

# Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması

Yrd.Doç.Dr. Mustafa SÖZEN\*

**Özet:** Bu çalışma, son dönem Türk sinemasında yeni anlatım biçimleri, yeni sözdizimleri arayışında olan yönetmenlere genel geçer kabul-lerin dışında farklı öneri sunma üzerine odaklanmıştır. Türk sinemasının ‘öykü, görüntü ve teknik’ kodları irdelendiğinde, bu sinemanın, Dünya (Batı) sinemasının sinematografik anlatısından hem farklı olduğu, hem de yetersiz kaldığı kolayca görülebilir. Bu nedenle çalışmada, öncelikli olarak estetik yönü zayıf, fakat kendi kültürü ile sahici bağlar kuran Yeşilçam sinemasının görsel anlatı dilinin analizi yapılmış, daha sonra da değişen şartlar altında estetik düzeyi yüksek seçkin sanat olma adına modernist anlatı modellerinin peşine düşen Türk sinemasının giderek yitirdiği özgünlüğü tartışılmıştır. Bu özgünlük yitimine karşı önerilen yol haritası ise, eski Sovyetler Birliği’nin ürettiği ve entelektüel yönü çok güçlü olan sinema dilinin etkisi altında kalan, bunu kendi anlatı görenekleri ile sentezleyen Türk Soylu Ülkeler’in sinemasal anlatı estetiklerinde ne denli başarılı oldukları ve bu deneyimlerinden Türk Sineması’nın ne gibi kazanımlar elde edebileceğidir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Sineması, Türk Soylu Ülkeler Sineması, Anlatı Görenekleri, Özgün Sinema Dili

## 1. Giriş

Kuramcılar, sinema sanatında salt bir ülkeye ait olan anlatı biçimlerinin olanaksızlığı üzerinde hemfikirdirler. Ancak yine de, sunulan içerikte, o kültür dairesine ait anlatı göreneklerinin bir biçimde yer almasının gerekliliğini kabul ederler. Bunu da, sinemasal anlatıların, bir çatı ya da çerçeve olarak, toplumsal yaşamı düşünsel (reflection) olarak yeniden üreten yaratılar oluşuna bağlarlar.

Türk sinemasının ‘öykü anlatımı (narrative code)’ ve ‘görüntü üretimi (visual code)’ yönünü irdelediğimizde, bu sinemanın, dünya (Batı) sinemasının sinematografik anlatısından hem farklı olduğu, hem de yetersiz kaldığını kolayca görebiliriz. Türk sinemasının bu yetersizliği giderebilmesi ve özgün anlatılar kurabilmesinin yolu ise, kendi toplum kozmolojisini, hayat tasavvu-

---

\* Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fak. Sinema TV Bölümü / ANTALYA  
sozen@akdeniz.edu.tr

runu, anlam haritalarını ve anlamlandırma pratiklerini göz ardı etmeden, sinemanın uluslararası yapılarına başvurarak sentezler üretebilme çabasından geçmektedir. Buradaki asıl sorun ise, 'peki bu önermeler, uygulamada karşılığını nasıl bulacak' sorusuna verilecek yanıtta gizlidir.

Bu argümanlardan yola çıkarak oluşturduğumuz bu çalışma; Yeşilçam olarak adlandırılan Türk sinemasının estetik yönü zayıf olmasına karşın kendi kültürü ile sahici bağlar kurabildiğini, Yeşilçam'ı aşma girişimleri olarak üretilen son dönem sinemasal yaratıların ise kimlik ve özgünlükten yoksun olduğu ön kabulünden yola çıkmaktadır.

Türk sinemasının dil arayışlarına farklı bir öneri olarak Türk Soylu ülkeler sinemasının anlatı estetiğinin ele alınması ve buradan elde edilecek verilerle yeni bir 'aş'ın olabirliğini tartışmaya açıyoruz. Bu olgunun gerçekleşme halinde ortaya çıkacak sonucun yüz güldürücü olabileceğine dair kanaatimizi belirterek, bu noktada 'neler yapılabilir'in ipuçlarını bulmaya çalışıyoruz. Hemen belirtelim ki Türk soylu ülkeler kavramı, sadece eski Sovyetler Birliği egemenliğinde olan Kafkas ülkeleriyle sınırlandırılmıştır. Bu sınırlamaya karşın yine oldukça büyük bir coğrafyayı, değişik tarihi-etnografik olguları ve değişik sosyo-kültürel algılar üreten bir kültürler yumağından söz ediyor oluşumuzun da farkındayız.

Türk soylu ülkelerin her birinin kültürel tarihi uzun bir geçmişe dayanır ve her biri bu geçmiş içinde birçok kültürel ve estetik değeri özümseyip varlığını daha zengin bir görünüme kavuşturabilmiştir. Bu ülkelerin sanatlarına bakıldığında, ortak tarihi ve manevi değerlere temellenen bir yapının varlığı hemen dikkati çeker. Bu ülkelerin sinema yapıtlarında, insanların doğa ve toplum karşısındaki konumlanışı, bu saptamayı somut biçimde bize göstermektedir (İsmailov 2001: 59). Sinemasal anlatıdaki ortak olan bir başka unsur da, Rus sinema estetiğinin getirdiği entelektüel anlatı biçimlerinin varlığıdır. Kısaca, bu ülke sinemaları öncelikle kendi anlatı geleneklerine yaslanmakta, böylelikle de kendi kültürleriyle barışık bir estetik kurabilmekte; öbür yandan da entelektüel düzeyi yüksek olan bir çizgiye yöneltmektedirler.

Türk soylu ülkelerin anlatı yaratımlarında bir dizi genel yönlerin ortak bir payda oluşturduğunu ve bunların da Türk sineması için farklı bir yol haritası olabileceğinin, özgün yol haritasını oluştururken bu ortak değerlerin getirdikleriyle beslenmesinin, onu daha sahii ve daha bir sahici kılabileceğinin irdelemesini yapalım.

## **2. Türk Sinema Dili ve Özgünlük Sorunsalı**

Bir kültürün hayat algısına ait ipuçlarını bulmak için, sanatsal anlatılarına bakmak gerekir. Çünkü onlar, içinde yaratıldıkları kültürün zihniyet koordinatlarını yansıtır ve bu nedenle de o kültürün görsel-işitsel yansımaları

olarak kabul edilirler. Buradan yola çıkıldığında bir ülke sinemasında, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bir parçası olduğu veya olması gerektiği sonucuna kolayca erişebiliriz.

Türk sinemasının, ama daha da çok Yeşilçam döneminin, görsel ve anlatsal yönü irdelendiğinde onun, Türk kültürünün görsel ve anlatsal geleneklerini bir şekilde yeniden üreten bir yönelime sahip olduğu kolayca gözlenebilir. Yani bu sinema, çok da bilinçli olmadan, kendine özgü görsel bir dil üretmiştir. Sözelimi Türk sinema anlatılarının birçoğunda, Batı anlatı sanatlarının omurgasını oluşturan birey/karakter inşası yerine, olaylar tarafından sürüklenen ve kişiliğinin ruhsal boyutlarına hemen hiç değinilmeyen figür tasarımları vardır. Bunu, Doğu anlatı geleneklerinin bir uzantısı olarak yorumlayabilmek mümkün. Bu argümanın en somut örneğini Kemal Sunal'ın yarattığı Şaban tiplemesinde bulabiliriz. Televizyonlarda yıllar boyunca yayınlanan ve hemen her defasında kendine her yaşta seyirci kitlesi bulan bu filmlerde, birey olamayan ama bireymiş gibi davranan Şaban figürü, geleneksel oyun tiplmelerinin hazır klişelerini, güncel olayların farklı versiyonlarına dönüştürerek sayısız tekrarlarını sunmaktadır.

