin dikkate alınacağına ilişkin belirgin bir bakışın olmadığıdır. Peki sinemanın sanat olması hangi özellikleri içermektedir, dahası bu izleyicilerin Ar sinemasından çıkanları “zavallılar” olarak nitelenmesine neden olan bakış hangi sanatsal beklentiler tarafından koşullanmıştır. “On tane Jarry Lewis’e ve on tane Laurel Hardy’e bedel” olan sinema hangi sinemadır ve bunun böyle nitelenmesini haklı kılan gerekçeler var mıdır, varsa nelerdir? Türkiye’de sinemanın gelişimi dikkate alındığında bu tür tartışmaların yoğun olduğu rahatlıkla görülebilir; ancak bu tartışmalar her iki sinema yapma pratiğini kuramsallaştıran bakış açıları yerine, dağınık bir tartışmanın ulaşmayı hedef edindiği; ancak özellikleri belirsiz bir “sinema dili” üzerinden yürütülmüştür. 1950’lerde ve 60’larda bu tartışmalar Türkiye sinemasının kendine has bir dil edinmesi, Türk halkının “duyuş ve heyecanlarına”, “iç dünyasına açılan bir pencere” (Refiğ, 1971, s. 10) olarak bir sinema düşüncesine nasıl ulaşılabileceği üzerinden yürütülmüş, 70’lerde kurumsallaşan Yeşilçam’ın temsil tarzının dışında bir sinema yapma tarzının mümkün olup olamayacağı noktasına yoğunlaşmış, 80’lerde “bunalım filmi” olarak tarif edilen anlatının yeni olanaklarının sinemaya dahil olduğu, kendini yansıtmamanın / kendine gönderme yapmanın olanaklı hale geldiği filmler aracılığıyla tarif edilmeye çalışılmış, 90’larda ise anlatının minimalist bir nitelik kazanmasıyla başka bir çehreye bürünmüştür. Her ne üzerinde durularak yürütülürse yürütülsün, bu tartışmaların temelinde kurumsal sinemasal tarzın yarattığı katı kuralların, öykü modellerinin ve bunların temsil tarzlarının ve bu temsil tarzlarının yerinden edilmesi çabalarıyla birleşen “öyküde temsil edilen dünya ile ampirik dünya arasındaki göndergesel ilişkiyi zayıflatan anlatı manevraları”nın (Kovács, 2010, s. 257) olanaklarını kabul ettirmeye çalışması vardır. Peki bu “göndergesel ilişkiyi zayıflatan anlatı manevraları” hangi sinema pratikleriyle ortaya çıkmaktadır ve bu sinemasal pratik hangi araçları kullanmaktadır?

Sinemanın gelişimi söz konusu olduğunda sinema anlatısının modernist bir karakter edinmesinin belirli gelişim evrelerinden geçtiği görülür. Her şeyden önce bu klasik anlatının neden-sonuç ilişkisine dayalı belirli bir mantığın gelişimine yol açan ve anlatı dünyasını doğallaştıran

yapısının kırılması yoluyla gerçekleşmiş, klasik anlatının devamlılığa dayalı yapısı yerinden edilmiş, doğrusal anlatı yörüngeleri dairesel ve spiral hale gelmiştir (Kovács, 2010, s. 82). Bu açıdan David Bordwell'in (2010a), Hollywood'un klasik biçimine karşı ilk meydan okuma olarak adlandırdığı "sanat sineması"nın özelliklerini Kovács, şöyle özetler: Gereksiz olmayan olay örgüsü yapısı; tür kurallarının fazla motive etmediği ve bu nedenle de yaygın bir türle kolayca bağdaştırılamayacak bir öykü; epizodik yapı; olay örgüsünün zamansal motivasyonu olan zaman sınırlarının ortadan kaldırılması; olay örgüsünden çok karaktere yoğunlaşması; düş, anı, fantezi gibi farklı zihinsel durumların temsil edilmesi; biçimsel ve anlatısal tekniklerde özbilinçli anlatı; anlatı motivasyonunda ve kronolojide sürekli yarıkların ortaya çıkması; ertelenen ve dağınık serimlemeler; öyküyle ilişki kuran bir öznel gerçeklik; olay örgüsündeki neden-sonuç zincirinin gevşemesi; bir motivasyon olarak tesadüfün yaygın kullanımı; olay örgüsü içinde eylemden ziyade ruhsal tepkilere dikkat etme; imgelerin gerçekçi bağlantısından ziyade simgesel bağlantısının sık sık kullanılması; zamansal düzenin radikal bir biçimde yönlendirilmesi; öykünün yorumlanmasıyla ilgili arttırılan belirsizlik; anlatının açık-uçlu hale gelmesi; öyküyü çoğunlukla politik argümanlara tabi kılma; aşırı politik didaktizm; kolaj ilkesinin kullanılması; biçimin anlatıma egemen olması (Kovács, 2010, s. 64-65).

