

Adana Büyükşehir Belediyesi



Adana Metropolitan City Municipality

18. ULUSLARARASI ADANA ALTIN KOZA FİLM FESTİVALİ 17 - 25 EYLÜL 2011
18TH INTERNATIONAL GOLDEN BOLL FILM FESTIVAL 17-25 SEPTEMBER 2011 ADANA



ULUSLARARASI ALTIN KOZA SİNEMA KONGRESİ

INTERNATIONAL GOLDEN BOLL
CONGRESS ON CINEMA



T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI



İÇİNDEKİLER / INDEX

- Oğuz ADANIR.....1
FİLM FESTİVALLERİ BÜNYESİNDE
AKADEMİK KONGRE!
- Dimitri VEZYROGLOU.....2
INTRODUCTION TO THE 1st INTERNATIONAL
GOLDEN BOLL CONGRESS ON CINEMA
"THE CINEMA OF TURKEY :
OUTLOOK FROM TURKEY AND WORLD"
- Hülya UĞUR TANRIÖVER.....3-7
TÜRKİYE FİLM ENDÜSTRİSİ:
SORUNLAR, SORULAR, DİNAMİKLER
- Berin YOCA.....8-18
TÜRKİYE SİNEMASINA
EUROIMAGES KATKISI
- Av. Burhan Gün19-27
"TÜRKİYE SİNEMASI'NIN
TEMEL HUKUKİ
SORUNLARI VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ"
- Nur Dolay28-32
FESTİVAL BAĞIMLI SİNEMA
- Ayşe Toy PAR
Ece VİTRİNEL33-38
TÜRKİYE SİNEMA ENDÜSTRİSİNİN
FRANSA MODELİ İLE
KARŞILAŞTIRILMALI HALİ
- Feridun NİZAM39-45
TÜRK SİNEMASINDA
DENETİM SİSTEMLERİ
- Prof. Dr. Oğuz Makal46
TÜRKİYE SİNEMASINDA TÜRLER
- Murat AYTAS
Dilan TÜYSÜZ
Selçuk ULUTAŞ47-52
TÜRK SİNEMASINDA
POLİSİYE TÜRÜN YÜKSELİŞİ
- Serdar KARAKAYA.....53-60
SON DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA,
GÜLDÜRÜ FİLMLERİNDEKİ NİCELİKTEKİ
ARTIŞ/NİTELİKTEKİ ÇOKUŞ (2000-2010)
- Onur AKŞİT.....61-68
TÜRK SİNEMASI VE
BİLİMKURGU
- Ragıp TARANÇ.....69-70
YÖNETMENLER ÜZERİNDEN
TÜRKİYE SİNEMASI'NA BAKMAK
- Yıldırım UYSAL71-80
YILMAZ GÜNEY SİNEMASININ
SOSYOLOJİSİ
- Alev Fatoş PARSA81-85
GÖREN DUYAN VE BİLEN:
NURİ BİLGE CEYLAN
- Oğuzhan ERSÜMER86-96
"BİLEN SUSAR, BİLMEYEN
KONUŞUR"; YAVUZ TURGUL'DA
DOĞU DÜŞÜNCESİ
- Akil Fikret TOSUN97-102
TÜRKİYE SİNEMASINDA
YAVUZ TURGUL'UN EŞKİYA VE
AV MEVSİMİ FİLMLERİNDE
BURJUVAZİ SORUNLARI
- Sabire Soytek BATUR103
TÜRKİYE SİNEMASI'NDA
POLİTİK ANLATININ
YERİ VE SORUNLARI
- Lale KABADAYI104-111
TÜRKİYE SİNEMASINDA POST-
POLİTİKA ÇAĞINDA YENİ SİNEMA:
MEŞRULAŞTIRAN MI,
ALTERNATİF Mİ?
- Halim ESEN
Kadir YALÇIN
Aytekin CAN112-121
12 EYLÜL FİLMLERİNDE
İŞLENEN TEMALAR