Türklerin tarihsel birikimleriyle oluşturdukları anlatı geleneklerini belirleyen altyapı, daha çok söze ve seyirliğe dayalı dışavurum eğilimleri taşımakta ve genel olarak da, yanılsamacı olmayan (non-illusionist) bir anlayışa dayanmaktadır. Bunda, Doğu ve İslam düşüncesinin görünen ve görünmeyen bir dizi etkilenmeleri vardır. Geleneksel gösteri sanatları, modern dram sanatlarına doğru evrilirken, İslam düşüncesinin ürettiği hayat algısı varlığını korumuş, İslami dram sanatları, Aristo'nun getirdiği estetik prensiplerinin karşısında yer alan bir yönelime girmiş, bilinçli olarak mimesisten kaçınmaya çalışmıştır. Sözelimi, Karagöz, meddah ve ortaoyunu gibi temsil sanatları, hiçbir zaman Batılı anlamda bir gerçeklik izlenimi üretmeye yanaşmamışlar, tam tersine yalnızca bir yanılsama olduklarını vurgulamaya özen göstermişlerdir. Batı kültürünün temsil özelliği, doğrudan temsil edilen nesnenin somut ve doğru yansıtılmasıyla belirlenir. Oysa Müslüman sanatçının Batılı sanatçılar gibi gerçekliği yeniden üretmek gibi bir kaygısı yoktur ve bu da bize, Batılı anlamda birey kavrayışı olmayan Türk sinemasının, insan-zaman-mekan algılayışında neye göre Batıdan farklılaştığına ilişkin önemli ipuçlarını vermektedir (Erdoğan 1998: 161).

Bunu daha iyi anlayabilmek için, Batı sinema anlatısı ile Doğu sinema anlatısını karşılaştırmak gerekir. Batının sinema anlatıları, nesnel dünyasını göstermek üzerine kurulmuş olarak gerçeğin öznel yanına uzak durmakta, dünyaya yakından ve ısrarla bakmakta, bu yüzden zamanı ve mekanı mümkün mertebe az parçalayan bir anlayışa yönelmektedir. Buna karşın Doğunun sinema anlatıları, geleneksel anlam/nesne dikotomisine itibar etmemekte,

maddi evreni, öznel anlam dizgeleri çerçevesinde yorumlamaya yatkın olarak durmaktadır.

Doğu ile Batı arasındaki farkın temellerini bir anlamda en genel determinasyonlarını bulmaya çalışanlardan biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu konudaki düşünceleri ufuk açıcı bilgiler içermektedir. Tanpınar, Doğu ile Batı arasındaki farkın, insanın dış dünya karşısındaki tavrı ve faaliyetini bu dünyayı değişikliğe uğratus tarzı açısından ele almakta ve 'eşyaya tasarruf ediş (praksis)' tarzının bu iki medeniyet arasındaki farkı açıkladığını söylemektedir. Yani, iki uygarlığı ayıran veya belirleyen faktör olarak 'özne'nin 'nesne'yle olan ilintisini işaret eder. Ona göre Doğu düşüncesi, insana derinlemesine tasarruf edemeyen, zaman ve mekandan sıyrılan, ayrıntıya ve somuta inemeyen anlatılar ortaya koymakla yetinmiştir (Akt, Hilav1995: 109-110).

Benzer saptamaları Beşir Ayvazoğlu'nda da (1989: 60) görmekteyiz. Ona göre tamamen farklı gelişim yasalarına sahip olan Doğu kültürlerinin istikrarlı yapısında, eşya hakkında edinilen bilgilerin birbirine eklenmesiyle elde edilen ilerleme bilgisini görmek mümkün değildir. Çünkü Doğunun zihniyeti her zaman için 'eşya'nın bilgisine sahip olmaktan uzak olagelmıştır. Batı ise eşyaya tasarruf tarzının farklı oluşundan ötürü, somuta inen, ayrıntıya önem veren, tek tek varlıkların yani tikelin üzerinde duran, kişinin bilincinde ve içebakış yönetiminde kaynağını bulan anlatı türlerini yaratmıştır.

Doğunun insana derinlemesine tasarruf edemeyen anlatılar ortaya koymasını, kendi içkin kültürüne bağlayabiliriz. Bireyin kendini toplumsallıktan koparamadığı bir gelenekte, bireyin içkin olmaktan aşkın olana yönelmekten başka bir seçeneği yok gibidir. Doğu anlatıları bu nedenle Batıdakilerden farklıdır. Batılı anlatılardaki kahramanlar, kendilerini daha çok dışarıda var etmeye çalışırken, Doğulu bireyler bunun tam tersine, kendilerine dönüp bakarlar. Doğudaki bireylerin aynayı kendilerine tutmaları, dolayısıyla benliği kendilerinde keşfedip dışa yönelmelerinin aksine, Batı bireyleri aynayı dışarıya (doğaya) tutarak bu arayışlarını 'ben'leşen, narsistik bir boyuta taşırlar.

Somut bir örnekle açıklayalım: Batı masalları, prensle, prensesin (erkek ve kadının) kavuşmasını çatışmasız ve uyumlu bir deneyim olarak sunar. Masalın çocuksu imgelemi, kadının ve erkeğin (dişi ve eril prensibin) bir araya gelişini içsel her türlü gerilimden arınmış bir bütünleşme gibi deneyimler, kadının ve erkeğin ruhsal ve masalsı bir gizle perdelenen bedensel 'bütünleşmesi' sanki birbirinden farklı ama birbirinin dolayımıyla bütünlenen iki ayrı varlığın dansı gibi resmeder. Oysa Doğu masallarında aşk, kadının ve erkeğin (dişil ve eril prensibin) kavuşmasındaki imkansızlığı anlatırken, onu bir arayış ve yıkım süreci olarak betimler. Kahramanın imgeleminde doğan, onu gerçek hayattan çekip alan, 'ben'liğinin yıkımını hızlandıran, egosunu parçalayan, gerçeklik hissini elinden alan, 'aşkı'nın 'nesne'siyle olan bütün

bağları kesen ve ruhsal bir dönüşümü şekillendiren bir deneyim olarak resmedilir. İçsel bir deneyim olarak verilen Doğu masallarındaki aşk, naif olmayan 'olgun' bir aşktır (Doğrusöz 2005).

## **2.1 Türk Anlatı Geleneği ve Sinema**

Senaryo Yazarı Ayşe Şasa'ya (1997: 136) göre Yeşilçam sineması, kaynağını masaldan, halk hikayesinden alan, trajik olmayan yerli hayat görüşü ile Batı sineması ve Batılı yaşam tarzı ile gelen Prometeci trajik eğilimleri, kendi ana eksenini bozmadan eğip bükmüş, trajediye direnen kendine özgü bir dram anlayışı oluşturmuştur. Bu anlayış, zaman, mekan, olaylar zinciri, tipler, kurgu mantığı, müzik/efekt kullanımı ve diyaloglarıyla bazen geleneksel halk hikayesi veya meddah, bazense masal ve söylence niteliklerini taşımaktadır. Anlatılarda birey yoktur; kişiler, masaldaki olumlu-olumsuz değerlerin geliştirildiği tiplere benzerler. Bir başka deyişle bu anlatılar, yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı, trajik olmayan bir dram türüdür.

Farklı argümanlardan yola çıkmasına karşın, Oğuz Adanır da (1994: 129) benzer bir sonuca ulaşmıştır. O da, Türk sinema anlatılarında Batı sinemasında var olan dramatik yapı, entrika inşası, karakter gelişmesi ve kişilerin psikolojik derinliklerinin bulunmadığını, melodramlarında zaman ve uzam kullanımının öyküyle estetik ve dramatik açıdan hiçbir ilişkilerinin olmadığını söyleyerek, Türk melodram sinemasının öykülerinin naturalist roman içeriklerini, anlatımının ise, sinematografik masal kurgusu ya da kolajın geliştirilmiş bir biçimini andırdığını belirtir.

## **2.2 Türk Anlatı Geleneğinin Epik ve Lirik Yapısı**

Anlatı tekniğiyle toplumsal kültür arasında yakın bağlar olduğuna, özgün sinemasal anlatı grameri oluşturmak isteyen her toplumun kendi kültürünün, anlatı geleneklerine uygun bir biçimin peşinde koşması gerekliliğine yukarıda değinmiştik.

Dramatik anlatının Batı kültür dairesine ait olması gibi, epik ve lirik anlatı tarzı da Doğu kültür dairesine aittir. Burada, 'epik' kavramı, biçim açısından dramatik anlatıya benzememeyi ifade etmektedir. Epik ve lirik yapıyı mutlak ve sınırlandırılmış anlamda ele almamak gerekir; belirleyici olan dramatik yapıya olan yakınlık veya uzaklığın niteliğidir. Sözelimi Batılı edebiyatçıların 'Doğu anlatım biçimi' olarak adlandırdıkları öyküleme tarzında 'öykü içinde öykü' anlatımı yapılır. Buna iyi örneklerden birisi 'Binbir Gece Masalları'dır. Burada, asal öykü (çerçeve/birinci düzey) içine yerleştirilen ikinci düzey (Şehrazat'ın anlattığı) öyküler yerleştirilmiştir. Bu öyküleme tekniğiyle okuyucu, giriş- gelişme-sonuç biçimindeki çizgisel ifade biçiminden çıkartılarak, bambaşka dünyalara taşınabilmektedir.