Bu özelliklere bakıldığında Türkiye'de sanat sinemasının gelişimi yukarıdaki pek çok özelliği dışarıda bırakmasına rağmen, anlatının bu pratiklerinden bazılarını anlatı yapısına dahil etmeye çalışması sürecinde gelişmiştir. Bu dahil edilme süreci Türkiye'de, Avrupa sanat sinemasının pratikleriyle örtüşecek bir biçimde gerçekleşmemiş, bu dahil etme öncelikle içeriğin farklılaşması üzerinden ortaya konmuştur. 1950'li yıllarda *Kamelyalı Kadın* (Şakir Sırmalı, 1957) filmi üzerinden yürütülen tartışmalarda anlatı yapısının biçimsel yapısı üzerinden tarif edilmeye çalışılmış, *Yalnızlar Rihtımı* (Lütfi Ömer Akad, 1959) filminde ise içeriğin "yerliliği" üzerinden sürdürülmüştür. Bu ikili yapı 1960'lı yıllarda *toplumsal gerçekçilik* özelinde yine içeriğe vurgu yapılarak, buna karşın *Denize İnen Sokak* (Atilla Tokatlı, 1961), *Sevmek Seni* (Cengiz Tuncer, 1964), *Aşka Susayanlar* (Feyzi Tuna, 1964), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1966) gibi *soyut sanat sineması eğilimindeki* filmler aracılığıyla ise biçimsel özellikler üzerinden devam etmiştir. 70'lerde politik bir içeriğin alana dahil olmasıyla

sinema anlatısının modernizmi yeni bir boyut kazanmış, 1980’lerde anlatı kendi üzerine yoğunlaşarak kendini yansıtan bir nitelik edinmiş, 90’larda ise anlatı minimalizmi gerçeği yakalama konusunda biçimsel bir üslup olarak sinemasal alana dahil etmiştir. Bu çalışmada Türkiye’de sinemanın modernizminin bu gelişimi tarihsel bir süreç içerisinde ele alınmış, her tarihsel dönemin kendi özgül yanlarına odaklanılarak sanat sinemasının geçirdiği gelişim çizgisi gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada modernist Türkiye sineması, gelişimi içerisindeki farklılıkları belirginleştirmek için birbirinden ayrı dönemler içerisinde ele alınacaktır. Türkiye sanat sinemasının gelişimi her ne kadar belirli tarihsel dönemler içerisinde ele alınarak birbirinden ayrıştırılacak olsa da; bu dönemlerin iç içe geçen bir biçimde gelişim gösterdiğini, bir dönemin belirli özelliklerinin kendisinden sonraki dönemde varlığını sürdürdüğünü hatta sonra gelen dönemin bir önceki dönemde nüvelerinin zaman zaman ortaya çıktığını da belirtmek gerekmektedir. Sinemanın Osmanlı İmparatorluğu’na gelişinden 1940 yılına kadar olan dönem *Mimetik-öncesi* (bu dönem sessiz ve sesli olmak üzere iki evreye sahiptir. Sessiz evrenin 1896-1922 arasını kapsayan yıllar bu dönemin birinci aşamasını; 1922-1931 arası ise ikinci aşamasını oluşturur. İkinci evre olan sesli evre ise 1931-1940 yılları arasını kapsar); 1940 ile 1960 arasındaki dönemi *mimetik*; 1960-1980 arasındaki zaman dilimi *diegetik* ve 1980 ile 2000 yılları arasını kapsayan zaman ise *refleksif* dönem [*kendini yansıtan (reflexive)* / *kendine gönderme yapan (self-reflexive)*] olmak üzere dört genel dönem içerisinde ele alınmıştır.³