- Selma ULUSOY122-124
TÜRKİYE SİNEMASININ
YENİ ÇEHRESİ VE BİR DARBENİN
ANATOMİSİ ÜZERİNE DÜŞÜNMEK
- A. Deniz MORVA
KABLAMACI125-132
KIŞI, KARNİ, KANI
KURTARMAK: ENDİŞE İÇİNDE
PAMUK İŞÇİSİ OLMAK
- Aydın ÇAM133-138
TÜRK ULUS KİMLİĞİNİN
İNŞASI SÜRECİNDE
SİNEMA POLİTİKALARI
- Gülnaz SARAÇOĞLU139-140
SON DÖNEM TÜRKİYE
SİNEMASI'NDA
DAİR FİLM OKUMALARI I
- Çağdaş E. ÇAĞLIYAN141-145
"VAROLMA" NIN ŞEHİRDEKİ HALİ:
KAYBEDENLER KULÜBÜ
- Elif Gizem UĞURLU146-150
SİMGELER ARACILIĞI İLE FİLMİ
ANLAMLANDIRMA: ZEFİR
- Aygün Şen TELCI151-162
MODERN HAYATIN YARIM
KALMIŞ AŞKLARI: "ISSIZ" VE
"KAYBEDEN" ERKEK KARAKTERLER
- Ufuk UĞUR
İhsan KOLUAÇIK163-168
TÜRK SİNEMASINDA
METİNLERARASILIK:
"GORA" VE "AROG" FİLMLERİ
- Senem A. DURUEL
ERKİLİÇ169-170
SON DÖNEM TÜRKİYE
SİNEMASI'NA
DAİR FİLM OKUMALARI II
- Ayşe Lucie BATUR171-177
SON DÖNEM TÜRKİYE SİNEMASINDA
GERÇEKÇİLİK VE SİNEMADA
MASALİNİN KULLANILMASI
- Dilek TUNALI178-189
KLOSTROFOBİK "ÇOĞUNLUK
"TERS YÜZ EDİLMİŞ BİR POLİTİK
AÇILIMDAN, GÜNDÉLİK YAŞAM
PRATİKLERİNDEKİ AÇMAZLARA
DAİR "ÇOĞUNLUK" FİLMİ
ÜZERİNDEN BİR OKUMA
DENEMESİ"
- Mete KAZAZ
Halit KARTAL190-197
KOLLEKTİF DUYARLILIĞIN DERİN
ALANI VE TÜRK SİNEMASINDAKİ
YANSIMALARI: "DAR ALANDA
KISA PASLAŞMALAR" VE
"KALEDEKİ YALNIZLIK"
FİMLERİ
- Meral ÖZÇINAR.....198-206
YENİ TÜRK SİNEMASININ
ANTİ KAHRAMANLARI
- Oğuz ADANIR.....207
TOPLUMSAL DEĞİŞİM,
GERÇEKÇİLİK İLKESİ VE
SİNEMADA GERÇEKÇİLİK
- Cem PEKMAN.....208-213
TÜRKİYE'DE SİNEMA VE MÜZİK
İLİŞKİLERİ: "ESKİ" VE "YENİ"YE
KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ
- Hakan ERKİLİÇ.....214-218
KOPUŞ-EKLEMLENME
KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE
YENİ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA
SİNEMA GELENEĞİNİN İZİNİ
SÜRMEK
- Firat SAYICI
Aytekin CAN
Faruk UĞURLU219-225
1990 SONRASI
TÜRK SİNEMASINDA
GERÇEKÇİLİK
- Ahmet SONER.....226-229
"1957'DE ADANA'YI
TERK EDEREK
İSTANBUL'A KOMÜNİST
PARTİSİNİ
BULMAYA GİTTİM"
- İrini STATHI.....230-231
A SONG FOR POET:
THE GUNEY'S
FILMS IMPACT IN THE
LATE 70S IN GREECE
- Zahit ATAM.....232-234
ÜÇÜNCÜ DÜNYA
SİNEMASI VE
YILMAZ GÜNEY'İN
DİRENİŞ DESTANI...