Geleneksel Halk Tiyatrosu türlerinin tümünün herhangi bir kuramsal çabaya gerek duymaksızın kendiliğinden göstermecî/epik olduğunu, bu tiyatro türlerinde izleyicinin illüzyon/yanılsama içine sokulmadığını, sahne gerçeği ile izleyici gerçeğinin birbiri içine girmesinin söz konusu olmadığını görmekteyiz. Burada genel olarak, seyircinin izlediği oyun ile duygusal bir yakınlık kurmadığı, oyunla kaynaşıp onun havasına girerek kişilerle bir 'özdeşleşme' ilişkisine girmediğini görürüz. Bu göstermecî yapı, izleyiciyi kendiliğinden göstermeye yabancılaştırıp, yani izleyici ile sahne arasındaki mesafeyi büyüten kimi özelliklerin bulunmasından kaynaklanmaktadır. Örneğin, yapısal olarak bakıldığında geleneksel oyunların organik bir bütünlüğü olmayan kısa oluntulardan oluşan eklemli bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Böylesi bir yapı, baştan sona kesintisiz bir akışla özdeşleşmeyi sağlayan yanılsamacı anlayışın karşında var olur (Pekman 2002: 24).

Geleneksel anlatı kodları epik olana yakın olan bu kültürün, dramatik kalıplara tutunarak ürettiği sinema gramerinde, belirli aksamaların olması doğaldır. Yeşilçam'ın yapay bir sinema evreni oluşturmasının temelinde bu doku uyumsuzluğu vardır. Dram yapmak için yola çıkan Türk sinemasının her seferinde melodram üretmesinin nedenlerinden belki de başlıcası budur. Yavuz Turgul'un 'Gönül Yarası (2004)' ve Çağan Irmak'ın 'Babam ve Oğlum (2005)' filmleri son tahlilde melodram sinemasıdır ve seyirci tarafından da benimsenip, talep görmüştür.

Bu teze karşılık olarak, 1980'li yıllardan itibaren Türk sinemasında melodramatik yapıyı aşma amacıyla gerçekleştirilen bir çok film adı sayılabilir. Gerçekten de bu filmlerde, Yeşilçam'da pek görülmeyen kamera hareketleri, farklı kurgu ve mizansen denemeleri ve çağdaş öyküleme teknikleri kullanılmış, Yeşilçam'ın yeterince işlemediği karakter olgusuna ağırlıklı yer verilmeye başlanmıştır. Melodramdan dramatik yapıya geçişi hedefleyen yeni kuşak yönetmenler, bireysel bir üsluba yönelmelerinin yanı sıra, filmlerinde ana karakterleri çevresi ile birlikte işlemeye özen göstermişler ve Yeşilçam sinemasının zaman, mekan ve kişilikler arasında kuramadığı bağı bir nebze de olsa kurmaya çalışmışlardır. Böylece Türk Sineması'nda melodramdan drama doğru bir geçiş sürecinin başladığı söylenebilir.

Burada üzerinde önemle durulması gereken nokta, bütünüyle Batılı dramatik kalıplarla yapılan bu anlatının niteliğinin sorgulanmasıdır. Çünkü Türk toplumunun sosyo-kültürel yapısı Batıya benzemediğine ve bir toptan batılılaşma da mümkün olamayacağına göre bu filmlerde biçim-içerik uyumsuzluğu açıkça hissedilir hale gelmektedir. Genel olarak bu filmlerde, yönetmen açısından 'ne'yin anlatılacağı sorun olmaktan çıkmış, 'nasıl' anlatılacağı sorun olmaya başlamıştır. Bu anlayış ile üretilen birçok filmde, biçim ile içeriğin bulunduğu net bir zemin bulunmadığını belirten Kurtuluş Kayalı'ya göre içerik

boşaltılınca anlatıda biçimsel oyunlar önemli oranda öne çıkmaya başlamakta (akt, Bilgiç 2002: 139).

### **2.2.1 Lirik Sinema**

Burada bir parantez açıp, sinemasal anlatının farklı bir yönüne değinmek istiyorum. Sinema kitlelere ulaşma yönüyle popüler anlatılar üretirken, bir yönüyle de Sanat Sineması adı altında elit (seçkin) kültüre ait anlatı formları geliştirmektedir. Bu sürecin yaratılarını, hem Batı sinemasında hem de Doğu sinemasında görebilmek mümkündür.

Sanat sinemasının asal niteliği metaforik yapılara dayanan bir üst-dil olmasıdır. 1960'lı yıllarda sinemanın bu yöndeki kuramsal ve uygulamalı tartışmaları içinde yer alan, sanatçı duyarlılığına sahip Batılı yönetmenler, sinemada içinde yeni bir edebiyat ya da roman anlayışı oluşturmaya çalışıyorlardı. Örneğin, Alain Robbe-Grillet'nin sinemaya gittikçe boyun eğişine karşılık, Pasolini, sinema tekniğini, merceğin olanaklarını sonuna değin kullanarak, edebiyatı, şiiri görsel olarak yeni nitelikler içinde gerçekleştirmenin denemelerini yapıyordu. Pasolini, sinemayı edebiyatla uzlaştırmak yerine, sinemanın edebiyat gibi sesli-yazılı dilden çok ayrı bir görsel dil olduğunu savunarak, sinema içinde görüntü-sözcükler aracılığıyla yeni bir görsel edebiyatın, daha da doğru olarak, şiir sinemasının yaratılmasını önermekte ve "yaratıcılar artık sinema öyküleri değil, şiirler, sinema şiirleri yazmaya yönelmeli" demektedir (Gevgilili 1989: 240-241).

Bunun Doğu'daki karşılığı ise Andrei Tarkovsky'dir. Lirik ve epik sinemanın en başarılı örneklerini yansıtan bu filmlerde, lirik ve alegorik anlatımla, üslupta epik, biçimde öyküsel olan, ama daha çok da şiir sanatına yaklaşan bir üst-dil (meta-language) kullanımı vardır. Bu şiirsel yapı, figuratif metaforlar, pitoresk uyumlar ve uyaklar üzerine kuruludur ve 'sanat için sanat' anlayışıyla hiçbir ortak yönü olmayan özel bir şiir tipidir.

### **3. Türk Soylu Ülkelerinin Sinemasına Genel Bir Bakış**

Asya Kitasının geniş toprakları üzerinde varlığını sürdüren, birbirlerine hem yakın hem de uzak olan Türk soylu ülkelerin sinematografik dillerinin ortak paydasını, Rus sinema estetiği oluşturur. Bu sonucun nedeni, Sovyet sisteminin, kendisine bağlı tüm cumhuriyetlerin ekonomik ve kültürel alanlarını merkezden denetleyebileceği yönetim biçimi kurmasıdır. Bu egemenliğin düzeyi o kadar ki derinliktir ki, SSCB'nin dağılmasına kadar bu ülke sinemaları, Sovyet sineması adı altında sınıflandırılmış ve bunun uzantısı olarak dünya festivallerine 'Sovyet filmleri' adı altında katılabiliştir.

Bütün bunlara rağmen, bu ülkelerin filmlerine bakıldığında, hem sinema dili, hem de konunun işleniş tarzı yönünden estetik bir uygunluk ve ait olduğu

kültür dairesine ait olan özgünlüğün varlığı hemen göze çarpmaktadır. Bunun nedeni de, SSCB'nin kültürel alandaki merkeziyetçiliğinin getirdiği/beklediği/istediği ideolojik yapıda filmler üretme talebinin yanında, Türk Cumhuriyetlerinden kendi geleneklerine, örf ve adetlerine yaslanan filmler yapmalarına -görece- izin vermiş olmasıdır.

### **3.1 Sovyet Sinema Estetiği**

Sovyet Devrimi'nin hemen ardından gelen 1920'li yıllar boyunca, Sovyet sineması yalnızca uygulama açısından değil, aynı zamanda kuramsal açıdan da dünyanın en heyecan verici sinemalarından biriydi. Sinema sanatına büyük katkılar getiren bu estetik, 1917 devrimini takip yıllarda heyecan dolu ve entelektüel dinamiklerle yüklü bir anlayışla oluşturulmuş, bugün dahi değerinden çok şey kaybetmeyerek, sinemayı sanat yapan temel unsurlar olagelmıştır.