³ Burada yapılan ayırım Türkiye sineması tarihine ilişkin kapsayıcı bir dönemleştirmeden ziyade konuyu analitik olarak açıklayabilmek için başvurulan ve özel olarak sanat sineması ve sinemanın modernizmi söz konusu olduğunda işlevsel olduğunu düşündüğüm bir ayırımdır. Bu ayırımda sinemayı etkileyen sosyo-ekonomik faktörler, önemleri göz ardı edilmeden değerlendirmede geri itilmiş, daha çok sinemasal temsildeki değişimle birlikte anlatı yapısına dahil olan yenilikler üzerinden gidilmiştir ve sanatın kendi içsel dinamikleri göz önünde bulundurulmuştur. Bu nedenle Türkiye sinemasının geneli için kullanılabilir olup olmayacağı ancak yapılacak farklı çalışmalarla birlikte ortaya konabilecektir. Türkiye sinemasının dönemleştirilmesi konusunda bkz. (Özön, 1962; Scognamillo, 1998; Teksoy, 2005; Kuyucak Esen, 2010; Arslan, 2011); bu dönemleştirmeler ve sinema tarihi yazımı üzerine yürütülen tartışmalar için ayrıca bkz. (Işığın, 2000; Özen, 2009; Atam, 2011, s. 1-41).

Bu çalışmanın temel amacı her tarihsel dönemde modernist sine- ma düşüncesinin hangi argümanlarla geliştirildiğini ya da hangi argümanla- ra içkin olarak varsayıldığını, bu tarihsel dönemlerin sinemaya ilişkin söy- lemlerinden yola çıkarak ve film pratiğinin buna verdiği yanıtlar üzerinden tartışarak ortaya koymaktır. Böylece bir yandan her dönemin modernist sinemaya ilişkin bakış açısı ortaya konacak diğer yandan da bu perspekti- fin filmlerde nasıl karşılık bulduğu takip edilmeye çalışılacaktır Her döne- me ait söylemlerin bir sonraki dönemdeki izlerinin zaman zaman azalarak zaman zaman zaman zaman da artarak sürdüğü göz önünde bulundurularak, Türkiye’de sanat sinemasının bir kopuş mantığından çok süreklilik üzerinden işleyen kırılmalarla (çoğunlukla da yeni bir içeriğin anlatıya dahil olması anlamın- da) ilerlediği iddia edilmiştir. Bu anlamıyla Türkiye’de sanat sinemasının gelişimi sinema anlatısının modernize edilmesi bağlamında, hem anlatının biçimsel olarak önceki dönemlerde benimsemediği yeni biçimlerin ortaya çıkması, hem de anlatının dışarıda bıraktığı yeni içeriklerin anlatıya dahil edilmesi anlamında ele alınacak, anlatının dışarıda bıraktığı ya da dünyası- na dahil ettiği anlatı biçimleri ve temalar üzerinden tartışılacaktır.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında katkısı olan pek çok ismi an- madan geçemeyeceğim. Öncelikle *S. Ruken Öztürk*’e ve *Nejat Ulusay*’a bana verdikleri her türlü destek için; *Kurtuluş Kayalı*, *Seçil Büker* ve *Jale Özata Dirlikyapan*’a değerlendirmeleri için sonsuz teşekkürler. Ayrıca hem yazdıklarıyla benim için çok ufuk açıcı olan hem de yazdıklarımı okuyup önerdiği değişikliklerle metne katkısı olan *Umut Tümay Arslan*’a; yazma- ya başlamam konusundaki inatçı emeğini hiç bir zaman unutmayacağım *Bahar Şimşek*’e; ihtiyaç duyduğum her türlü filmi bana ulaştıran *Ali Can Sekmeç*’e; erişemediğim dergiler konusunda arşivini bana cömertçe su- nan *Burçak Evren*’e en derin teşekkürlerim ve sevgilerimle, hiçbir zaman unutmayacağım bir minnet borçluyum. Ayrıca kendi çalışmaları için arşiv taraması yaparken beni ilgilendiren her bilgiyi benim için de bir köşede bi- riktirip bana ilettiği için *Emrah Özen*’e ve metni okuyup önerilerde bulunan *Tuğba Öcal*’a çok teşekkürler. Son olarak tıkandığım her yerde önerileriyle bana açtığı yeni yollar bir yana, ben vazgeçtiğim halde kendisi hiç vazgeç- meyen sevgili eşim *Ruken*’e ve Suphi ile Meryem Erdal’a ne kadar teşekkür etsem, yine de borçlu kalacağımı bilerek, teşekkür ediyorum.