Onursal Başkan

Ömer Lütfü AKAD

Kongre Başkanı

Prof. Dr. Oğuz ADANIR
(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Oğuz ADANIR
(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Prof. Dr. Ertan YILMAZ
(Dokuz Eylül Üniversitesi)

Prof. Dr. Zafer ÖZDEN
(Ege Üniversitesi)

Prof. Dr. Faruk KALKAN
(Yaşar Üniversitesi)

Prof. Dr. Şefik GÜNGÖR
(Yaşar Üniversitesi)

Prof. Dr. Gülseren GÜÇHAN
(Anadolu Üniversitesi)

Prof. Dr. Şükran ESEN
(Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Bülent VARDAR
(Okan Üniversitesi)

Prof. Dr. Mutlu PARKAN
(Beykent Üniversitesi)

Prof. Dr. Oğuz MAKAL
(Beykent Üniversitesi)

Prof. Dr. Ruken ÖZTÜRK
(Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Aytekin CAN
(Konya Selçuk Üniversitesi)

Doç. Dr. Senem Duruel ERKILIÇ
(Mersin Üniversitesi)

Doç. Dr. Goran DORDEVİC
(Belgrad Güzel Sanatlar Akademisi)

Doç. Dr. Irini STATHI
(Midiilli Ege Üniversitesi)

Dr. Dimitri VEZYROGLOU
(Paris I Panthéon-Sorbonne Üniversitesi)

Düzenleme Kurulu

Yrd. Doç. Dr. Ragıp Taranç

Yrd. Doç. Dr. Zuhâl Çetin Özkan

Yrd. Doç. Dr. Dilek Tunalı

Yrd. Doç. Dr. Dilaver Bayındır

Yrd. Doç. Dr. Faik Kartelli

Yrd. Doç. Dr. Sabire Soytok

Yrd. Doç. Dr. Sali Saliji

Öğr. Gör. Burak Bakır

Öğr. Gör. Gülnaz Saraçoğlu

Öğr. Gör. Aziz Bahadır Özkan

Öğr. Gör. Nihan Bencoya

Arş. Gör. Zehra Cerrahoğlu Zıraman

Arş. Gör. Emrah Suat Onat

Arş. Gör. Ozan Otan

Arş. Gör. Akil Fikret Tosun

Arş. Gör. Çağdaş Ülgen

Arş. Gör. Emel Yuvayapan

Festival Genel Koordinatörü

Ozan AKSU

Kongre Direktörü-Festival Sinema Programları

Gen.Koordinatörü

Yrd.Doç.Dr. Kadir BEYÇİOĞLU
(DEÜ Öğretim Üyesi)

Festival Genel Koordinatör Yard.

Öğr. Gör. Candan YAYGIN

Sinema Programı Genel Koordinatör Yard.

Ayşegül Öztürk



PROGRAM / PROGRAMME

21 Eylül 2011 Çarşamba / 21 September 2011 Wednesday

13.30 Açılış Konuşmaları / Opening Remarks

Ragıp TARANÇ
Zihni ALDIRMAZ
Adana Büyükşehir Belediyesi Başkan v.
Oğuz ADANIR
Dimitri VEZYROGLOU

16.00 1. Oturum / 1st Session: Türkiye Sineması'nda Hukuki ve Ekonomik Sorunlar / Juridical and Economical Problems in Turkish Cinema

Oturum Başkanı-Çerçeve Sunuş / Chair-Introduction: Doç. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver

Türkiye Film Endüstrisi: Sorunlar, Sorular, Dinamikler / Film Industry in Turkey: Issues, Questions, Dynamics

Berin Yoca- Türk Sineması'na "Euroimages" Katkısı / *Eurimages' Support to Turkish Cinema*

Burhan Gün-Türkiye Sineması'nın Hukuki Sorunları ve Çözüm Önerileri / *Fundamental Legal Problems and Solutions about The Cinema of Turkey*

Nur Dolay - Festival Bağımlı Sinema / *Festival Dependancy in New Turkish Cinema*

Ayşe Toy Par & Ece Vitrinel – Türkiye Sinema Endüstrisinin Fransa Modeli İle Karşılaştırmalı Analizi / *An Analysis of Turkish Film Industry in Comparison with the French Model*

Feridun Nizam- Türk Sinemasında Denetim Sistemleri / *Film Control Systems in Turkish Cinema*

22 Eylül 2011 Perşembe / 22 September 2011 Thursday

10.00 2.Oturum / 2nd Session: Türkiye Sineması'nda Türler Genres in Turkish Cinema

Oturum Başkanı-Çerçeve Sunuş / Chair-Introduction: Prof. Dr. Oğuz Makal

Murat Aytaş&Dilan Tüysüz&Selçuk Ulutaş
Türk Sinemasında Polisiye Türün Yükselişi / *Rising of Crime Genre in Turkish Cinema*