Devrimden sonra film endüstrisinin ulusallaşması için bir girişim başlatıldı. Böylece yurtdışına karşı sistematik bir direnç sağlanmış oldu. Yabancı filmlerin gösterimleri yasaklandı. Komünist kurallar işlerlik kazanmaya başladı. Filmlerde devrimsel bir içerik görülmeye başlandı. 1920'li yıllarda Lev Kuleshov ve Vsevolod Meyerhold gibi uygulamacı kuramcılar, ayrı ama paralel bir kurgu anlayışı geliştirdiler. Bu akım kurguyu, karmaşık bir olgu, filmin yüreği olarak görmekte; ama buna karşın, kurgunun amacının anlatıyı değiştirmekten çok onu desteklemek olduğunu kabul etmektedir. Bu anlayış, Sergei Eisenstein tarafından geliştirilir ve sinema tarihinin dönüm noktalarından birini oluşturur.

Sovyet sinema estetiğinin temel unsuru olan kurgu, yönelim olarak dışavurumcu bir yaklaşım üstüne yoğunlaşır ve bu anlatı dili Rusya'ya özgü roman tadını bizlere anımsatır. Bu filmler; iyi gözlemlenmiş detayları olan ve yaşama ait belli duruşları olan anlatılardır. Görsellik her zaman için ön planda yer almakta ve kahramanları az konuşmaktadır. Yönetmenin, anlatmak istediklerini daha çok görüntülere yüklediği anlamlarla vermeye çalıştığı bu anlatı formunun asal özelliği, entrikanın tersine, sanatsal ilerleyişin katı dram kurallarından daha çok, uyum ve güzelliğin kurallarıyla belirlenmesidir.

#### **3.1.1 Stalinist Dönem**

Kuramsal ve uygulama açısından parlak olan yıllar kısa sürer ve kimi sinema yazarları tarafından 'propaganda sineması' olarak da anılan yeni bir dönem başlar. Stalinist dönem filmleri denilen bu yaratılarda, sinema sanatı dar ideolojik-politik kalıplara sokulmuş ve ortaya çıkan ürünler birer felaket örneği olmuştur. Bu dönemde, diğer sanatlarda olduğu gibi sinemada da yaratıcılığı yukardan aşağıya doğru kontrol eden, sistematik ve yoğun bir bürokratik işleyiş kurulmuş, sinema sanatı devrimi kitlelere anlatmaya yarayan,



sosyalizmi ispat etmesi gereken bir araç olarak görülmüştür. Bir zamanlar dünyanın öncü politik sinemalarından biri olan Rus estetiği artık yoktur.

Stalinist dönem filmlerin ortak paydası, anıtsal, tumturaklı ve sıkıcı epik anlatımlı, klişe kahramanlı ya da insanlara nasıl yaşamaları ve/veya yaşamamaları gerektiğini anlatmaya çalışan formölcü mesajlarla yüklenmiş olmalarıdır. Türk soylu ülkeler sinemasında tarihi dramalar oldukça öne çıkartılmıştır. Bu filmlerde, kahramanlık öyküleri oldukça epik bir anlatımla perdeye yansımakta ve oyunculuklarda fazlasıyla teatral bir yorum göze çarpmaktadır. Yönetmenler çoğunlukla tasviriciliğin üstesinden gelememiş ve bu nedenle de gösterişli sahne görüntülerine varmışlardır. Her cumhuriyetin sineması tarihsel ve biyografik filmlerde deneyimlidir; ne var ki başarılı yapıtların yanı sıra çeşitli tarihsel ve kültürel kişilikleri işlemek için pek çok stereotip ve sığ girişimler de oldukça fazla sayıdadır (Plakhov1991: 78).

### **3.1.2 Thaw Dönemi**

Sanat alanına egemen olan yoğun baskıcı ve bürokratik sistem, 1956 yılından itibaren yumuşamaya başlar. Sinema tarihçileri bu döneme İlya Ehrenburg'un bir eserinden aldıkları bir kelimenin adını vermişlerdir: Thaw. Bu yumuşama döneminde sanat, doğruluk, içtenlik üstüne kurulu bir anlayışla birey üzerine odaklanmakta, sosyalist gerçekçilik reddedilmeden, ona daha yumuşak, daha bireyselleşmiş bir insani yüz kazandırılmaktadır.

Thaw döneminde, tüm sanatlarda olduğu gibi sinema sanatı da Batıyla heyecan verici kültürel alışverişe girmiştir. Reddedilmeyen ama aşılmaya çalışılan sosyalist gerçekçiliğin yerine, 'yeni daha doğru bir gerçeklik' arayışı içinde olan yönetmenler, kendilerine hem 1920'lerin biçimci anlayışını, hem de Fransız, İtalyan sanat sinemasının ürünlerini örnek almaya başlamışlardır. Örneğin Kalatozov, Kalik ve Tarkovski gibi yönetmenler sosyalist gerçekçi formülüyle gerçekliğe meydan okuyan yapıtlar ürettiler. Onlar, sık kullandıkları simgesel ve metaforik uzaklaştırmalar aracılığıyla şiirsel bir dilin peşindeydiler.

Bu entelektüel yaratıların çoğunda, fiziksel gerçeklikten çok, zihinsel gerçekliği öne süren sanrısız bir dünya yaratımı vardı. Sovyet sinemasını dünya sahnesine çıkaran bu filmler oldu. Bu anlatılar, insanlara odaklanıp, monolitik komünist sistemin erdemlerini hafifseyen ve Sovyet tarihini yeniden değerlendiren filmlerdi. Bu anlatıların ağırbaşlı duygusal lirizmi, Batılı sinema çevrelerini şakına çevirdi (Johnson 2003: 723-726).

### **3.1.3 Thaw Döneminde Türksoylu Ülkeler Sineması**

Thaw döneminin getirdiklerini yaratıcılık açısından alan ve bu anlamda Stalinist dönem anlayışından biçimsel kopuşlar yaşayan bu sinemalar, sosyalist gerçekliğin temsil ettiği düzlemde çok uzak, kendi ulusal gerçekliklerine

dayalı eserleri ortaya çıkarmaya başladılar. Bu ülkelerin kendilerine özgü sinemasal dil belirlemelerindeki bir diğer faktör de, Sovyet Merkezi Sistemi'nin her cumhuriyet için saptadığı film üretim kotasının doldurulması konusundaki ısrarcı tavrıdır.

Sinemasal anlatılarda büyük bir tema ve biçim çeşitliliği boy göstermeye başladığı bu dönemde önemli olan unsur, filmlerin dili'nde Batı sinemasının etkilerinin hissedilir derecede olmasıyla beraber, aynı zamanda ulusal geleneklerin baskın özelliklerinin canlandırılarak daha da güçlü bir hale dönüştürülmüş şekilde yansıtılma becerisi ve çabasıdır. Böylece bu Cumhuriyetler ürettikleri yaratılarda kendi halklarının yüzyıllık geleneklerinde, gerçek bir sinema ekolünü ayırt etmeyi sağlayacak kadar sağlam kök salmış yeni bir sinematografik dil geliştirebilmişlerdir.

Kuşkusuz ki bu Cumhuriyetler'in sinemaları birbiriyle benzerlik gösterebilirler de özde değildirler. Onlar hem tartışmasız bir benzerlik hem de gerçek bir çeşitlilik gösterirler. Tema, ritm (çoğunlukla yavaş) ve yaklaşım (fantastik sahneler, simgecilik, epik trajediye ve melodrama sık sık başvurulur) benzerliği, Sovyet Kalıbı kadar paylaşılan bir tarihsel ve kültürel geleneği de bize göstermektedir. Bununla birlikte, seçkin filmlerde, bu halkları ayıran köklü farklılıkları ifade eden gerçek bir çeşitlilik de vardır: Kırgızlar'ın dağ göçebeliği, Kazak steplerinin büyük açık mekanları, Türkmenler'in çöl uygarlığı, Özbek ve Tacikler'in Perslerden etkilenen antik kent uygarlıkları gibi (Radvanı 2003: 735-738).

### **3.1.4 Sovyetlerin Yıkılış Sonrasındaki Sinema**

Bu dönemin niteliğini sadece sinemada değil tüm sanatlar açısından tam bir çöküş (dekadans) dönemi olarak adlandırabiliriz. Sanatçılar, sosyalist gerçeklik içinde, eğitsel veya ideolojik mesajı bulunan ve toplumsal olarak iyileştirici kabul edilen anlayışın tüm kalıntılarını reddedip; geçmişten intikam almak hırsıyla sosyalist gerçekliğin her tabusunu özellikle de çıplaklığa ve cinselliğe karşı olan yasağı kırmaya başlamışlardır. Sanatçıların bir çoğu, gerçekçi anlatıdan vazgeçip grotesk bir gerçeküstülüğü tercih ederken bir kısmı da postmodernist anlatıları örnek olarak almaya başlamışlardır (Johnson 2003: 733).