Serdar Karakaya Son Dönem Türk Sinemasında, Güldürü Filmlerindeki Nicelikteki Artış/ Nitelikteki Çöküş (2000-2010) / *Improvement in Quantity and Decline in Quality in Comedy Films of Turkish Cinema in Recent Years (2000-2010)*

Onur O. Akşit Türk Sineması Ve Bilimkurgu / *Turkish Cinema and Science Fiction*

13.30 3. Oturum / 3rd Session: Yönetmenler Üzerinden Türkiye Sineması'na Bakmak / *Analyzing Turkish Cinema Through The Directors*

Oturum Başkanı-Çerçeve Sunuş / Chair-Introduction: Yrd. Doç. Ragıp Taranç

Yıldırım Uysal Yılmaz Güney Sinemasının Sosyolojisi / *The Sociology of Yılmaz Güney's Cinema*

Alev Fatoş Parsa Gören Duyan ve Bilen: Nuri Bilge Ceylan
Nuri Bilge Ceylan: The One Who Sees Hears and Knows

Oğuzhan Ersümer "Bilen Susar, Bilmeyen Konuşur": Yavuz Turgul'da Doğu Düşüncesi / *He Who Knows Does Not Speak, He Who Does Not Know Speaks": Eastern Thought Of Yavuz Turgul*

Akil Fikret Tosun Türkiye Sinemasında Yavuz Turgul'un Eşkiya Ve Av Mevsimi Filmlerinde Burjuvazi! Sorunsal / *Bourgeoisie Problem in Turkish Cinema in Yavuz Turgul's Eşkiya (Bandit) and Av Mevsimi (Hunting Season)*

16.00 4. Oturum / 4th Session: Türkiye Sineması'nda Politik Anlatının Yeri ve Sorunları / *The Place and Problems of Political Narrative in Turkish Film*

Oturum Başkanı-Çerçeve Sunuş / Chair-Introduction: Yrd. Doç. Dr. Sabire Soytek Batur

Lale Kabadayı Post-Politika Çağında Yeni Sinema: Meşrulaştırın Mı, Alternatif Mi? / *New Cinema in The Post-Politics Age: Is It Legitimising or An Alternative?*

Halim Esen & Kadir Yalçın&Aytekin Can 12 Eylül Filmlerinde İşlenen Temalar / *The Themes of September The 12th Films*

Selma Ulusoy Türkiye Sinemasının Yeni Çehresi Ve Bir Darbenin Anatomisi Üzerine Düşünmek / *To Think About New Face of Turkish Cinema and Anatomy of A Coup*

A. Deniz Morva- Kablamacı Kış, Kamı, Kanı Kurtarmak: Endişe İçinde Pamuk İşçisi Olmak / *Saving Winter, Eat, Life: Being a Cotton Worker in Anxiousness*

Aydın Çam Türk Ulus Kimliğinin İnşası Sürecinde Sinema Politikaları / *Cinema Policies in The Turkish Nation Identity Building Process*

23 Eylül 2011 Cuma / 23 September 2011 Friday

10.00 5.Oturum / 5th Session: Son Dönem Türkiye Sineması'na Dair Film Okumaları I / *Film Analyses of Recent Turkish Film Productions I*

Oturum Başkanı-Çerçeve Sunuş / Chair-Introduction: Öğr. Gör. Gülnaz Saraçoğlu

Çağdaş Emrah Çağlıyan "Varolma"nın Şehirdeki Hali: Kaybedenler Kulübü / *The State of "Existence" in Metropolis: Kaybedenler Kulübü (Losers' Club)*

Elif Gizem Uğurlu Simgeler Aracılığı İle Filmi Anlamlandırma: Zefir / *Understanding The Movie Through Symbols: Zefir*

Oturum Başkanı / Chair-Introduction: Prof. Dr. Mutlu Parkan Ahmet Soner

Irini Stathi *A song for a poet: The Guney's films impact in the late 70s in Greece*

Zahit Atam Üçüncü Dünya Sineması ve Yılmaz Güney'in Direniş Destanı / *The 3rd World War and The Resistance Legend of Yılmaz Güney.*

Aygün Şen Telci Modern Hayatın Yarım Kalmış Aşkları: "İssiz" Ve "Kaybeden" Erkek Karakterler / *Uncompleted Loves Of Modern Life: "Desolate" and "Loser" Male Characters*



PROGRAM / PROGRAMME

Ufuk Uğur & İhsan Koluçak Türk Sinemasında Metinlerarasılık:
"Gora" Ve "Arog" Filmleri/ *Intertextuality in Turkish Cinemas:
"Gora" and "Arog" Movies*

**13.30 6.Oturum / 6th Session: Son Dönem Türkiye
Sineması'na Dair Film Okumaları II / Film Analyses of Recent
Turkish Film Productions II**

**Oturum Başkanı-Çerçeve Sunuş / Chair-Introduction:
Doç. Dr. Senem A. Duruel Erkilic**

Ayşe Lucie Batur Son Dönem Türkiye Sinemasında Gerçekçilik
ve Sinemada Masalın Kullanılması/ *Realism in Recent Cinema
in Turkey and The Use of Fairy Tales*

Dilek Tunalı Klostrofobik "Çoğunluk" "Ters Yüz Edilmiş Bir
Politik Açılımdan, Gündelik Yaşam Pratiklerindeki Açmazlara Dair
'Çoğunluk' Filmi Üzerinden Bir Okuma Denemesi"/ *Claustrophobic
"Majority" "An Essay On Reading The Film 'Majority' From The
Horizon of A Reversed Political Initiative To The Deadlocks of
Daily Life Practices"*

Mete Kazaz&Halit Kartal Kolektif Duyarlılığın Derin Alanı ve
Türk Sinemasındaki Yansımaları: "Dar Alanda Kısa Paslaşmalar"
ve "Kaledeki Yalnızlık" Filmleri/ *The Deeper Ground of Collective
Sensitivity and Its Reflections in Turkish Cinema: The Films "Short
Passes on a Narrow Field" and "Loneliness in The Goal Post"*

Meral Özçınar Yeni Türk Sinemasının Anti Kahramanları
Anti-Heroes of The New Turkish Cinema

**16.00 7. Oturum / 7th Session: Geçmişten Günümüze
Değişimin İzleri / The Traces of Changes From Past to Present**

**Oturum Başkanı-Çerçeve Sunuş / Chair-Introduction:
Prof. Dr. Oğuz Adanır-Toplumsal Değişim, Gerçeklik
İlkesi ve Sinemada Gerçekçilik / Societal Change, The
Reality Principle and Reality in Cinema.**

Cem Pekman Türkiye'de Sinema Ve Müzik İlişkileri: "Eski" Ve
"Yeni"ye Karşılaştırmalı Bir Bakış/ *The Relations Between Film
and Music in Turkey: A Comparative Look at the "Old" and "New"*

Hakan Erkilic Kopuş-Eklemlenme Kavramları Çerçevesinde
Yeni Türkiye Sineması'nda Geleneksel Sinemanın İzini Sürmek
*Tracing the Tradition of Cinema in New Turkish Cinema in the
Context of the Disengagement-Articulation Concepts*

Aytekin Can & Fırat Sayıcı & Faruk Uğurlu
90 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik / *Realism In Turkish
Cinema After 1990s*

24 Eylül 2011 Cumartesi / 24 September 2011 Saturday

**10.00 8. Oturum / 8th Session: Yılmaz Güney Özel Oturumu
Special Session on Yılmaz Güney**

**Oturum Başkanı / Chair-Introduction: Prof. Dr. Mutlu
Parkan**

Ahmet Soner "1957'de Adana'yı Terkederek İstanbul'a Komünist
Partisini Bulmaya Gittim"

Irini Stathi *A song for a poet: The Guneys's films impact in the
late 70s in Greece*

Zahit Atam Üçüncü Dünya Sineması ve Yılmaz Güney'in Direniş
Destanı / *The 3rd World Cinema and The Resistance Legend
of Yılmaz Güney.*

**13.30 Kapanış Forumu / Closing Remarks: Türkiye
Sineması'nın Bugünü ve Geleceği / The Current and Future
State of Turkish Cinema**

**Ümit Ünal
Hüseyin Karabey
Seren Yüce
Marie Jaoul de Ponceheville**



KOPUŞ-EKLEMLENME KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE YENİ TÜRKİYE SINEMASI'NDA SINEMA GELENEĞİNİN İZİNİ SÜRMEK

TRACING THE TRADITION OF CINEMA IN NEW TURKISH CINEMA IN THE CONTEXT OF THE DISENGAGEMENT-ARTICULATION CONCEPTS

Hakan ERKİLİÇ¹

Özet:

Bu bildiri, eklemlenme ve kopuş kavramlarından hareketle Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan son dönem Türk sinemasının, farklılıklar ve benzerlikleri saptanarak, sinema geleneğinin Yeni Türkiye Sineması içinde izi aranacaktır. Bildiri gelenek "olumsuzluk atfedilen bir eskilik hali" olarak değil, "modernite içinde gelenek" olarak ele alınacaktır. Bu çerçevede Yeni Türk Sineması ile geleneksel sinemanın ilişkisi, gelenek- modern tartışmalarına ait melezleşme ve tercüme (translation) metaforlarından yararlanılarak açıklanacaktır. Bu çerçevede kopuş-eklemlenme kavramları, bağlamsal yaklaşımla (contextual approach) ulusal film sektörünün kültürel, politik, kurumsal, endüstriyel özellikleriyle birlikte ele alınacak ve üretim tarzı, anlatı, estetik anlayışla ilişkilendirilecektir.

1995 sonrası "Tabutta Rövaşata" (Zaim) ile başlayan yeni dönem, özellikle Demirkubuz ve Ceylan gibi bağımsız sinemacıların üretimleriyle değerlendirilmiş, Yeni Türk Sineması, Yeni Dalga Türk Sineması, Yeni Türkiye Sineması gibi tanımlamalarla adlandırılmıştır. "Post-Yeşilçam" olarak da ifade edilen Türk sinemasının yeniden yapıldığı ve farklı üretim tarzlarının birbirine eklendiği süreçte, Yeni Türk Sineması tanımlaması, popüler filmlerden öte bağımsız ya da sanat sineması olarak adlandırılan filmleri içermektedir. 2000'ler Yeni Türk sineması açısından bir nevi Rönesans olarak değerlendirilmiş; Ceylan, Kaplanoğlu, Ustaoglu, Zaim ve Demirkubuz gibi yönetmenlerin özellikle uluslararası festivallerde kazandığı başarılar, dünya sinema eleştirmenlerinin gözlerini 2000'lerde Türk sinemasına çevirmesini sağlamıştır. Büyükdüvenci ve Öztürk (2007:45) "Yeni Türk Sineması ya da Türk Yeni Dalgası derken, geleneksel modelleri taklit etmek yerine özgünlük peşinde koşan, insanın ve toplumun kendini keşfetmesi ve yeniden oluşturması arayışında eleştirel bir sinemadan" söz ettiklerini belirtirler. Bu yeni sinemanın yönetmen merkezli olduğunu, estetik ve etik kaygılar taşıdığını ifade ederler. Ceylan, Ozu, Tarkovski, Bresson ve Bergman gibi yönetmenlerin sinemasına yakınlık duyduğunu belirten sinemasal anlatımlarda Güney ve Akad sinemasının izlerinin aranabileceğini de ima eder. Kaplanoğlu da, '90'ların ikinci yarısından itibaren film üreten kendi kuşağının Erksan, Güney ve Akad'ın bıraktığı yerden devam ettiğini belirtir. Bu tutumun, geleneksel sinemayla derin ve kapsamlı bir ilişkiyi mi ifade ettiği, yoksa yeni sinemacıların bir aidiyet arayışı mı olduğu bu bildirinin yanıt arayacağı sorulardan biri olacaktır. Geleneksel sinema ile derin ve kapsamlı ilişkiyi başka bir bağlamda, kurumsallaşma çabaları içinde görmek mümkündür. Örneğin destek politikaları çerçevesinde oluşturulan Sinema Fonu, bölge işletmeciliğine dayalı (avans-bono sistemi) üretim tarzının günümüzdeki çağdaş bir örgütlenmesi olarak değerlendirilebilir. Üretim biçiminin yanı sıra anlatı ve estetik kategorilerinde de ilişkilendirmeler mümkündür. Akad'ın deneyimlerinden ve ulusal kültür gözlemlerinden hareketle "ekonomik ve gayet kısa anlatım. Evet sinema işte o.." diyerek tanımladığı ve sinemada ekonomik anlatım olarak formüle ettiği minimal sinema, Yeni Türkiye Sineması içinde belirleyici kavramlardan birini oluşturmaktadır. Sonuç olarak, farklılıkların belli bir özgünlük oluşturmaya karşılık, sürekliliği de barındırdığına dikkat çekilecek ve kopuş olarak nitelendirilen dönemin aynı zamanda eklemlenme olduğu saptaması üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Yeni Türk Sineması, gelenek, kopuş, eklemlenme