Benzer gelişme Türk soylu ülkelerde de yaşanmaktadır. Bir tepki olarak üretilen son dönem filmleri ele alındığında birkaç ilginç filme rağmen halkın ulusal sinemayla ilgili artan düş kırıklığına katkıda bulunan çok sayıda değer-siz filmin de yapıldığı görülmektedir (Teksoy 2005: 626).

### **3.2 Türk Soylu Ülkeler Sinemasında Sovyet Estetiği**

Sovyetler, egemenlikleri altındaki cumhuriyetleri bilim ve teknolojiye uzak tutmak için yöntem olarak onları, opera, tiyatro, müzik, folklor ve spor gibi

alanlara kanalize etmiş, ama bu alandaki yönlendirmelerini de sürdürmüşlerdir. 1960'lı yıllara gelindiğinde, sanat üzerindeki merkezi baskılar nispeten azalmış ve bunun doğal uzantısı olarak da, yerel stüdyolar yeniden açılarak, ulusal film gelenekleri canlanmaya başlamıştır.

Azerbaycan'lı yönetmen Tofik İsmailov (2001/II: 19) SSCB zamanında çekilen filmlerin Moskova'nın sansürüne ve çeşitli kısıtlamalara tabi tutulduğunu, bu nedenle 90 civarında Rus filmi çekilirken Türkmenistan ve diğer özerk cumhuriyetlerin yılda ancak 2-3 film çekebildiğini, buna rağmen bu filmlerin gittikleri bütün festivallerde ödül getirdiğini belirtir. Bunun nedeni, kültürel yaşamlarının uzun süre baskı altında olmasına rağmen, bu cumhuriyetlerin kendi kültürel duyarlıklarını koruyabilmiş, saklayabilmiş ve böylece de özgün sinema dillerini yaratabilmiş olmalarıdır. Ele alınan konular, Sovyetler'in ideolojik kısıtlamalarına uygun gibi görünmekteydi. Bununla birlikte, yaklaşım ve sinematik dil tamamen yenilenmişti. Çoğunlukla belgesellere benzeyen görsel bir biçim, din (İslam) tabu bir konu olarak kalsa da bu göçebe veya yakınlarda yerleşik yaşama geçmiş halkların geleneklerine fazlasıyla yer verilmekteydi.

Tarihi ve ideolojik nedenler dolayısıyla birbirlerinden uzak düşmüş Türk soylu ülkelerin sinema yapıtlarına bakıldığında, onların kendi estetik değerlerini göz ardı etmedikleri, aksine özenle korudukları görülebilir. Bu nedenle Türk soylu ülkeler için kültürel ortak paydadan söz edebilmek mümkündür. Bu ülkelerin sinema estetiği, Amerika ve Avrupa sinemasının ana akımının (mainstream) dışında kalan yapıdadır ve genel olarak epik anlatıya yakın oldukları görülmektedir.

Bu ülkelere ait başarılı sinema yaratılarında, özgün bir söylemin estetiğin üst kodlu unsurlarıyla örgülenerek inşa edildiği görülmektedir. Epik tarz içinde üretilen filmlerin sahip olduğu ifade gücü, sinemanın sonradan ortaya çıkan bir anlatı dalı olarak nerelere ulaştığını gösteren somut örnekler olarak karşımızda durmaktadır. Bir anlamda saf sinema olarak da adlandırabileceğimiz bu yaratılarda, çoğu zaman bir kahraman üzerine kurulmayan, buna karşın insanın kendisiyle, diğer insanlarla ve tabiatla ilişki kurma isteğini yansıtan bir ilişkiler yumağı vardır. Anlatıların teknik boyutları ele alınıp ortak paydalar haline getirildiğinde, bu ülke sinema yapıtlarının dramatik eğri olmadığı, seyrek dokulu olay örgüsü/entrika inşası ve mesafeli yaklaşımı ile Batılı dram anlatısına alışmış bir seyirci için sıkıcı denilebilecek bir yapıya sahip oldukları, dekor-kostüm-aydınlatma gibi unsurların, anlam üretimi düzleminde ele alındığı için görsel estetikten yoksun oldukları, kamera devinimlerinin minimalist düzeyde seyrettiği ve yeni gerçekçi estetiği andıran oyunculuk tekniğinin varlığı saptanabilir.

Bu ülkelerin özellikle genç kuşaktan olan yönetmenlerini ortak paydada toplayan şey, derinlikli bir tarih duyumu ve atalarının deneyimini, yani ülkenin kolektif deneyimini anlamak ve anlatmak için destansı yapıları kullanma arzularıdır. Örneğin, Kırgız yönetmen Tolomush Okeyev'in 'Descendant of the Snow Leopard/Kar Leoparı'nın Soyu (1984)' adlı filmi, doğrudan doğruya eski destansı efsanelerin motiflerine yaslanan bir başyapıttır.

Rus estetiğinin en çok hissedildiği sinema Kırgız, en az hissedilen Azeri sinemasıdır. Kırgız sineması ise zamanla bir deneyim edinmiş ve şimdilerde yüksek şiirsel değeri ve hakiki destansı gücü olan epik filmler üretmektedir. Okeyev doğal yaşam ve geleneksel Kırgız kültüründen kaynaklanan filmlerinde, ancak John Ford ve Akira Kurosova ile kıyaslanabilecek ozansı bir anlatım gücü ortaya koymaktadır. Epik türün görkemini taşıyan bu filmlerin düşük temposu zaman zaman izleyiciyi yorsa da, görsel olarak hayli iyi estetize edilmiş, fazla hareket etmeyen kameranın akıllardan silinmeyecek tablolar oluşturması müthiş bir doygunluk ve yeterlilik duygusu uyandırmaktadır. Bir başka örnek, Gürcü sinemasının genel kabul görmüş başarısından verilebilir. Bu sinemanın sanatsal nitelikleri, yönetmenlerin plastik güzellik ve şiirsel uyum konusundaki keskin sezgilerinden ve kültürel miraslarına yönelik dikkatli tavırlarından kaynaklanmaktadır; yani folklor ve ulusal bilincin kaynaklarına yönelik derinlikli bir ilgilenme vardır. Bu yönetmenler aynı zamanda, dünyadaki genel kültürel eğilimlere yönelmişler; sözgelimi neo-realizmin ve diğer verimli akımların keşfine kendi yorumlarını da getirecek şekilde sinema dünyasında olanlara ayak uydurabilmişlerdir.

#### **4. Türk Sinema Diline Yeni Bir Aşının Olabilirliği**

Bütün sanat alanlarında olduğu gibi, sinema sanatında da biçimsel formların yerel veya evrensel olmaları üstüne kurulan tartışmalar hep süregelmiştir. Ama sinema tarihi ve sosyolojisi bize göstermiştir ki, ana akım (mainstream) olarak adlandırılan Batılı dramatik anlatı biçimi dışında kalmaya çalışan sinemasal yaratılar, kitlelerle kontak kurabilme şansı bulamamakta, daha çok 'sanat sineması' olarak zevkleri incelmış belirli bir kitleye hitap edebilmektedir. Bu saptamadan yola çıkıldığında, Türk sinemasının özgün dil oluşturma çabalarına ana akım'ın dışında kalan bir öneri sunmanın, çok da rasyonel olmadığı farkındayız. Burada amaçlanan şey, kendi anlatı gelenekleriyle beslenmiş yaratıların oluşabilmesi için farklı bir aş oluşturmak ve böylece özgün bir dil tasarımı üretmenin yollarını aramaktır.

Hiçbir ülke saf ve özü kendinden oluşan sinemasal anlatı biçimi üretemiştir. Dolayısıyla sinemaların, kimliklerini yitirmeden ve asıl önemlisi de bir örnek ürünler vermeden, Rene Clair'in deyimiyle bir 'ortak varoluş'ta buluşmalarıdır. Yani bir ülke sineması ancak ve ancak başka sinemalarla ilişki

kurduğu, onlarla beslenip değiştiği, dönüştüğü, kısacası ‘melezleştiği’ ölçüde serpilip zenginleşmektedir.