Abstract:

In this study, with the help of the disengagement and articulation concepts, the similarities and differences between the recent Turkish cinema, namely, New Turkish cinema will be identified, and the mark of traditional of cinema in New Turkish Cinema will be traced. In this study, tradition will be considered not as "a state of antiquity that has a negative connotation", but as "tradition in modernity". Within this scope, the relationship between the New Turkish cinema and the traditional of cinema will be explained with the help of metaphors that belong to the discussions of tradition-modern: hybridity and translation. In this framework, the concepts disengagement-articulation will be discussed within contextual approach with the cultural, political, institutional, industrial features of national film sector, and they will be associated with mode of production, narrative and sense of aesthetics.

The new period that started with "Somersault in The Coffin" (Zaim) after 1995 has come around by the productions of independent filmmakers like Demirkubuz and Ceylan, and it is defined with names like New Turkish Cinema, New Wave Turkish Cinema, the Cinema of New Turkey. In this period, also named as "Post-Yeşilçam" when Turkish cinema has been restructured and different styles of production have been integrated to each other, the definition of New Turkish Cinema applies to independent films or art films, rather than to popular films. The 2000s have been considered as sort of Renaissance for New Turkish cinema; the achievements of filmmakers like Ceylan, Kaplanoğlu, Ustaoglu, Zaim and Demirkubuz, especially in international film festivals, have enabled the critics of the world to turn their eyes to Turkish cinema in the 2000s. When Büyükdüvenci and Öztürk (2007:45) use the names of New Turkish Cinema or New Wave Turkish Cinema, they indicate "a critical cinema that seeks originality instead of imitating traditional models, and at the same time acts as an instrument in the quest of people's and society's self-discovery and reconstruction". They point out that this new cinema is director oriented, and it has aesthetical and ethical concerns. Ceylan has indicated that he feels close to the cinema of Ozu, Tarkovsky, Bresson and Bergman, and he has also implied that one can find traces of Yilmaz Güney and Lütfi Akad in his cinematic narrative. Kaplanoğlu states that, his generation that emerged during the second half of the 90s, has picked up where Erksan, Güney and Akad left off. One of the questions that this study tries to answer is whether this approach is expressing a deep and comprehensive relationship with traditional cinema or whether it is a search for belonging for the new filmmakers. One can see the deep and comprehensive relationship with traditional cinema in another context, in the efforts of institutionalization. For instance, the cinema fund that has been created within the frame of support policies can be considered as a contemporary organization of the mode of production based on region management (loan-bond system). Further associations are also possible in the categories of narrative and aesthetics other than the type of production. Based on his experience and his observations on national culture, Akad has defined minimal cinema as an "economical and quite short narration. Yes, this is cinema.." and has formulated it as economical narration in cinema, and within the Cinema of New Turkey, minimal cinema constitutes one of the decisive concepts. In conclusion, though differences constitute a particular originality, it will be pointed out that they also contain durability, and it will be emphasized that the period that is defined as disengagement is an articulation as well.

Key Words: Turkish Cinema, New Turkish Cinema, tradition, disengagement, articulation