#### **4.1 Kültürlerarası Etkileşim**

Kültürlerarası etkileşim son derece önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kavram, iki veya daha fazla kültür arasında etki-tepki/değiş-tokuş şeklinde meydana gelen sürekli ve çeşitli temaslar olarak tanımlanabilir. Bu olgunun konumuz açısından anlamını daha iyi açıklayabilmek için dört kavrama daha ihtiyacımız var: Kültürüçi, kültürlerarası, kültürel değişim ve kültürel kolaj (Nutku 2006: 1-3).

Kültürel değişimde, insanlık durumunun evrenselliğini göstermek adına, o kültürün sınırlarını aşma düşüncesi yatar; böylece, kendi kültürünü müzeliğe durumuyla değil de, onun çağa uygun sentezini yapabilmiş olan kültür adamını (yazar, sanatçı, bilim adamı, vb.), kültürlerarası aşamaya çıkmış olur. Kültürüçi olan kültürlerarasına yakından ilintilidir: Bu kavram, unutilan, yozlaşan ya da güncelliğini yitiren ulusal geleneklerin, kültürel değişimde sentez yakalama düşüncesiyle araştırılmasını içerir. Bu araştırmaların sonucu elde edilen sentez, kültürel değişimin kapısını aralar. Kültürel değişimdeki niteliğin temel belirleyicisi olan değişken ise kültürel kolajdır. Bu kavram, borçlandıkları kültürleri anlamaya çalışmayan, kaynak kültürlerin etnolojik işlevlerini dikkate almayan, onların yalnızca biçim ve tekniklerini kullanan yaratılara denilmektedir. Böylesi uygulamalar, her ne kadar estetik yönden çok etkili ve güzel yapımların ortaya çıkmasını sağlamışlarsa da, uzun sürede sonuç hep düş kırıklığı olmuştur.

#### **4.2 Türk Sinema Dilinde Özgünlük Problematığı ve Etkileşim**

Türk soylu ülkeler sinemasında bir özgünlükten söz edilecekse, böylesi bir aşının varlığından söz edebiliriz. Çünkü, yeni anlatı tarzlarının ortaya çıkmasında, yeni ifade biçimlerinin meydana gelmesinde ve gelişmesinde, kuşkusuz ki hem baskın olan Rus sinema estetiği hem de diğer Türk soylu ülkelerin birbirleri ile olan karşılıklı kültürel etkileşimlerin büyük rolü olmuştur. Bu karşılıklı etkileşimler, Türk soylu ülkeler sinemasının daha üst düzeylere gelmesini sağlamıştır. Burada hemen belirtelim ki bu sinemalar, sadece Rus estetiğinden değil. Batı dünyasının sinemasından da oldukça etkilenmişlerdir. Örneğin, Türk soylu ülkelerin Moskova eğitilmiş genç yönetmenleri, Doğu mecazını kullanma geleneğinden kopmuşlar, ama buna rağmen sinema dillerini yedinci sanatın gelişimine pek uygun görünmeyen ulusal miraslarına dayandırmaya çalışmışlardır (Radvanyı 2003: 737). Kısacası, Türk sineması özgün dil yaratımında Türk soylu ülkeler ile olan kültürel benzerliklerin farkına vararak kendine yeni bir kulvar açabilir, çünkü bu ülke sinemalarının kimlik ve kültür zenginliğinin altında bu etkileşim yatmaktadır.

## **5. Genel Değerlendirme**

Kendi toplumuyla kurduğu ilişkiler bakımından doğru ve iyi, ama estetik bakımından son derece kötü/yetersiz olan Yeşilçam, sineması, 1980'lerden itibaren dönemini kapatmış yerini yeni bir sinemaya bırakmıştır. Bu yeni sinema, entelektüel bakımdan daha iyi ürünler sunmaya başlamış, fakat bu kez de kendine özgü bir anlatı dili geliştirememiştir.

Bu saptamadan yola çıkarak oluşturulan çalışmanın odaklandığı ana problematik, Türk sinemasının anlatı estetiği yönünden Türk soylu ülkeler sinemasından faydalanabileceği çıkarılması (conclusion) üzerine kurulmuştur. Bu sinemalardan elde edilen verilerle oluşturulacak melez anlatı biçimleri, Türk sinemasına özgün bir kanal oluşturabilir tezini savunmaktadır. Bu tez, niçin gereklidir, neler yapıldı ve neler yapılmalı sorularının yanıtlarıyla daha somut bir anlam kazanacaktır.

### **5.1 Niçin gerekli**

Sinemasal anlatı dünyasında bir dil sahibi olmanın önemini fark etmek için önce bir durum tespiti yapmak gerekir. Bugün dünyada geçerli tek sinema dili vardır, o da Hollywood sinemasıdır. Hollywood kurduğu küresel egemenlik aracılığıyla, dünya sinemaların yeni ve özgün anlatılar geliştirmesine olanak tanımamakta ve bunun yanında yaratılan farklı anlatı biçimlerini hızla bünyesine katıp, yoğurabilme ve değiştirip dönüştürebilme becerisine sahip yapısıyla da salt izleyicilerin değil, doğrudan doğruya film yaratıcılarının da görüş açılarını önemli ölçüde yitirmelerine neden olmaktadır.

Hollywood'un bu gücü eskiden de vardı ama son yıllarda küreselleşmenin de etkisiyle o denli arttı ki, artık Avrupa sinemasının bile geleceği tartışılır olmaya başladı. Örneğin, Sovyetler Birliği'nin çökmesiyle, özenle kurulmuş olan Rus sinema estetiği de yok olmaya yüz tuttu. Yani, kendilerine özgü sinema dili geliştirmeye çalışan ülke sinemalarını, yaşama hakkı vermeyerek çökertti.

Kuşkusuz ki, son derece ürkütücü olan bu gelişmeler, Hollywood ürünlerinin bütün dünyaya aynı masalı anlatması ve dayatmasıyla daha yoğun biçimde yaşamaya başlandı. Artık bizim de yönetmelerimiz, Amerikalılar gibi film çekmeye başladılar. Çünkü bir filmin seyredilmesi için, Hollywood kalıplarının ve tekniğinin kullanılması neredeyse bir ön şart gibi olmuştu. Kısacası, mağlup olmuştuk. Bu aynı zamanda, kendimize mahsus sinema dilimizin ölmesi anlamına geliyordu. Çocuklara Keloğlan yerine Hansel ve Gretel masalı anlatmak gibi bir şeydi (Alkan 2002: 11).

Fransızlar bu yola çok aşık bir savaşım içindeler. Kendi kültürleriyle Avrupa kültürünü birleştirerek bir kültür ortaya koymaya çalışıyorlar. Bunun için, TV'de gösterilen filmlere kota koymaktan, Euroimages gibi Avrupa sinema-

sına destek veren büyük bir kuruluşun kurulmasına kadar bir çok şeyi deniyorlar. Bu sayede bugün Fransız sineması Amerikan sineması kadar olmasa da hala canlı, diri bir sinema olarak ayakta duruyor ve hem de Avrupa sineması ile yeniden ortak yapımlar aracılığıyla kendini göstermeye çalışıyor.

Yönetmen ve sinema yazarı Engin Ayça, bu olumsuz sürecin girdabında henüz kaybolmamış Türk soylu ülkeler sinemasının da benzer tehditlerle yüze geleceğini söyleyip, bundan kaçınmak için yapılması gerekenleri şu şekilde belirtir:

*Bizim başımıza çok önce gelen tehlike şimdi Türk cumhuriyetleri bekliyor. Batı ve Amerika kılık değiştirerek her zamanki sömürgecilik anlayışları ile geleceğimizi ipotek altına almak isteyecek ve önlerindeki ortak kimlik, ortak şuur engelini aşmaya çalışacaklar. Bu kimliğin pasifize edilmesi için de en iyi araç sinema olacak. Bu yöntemle dünyanın pek çok yerinde ve Türkiye'de seyirci Amerikan ideolojisiyle bütünleşmeye zorlandı, bütünleşti de... Bizim yapacağımız sinema buna 'dur' diyebilmesi. Tarihsel ve kültürel mitlerimizi korumalı ve içinde bulunduğumuz tehlikeleri de anlatan filmler yapmalıyız. Dede Korkut'ların, Yunus Emre'lerin kişilikleri üzerinde oyalanmamalıyız, onlardan bugüne taşan felsefe yansımaları perdede (Akt, Bengisu: 2005).*

Bir başka deyişle bu coğrafyada meydana getirilen sinema çalışmalarında dünya kültür hayatına büyük bir katkı ve zenginlik sağlayacak veriler mevcuttur. Türk sinemasının özgün anlatılar yaratabilmesi için gerekli olan hayat damarlarını canlandıracak bu çok değerli potansiyel değerlendirilmeli yani entelektüel birikim paylaşılmalıdır.

### **5.1.1 Kültürel direnme ve özgünlük ya da Türk Sinema Rönesansı**

İletişim ağları sayesinde her şeyin hızla tek-tipleştiği günümüz dünyasında, sanat da, kendisini üreten kaynağa atfen bir kimlik nesnesi olmanın getirdiği direnmeyi göstermeye çalışmaktadır. Bu direnmenin anlamı, kendisi de içinde olmak üzere, her türlü varolana belli bir uzaklıktan bakarak 'özne' olma niteliğini yitirmemek ve kendisini 'özne'leştirdiği oranda ötekileri 'nesne'leştirmektir. Bunun sinemadaki yansıması, uluslararası sinematografik dile, kendi anlatı dilinizden bir şeyler ekleme, katabilme boyutudur.

Yeşilçam anlatısını geride bırakan Türk sinemasının 90'lı yıllardan bu yana gösterdiği gelişimi, bazı eleştirmenler (örn: Atilla Dorsay) 'rönesans' olarak tanımlamaktadırlar. 'Yeni dönem' diye adlandırılan bu sinemanın en belirleyici özelliği, yerli seyirciye değil de, Avrupa sanat sineması seyircisine hitap etmeyi hedeflemek gibi yanlış bir eksene oturmasıdır. Türk sinemasının oyuncu ekseninden yönetmen eksenine geçtiği, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi yaratıcı yönetmenlerin, farklı bir sinemasal dil kullandıkları

kabul edilmekte, bunların uluslararası platformda kazandığı birçok ödülün, Yeşilçam döneminin bitişinden beri toparlanamayan Türk sinemasının, yeni bir dönemini başlattığını söylemektedirler. Bu yüz güldürücü ödülleri gerçek anlamını şu sorunun yanıtı verecek gibidir. Bu yönetmenleri ‘Türk Sineması’ yapan ‘sinematografik dil’ nasıl bir kültürel temelin üstüne oturmuştur. John Gillet gibi kimi yabancı eleştirmenlerin, özenti, üslup ve anlatisıyla muğlak bulduğu (akt, Erdoğan 2001: 122), ‘festival filmi’ diye anılan bu ürünler, birkaç istisna dışında yurtdışında da umulan ilgiyi görmemişlerdir.

## 5.2 Neler yapılmalı

Sinemasal anlatılarda, darboğazdan kaçınmanın çözüm yolu eskiden beri bilinmektedir. Bu, yabancı sanat anlayışlarına tümüyle kapanmak değil; kültürel tek boyutluluktan bir an önce çıkarak, dünyada yapılanlarla her toplumun kendi duyarlık ve anlatım özellikleri arasında yeni bir sentez oluşturacak evrensel buluşmaya yönelmektir. Çünkü dışa kapanmak bir seçenek sayılamayacağı gibi, tutucu kalmanın da bir başka biçimidir.

Kendimize özgü olan duyarlık ve anlatım özelliklerimiz açısından, Türk soylu ülkeler sinemasının, yeni bir sentez oluşturmak için başlangıç noktası olarak ele alınması pek de kolay olmayacak bir süreci içermektedir. Bunu her iki kültürün sinemacıları da söylemektedir: Atilla Dorsay “*Bu coğrafya bizden çok şey bekliyor ama Türkiye bir Asya ülkesi olduğu kadar bir Ortadoğu ve bir Balkan ülkesi. Ürettiği politikalarla hiçbir alanda olması gerektiği gibi duramıyor ve taşları iyi oynayamıyor. Bu filmler burada gösterilecek olsa seyirci ilgi duymaz, ticari bir başarı elde edilemez. Ancak herşeye rağmen işbirliği olmalı. Sinema anlayışları oldukça ileri, birbirimizden öğreneceğimiz şeyler olabilir. Biz onlara kapitalizm öğretiriz, onlar bize sinema kriterlerini.*” (akt, Bengisu: 2005).

Ne yapılmalı başlığı altında yapılan önerileri maddeler haline getirelim:

- a) Türk dünyası sinemasına ilişkin festivaller çoğaltılmalı. İstanbul’da her yıl yapılan Türk Dünyası Sinema Günleri bu açıdan önemli bir misyon yüklenmektedir,
- b) Bu festivaller ile ana akım filmlerin dışında, başka bir dünyanın ürünü olan, insanın önüne yeni ufuklar açan filmleri de görme şansına sahip oluruz,
- c) Bu dünyanın sinema yapıtları (başyapıtları) Kültür Bakanlığının yayınları gibi bakanlıkça çoğaltılmalı ve ucuz fiyata satılmalı, bu filmler her an her yerde bulunmalı,
- d) Ortak yapımların gerçekleşmesi yönünde çaba gösterilmelidir,



- e) Teorik çalışmalar yapılmalı. Örneğin Tofik İsmailov'un 'Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi' adlı üç ciltlik eseri bu alanda önemli bir adımı oluşturmaktadır. Bunların sayısı artırılmalı.

### **5.3 Neler yapıldı**

Bilmenin, anlamının ve özümsemenin ilk adımı tanık olmaktan geçer. Türk sinema dünyasının bu ülkelerin sinema yaratılarını görmeleri için bir dizi çalışma yapılmış, yapılmaktadır. Bunları yapanlar da Türk sinema dünyası değil, Türk soylu ülkelerin sinemacılarıdır.

İki dünyanın sinemacıları aynı medeniyetin uzantıları olarak birbirlerini bilme, anlama ve alış veriş yapma gibi birleştirici bir platformu sağlama adına 'Türk Dünyası Sinema Günleri' oluşturuldu ve üç kez gerçekleştirildi. Türk Dünyası Sinema Günleri'nin düzenlenmesindeki ana gaye, ortak kültür daresine sahip ülkelerin sinema çalışmalarını bir arada göstermek, sinema alışverişinin zeminini oluşturmaktır. Türk Dünyası Sinema Günleri'nde, Türk Cumhuriyetleri'nin yönetmen, oyuncu, senarist ve kameramanlardan oluşan temsilcileri İstanbul'da bir araya geldi, tanıştı, kaynaştı ve birikimlerini paylaştı.

Farklı mekanlarda, farklı lehçelerde kurulmuş film öyküleri aracılığıyla birbirimizden farklı olan yönlerimizi saptamak mümkün oldu. Örneğin, Türk soylu ülkelerin en başarılı oldukları türlerden olan tarihi filmler ele alınırsa; genelde kendi tarihlerine belli bir yüksünme olmadan ve sosyal bir eleştiri yapılsa dahi yine belli bir saygı çerçevesinde yaklaşıkları görülmektedir.

Yapılanların devamı ve daha somut adımlara dönüştürülmesi adına alınan iki kararın oldukça önemli olduğunu belirtelim. Bunlardan ilki, her yıl tüm Türk Cumhuriyetleri'nde 21 Kasım gününün Türk Dünyası Sinema Günü olarak kutlanması ve bu çerçevede etkinlikler yapılmasıdır. Bunun anlamı, sadece Türk sinema dünyasında değil, bu ülkelerin sinema dünyasında da, Türk sinema estetiğine ilişkin kuramsal çalışmalar yapılacağı ve buradan elde edilecek bilgi birikimin niteliğinin getireceği katkılardır. Diğeri ise, bir 'Türkimaj' sinema fonunun oluşturulması kararıdır ki bu da yapılan kuramsal çalışmaların, entelektüel dünyadan çıkıp, yaratıcıların elinde hayat bulabilirliği anlamına gelmektedir.

### **6. Sonuç Yerine**

Türk Sineması'nın en büyük eksikliği, ona özgün bir kimlik kazandıracak anlatı yapısından uzak oluşudur. Yapılması gereken ilk şey, bilinçli bir şekilde Türk sinemasını gözden geçirmek ve anlatımsal özelliklerle ilgili boşlukların doldurulmasına çalışmaktır. Kendimize özgü sinemasal anlatı biçimleri üretmemenin temelinde, praxis sorunu vardır. Bu, dünyaya, eşyaya, evrene

bakış ve yorumlayış sorunudur. Çözümü de, sinemamızın kuramsal yönde bilinç ve derinlik kazanmasıyla mümkün olabilecektir.

Türk sineması eğer yeni ufuklara açılacaksa, ulusal-evrensel olma tartışmalarını aşmak zorundadır. Fakat aşmak demek, yaşanan sorunu görmezden gelmek, yadsımak, dolayısıyla erteleyip ötelemek değil, tam aksine onunla hesaplaşarak kendine yeni yol haritaları oluşturmak demektir.

Türk kültürü, Ön Asya'da geçerli olan soyutu düşünme ve somutu önemsememe anlayışına bağlı kalmıştır. Tarih boyunca üretilen sanat ürünleri, doğal formların taklitleri ve doğal nesnelerin ölçütlerinin kullanımı yerine soyut fikir ve zevklerin incelikli göstergeleri olarak ün yapmışlardır (Güleryüz 1996: 53). Bu nedenle de anlatı gelenekleri epik/lirik yapıya daha yakındır.

Türk sineması başarılı olamıyor; çünkü kendine ait bir çizgisi yok, ne olduğu belli değil. Türk soylu ülkeler ise, Sovyet sisteminin içinde varolup, Rus estiği diye adlandırılan sinema estetiğini, kendi kültürel dünyalarıyla harmanlayarak özgün epik ve lirik yapıtlar üretmişlerdir. Bu yapı, Türk sinemasının yeni bir anlatı grameri oluşturmasında önemli roller oynayabilir.

Türk kültürünün dramatik anlatıdan çok, epik anlatıya yakın olduğu görüşünden yola çıkan ve bu anlamda yeni bir yol haritası öneren bu çalışmanın içerdiği bir paradoxu da hemen belirtelim: Dramatik yapıyı kırmaya çalışan akımların, tüm dünyada çok da başarılı sonuçlara erişemediğini biliyoruz. Ana akım olarak adlandırılan anlatı tarzı sinemanın popüler yönü dolayısıyla her zaman için ağırlığını koruyacaktır. Bizim önerimiz ise seçkin kültüre ait bir alanı içermektedir. Cemal Süreyya'nın kendi şiirini tanımlarken kullandığı tanım, bu bileşimin estetik dokusunu bize ufuk açıcı bir şekilde vermektedir. Şair, 'Benim şiirim Doğuyla Batının çelişkisidir, uzlaşması ya da bileşimi değil' demektedir.

## Kaynakça

- ADANIR, Oğuz (1994), *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Ankara, Kitle Yayınları
- ALKAN, Ahmet Turan (2002), "Aşka ve İnsanlığa Adanmış Bir Türk Kültür Ürünü: Yeşilçam Sineması", *Aksiyon Dergisi*, sayı: 374, İstanbul
- AND, Metin (2002), *Ritüelden Drama*, İstanbul Yapı Kredi Yayınları
- AYVAZOĞLU, Beşir (1989), *İslam Estetiği ve İslam*, İstanbul, Çağ Yayınları
- BENGİSÜ, Nihal (2005) "Türk Dünyası ile sekiz gün", <http://arsiv.aksiyon.com.tr/arsiv/209/pages/dosyalar/dos9.html> 19 şubat 2005
- BİLGİÇ, Filiz (2002), *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları

- ERDOĞAN, Nezh (1998), “Yeşilçam’da Beden ve Mekanın Eklemlenmesi Üzerine Notlar”, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Yıl: 1, Sayı: 2, Ankara, Doğu-Batı yayınları, s: 157-164
- DOĞRUSÖZ, Mahan (2005), “Erotik Aşka Psikanalitik Bir Bakış”  
[www.icgoru.com/makale/erotikaskin](http://www.icgoru.com/makale/erotikaskin)
- DORSAY, Atilla (2004), *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*, İstanbul Remzi Kitabevi
- GEVGİLİLİ, Ali (2002), *Çağını Sorgulayan Sinema*, İstanbul, Bağlam Yayınları
- GÜLERYÜZ, Kezban (1996), “Türk sinemasında Üslubun Kökeni”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Ed: Süleyma Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, s: 49-56
- HİLAV Selahattin (1995), *Edebiyat Yazıları*, Yapı-Kredi Yayınları, 1995
- İSMAİLOV Tofik (2001), *Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi*, Cilt: 1-2-3, İstanbul, Türk Güzel Sanatlar Vakfı Yayınları
- JOHNSON, Vida (2003), “Thaw’dan Sonra Rusya”, *Dünya Sinema Tarihi*, (çev: Ahmet Fethi). Ed: G.O.Smith, İstanbul Kabalcı Yayınları, s: 722-734
- MONACO, James (2001), *Bir Film Nasıl Okunur*, (çev: Ertan Yılmaz), İstanbul, Oğlak Yayınları
- ÖZDEMİR, Nutku (2006), *Tiyatroda Kültürlerarası Eğilimler*, <http://www.tiyatronline.com/loca200htm>
- ÖZÖN, Nijat (1995), *Karagöz’den Sinema’ya* (Cilt 1-2), Ankara, Kitle Yayınları
- PEKMAN, Yavuz (2002), *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları
- PLAKHOV, Andrei (1991), *Sovyet Sineması*, (çev: Ergün Akça/Şerif Erol), İstanbul, Arena Yayıncılık
- RADYAVNI, Jean (2003), “Sovyet Cumhuriyetlerinde Sinema”, *Dünya Sinema Tarihi*, (çev: Ahmet Fethi), Ed: G.O.Smith, İstanbul Kabalcı Yayınları, s: 734-739
- ROTHA, Paul/GRIFFITH, Richard (2001), *Sinema Yazıları*, (çev: Ayzer Ovatman), İstanbul, İzdüşüm Yayınları
- ŞASA, Ayşe/ YALSIZUÇANLAR, Sadık/ KABİL İhsan (1997) *Düş, Gerçeklik ve Sinema*, İstanbul, İz yayınları
- ŞENGÜL Abdullah (2001), *Türk Drama Geleneği ve Tarihi Oyunlarımız*, Afyon Kocatepe Üniversitesi yayınları
- TEKSOY, Rekin (2005), *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*, İstanbul, Oğlak Yayıncılık
- TEZEL, Naki (1985), *Türk Masalları*, (Cilt I), Ankara Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

# **An Alternative for Turkish Cinema's Search for an Original Language: The Cinema of Central Asia**

**Assist.Prof.Dr. Mustafa SÖZEN\***

**Abstract:** This study focuses on presenting a new alternative to Turkish film directors who are looking for new forms and new syntax. When the narrative codes of Turkish cinema are analyzed in terms of story, vision and technique, it can be observed that this cinema not only differs significantly from the cinematographic narrative qualities of Western Cinema but is also rather backward compared to its Western counterparts. This study, therefore, firstly analyzes the visual narrative language of classical Turkish Cinema (“Yeşilçam”), which has been rather weak on the aesthetic side but which has established strong and authentic ties with its own culture. The study then discusses the loss of originality in later Turkish Cinema, which has followed a different path due to changing conditions, and has attempted to adopt modernist narrative models for the purpose of presenting itself as “high” art. In this study the suggestion made to regain originality in today’s Turkish Cinema is to consider the Cinema of the Turkish Republics of Central Asia. This cinema has been influenced by the strong intellectual language of Soviet Cinema and has effectively combined this influence with its own narrative traditions. This study, then, discusses the success of the Cinema of the Turkish Republics of Central Asia and the possible benefits that today’s Turkish Cinema can derive from their experiences.

**Key Words:** Turkish Cinema, Turkic Cinema, Narrative Traditions, Originality in Filming

---

\* Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department of Cinema and Television / ANTALYA  
sozen@akdeniz.edu.tr

# Карта различных путей поиска самобытности языка турецкого кинематографа: кинематограф тюркских стран.

Помощник доцента доктор: Мустафа Сёзен\*

**Резюме:** Данная работа сосредоточена на предложении, отличном от общих общепринятых акцептов, режиссерам, находящимся в поиске новых синтаксов и новых видов описания в турецком кинематографе в последний период.

При изучении кодов турецкого кинематографа, таких как "рассказ, вид и техника" можно легко заметить, то что этот кинематограф отличается от кинематографического повествования мирового (западного) кинематографа и является недостаточным.

По этой причине в работе во- первых был произведен анализ визуального языка повествования кинематографа Ешилчам, слабого с точки зрения эстетики, но создавшего настоящие узы со своей культурой; и далее была оспорена угасающая самобытность турецкого кинематографа, погнавшаяся за модернистическими моделями повествования за названием избранной высокой культуры эстетики с условием последующих изменений. Предложенная карта пути, направленная против потери этой самобытности

**Ключевые Слова:** Турецкий кинематограф, Кинематограф тюркских стран, традиции повествования, язык самобытного кинематографа

---

\* Университет Акдениз, Факультет Изыщных Искусств, Отделение ТВ/ Анталия  
sozen@akdeniz.edu.tr