¹ Yrd.Doç., Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü



"her kuşak daha önce gelenlerin omuzları üstünde durur"
Marx, Alman İdeolojisi

Bu bildiriye, eklemleme ve kopuş kavramlarından hareketle Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan son dönem Türk sinemasının farklılıkları ve benzerlikleri saptanarak, sinema geleneğinin Yeni Türk Sineması içindeki izi tartışılacaktır. Bildiriye gelenek "olumsuzluk atfedilen bir eskilik hali" olarak değil, "modernite içinde gelenek" (Luke, 1996) olarak ele alınacaktır. Bu çerçevede Yeni Türk Sineması ile sinema geleneği ilişkisi, gelenek- modern tartışmalarına ait melezleşme ve tercüme (translation) metaforlarından yararlanılarak açıklanacaktır.² Kopuş-eklemleme kavramları, bağlamsal yaklaşımla (contextual approach) ulusal film sektörünün kültürel, politik, kurumsal, endüstriyel özellikleriyle birlikte ele alınacak ve üretim tarzı, anlatı, estetik anlayışla ilişkilendirilecektir. Bildirinin temel varsayımı Türk modernleşmesinin aksine Yeni Türk Sineması'nın geleneği, modernleşme içinde gelenek olarak yaşadığıdır. Daha açık bir ifadeyle, sinemadaki her dönemin, kendi özgül koşulları ve yapısına uygun olarak eskiden farklılıklar içermesine, yenilikler getirmesine karşın, bilinçli ya da sanatın ve kültürün diyalektik yapısı gereği kendiliğinden eskiden, bir önceki dönemden bir şeyler olarak (eklenilerek) onu dönüştürdüğü ve böylece geliştirdiğidir. Akıllara hemen "Türk sineması geleneğinden söz edebilir miyiz?" sorusu gelebilir. Buna evet yanıtı verilebilir. Bildiriye sinema geleneği derken "iyi film yapma düşüncesinin oluşturduğu birikim" ifade edilmektedir. Bu birikim içerisinde tecimsel/popüler sinema ile sanat sineması ayrımı yapılmamaktadır. Bu noktada Türk sinemasının dününü ve hatta bugünü de anlamlandırmamız açısından çok önemli bulduğum "Ve Sinema" dergisinin 4.sayındaki (1987) "Türk Sineması Nereye Gidiyor?" adlı tartışmadan İbrahim Altın'ın bir saptamasını paylaşmak istiyorum.

Türk sinemasında, bize uygun tanımlarla söylersek, iyi film yapma kaygısı var. Türk sinemasında, para getiren filmler sunlardır demek yerine, benim dünyayla bir derdim var, sinemada bir derdim var ve bunun için film yapıyorum diyen, az ya da çok kaygılı duyan insanlar var. Ben bu kaygının en çok 50'lerin sonu ve 60'ların başında duyulduğuna inanıyorum. Biz bunu 70'lerde kaybettik. Bunda iki nokta önemli rol oynadı. İlk ekonomik kriz, ikincisi de sinemayı kendi dışında ölçütlerle değerlendirmeye alışkanlığı. [...] Bizim bir sinema geleneğimiz var. Sinemaacılar Dönemi dediğimiz dönemdeki filmlerde- dışardan kopya olsa bile- sinemanın hakkını vermişlerdir. Geçişlerden çevre düzenlemesine kadar herşeye dikkat edilmiş. Gelenekten kopulduğu için şimdi birileri çıkıp "ilk defa çevre düzenlemesi iyi yapıldı diyor". O zaman siyah-beyaz filmlerin o güzelim çevre düzenlemesi ne oluyor? Vesikalı Yarım'da çok tutarlı bir çevre düzenlemesi var. Ben 50 ve 60'lara sinema yapma kaygısının, sinemamıza damgasını vurduğu bir dönem olarak bakıyorum.

Bu çerçevede bildiri, Yeni Türkiye Sineması'nı sinema geleneğinden bir kopuş, bir hesaplaşma olarak değil de, bir eklemleme olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda melezleşme ve yeniden yazma açıklayıcı kavramlar/metaforlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Somutlarsak Abu-Lughod'un bir tercümenin her zaman için orijinal metnin bir yeniden-yazımını içeriyor olması düşüncesine dayanarak (1998:20) Yeni Türk Sineması'nın kendi yeni metnini oluştururken sinema geleneğine eklenildiği iddia edilecektir. Bu bağlamda eklemleme, estetik düzeyde ve anlatı açısından, melodramın yeniden kullanımını, Akad'ın izi, geleneksel sanatlardan beslenme başlıkları altında; üretim tarzı ve yapım pratikleri açısından ise yapımçı-yönetmen olgusu ile bölge işletmeciliğinden sinema fonu oluşturulmasına geçiş başlıklarını çerçevesinde değerlendirilecektir.

Eski (Geçmiş) - Yeni (Günümüz) Türk Sineması

50'li ve 60'lı yıllar, bugün auteur olarak da değerlendirilen Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenlerin dil ve üslup arayışlarıyla geçer. Bu çerçevede ulusal, milli ve devrimci sinema tartışmaları belirleyici olur. Siyah-beyazdan renkli filme geçiş, artan film üretim sayısı, televizyonun etkisi ve yaşanan toplumsal gerilim 70'li yıllarda sinemayı krize sokar. 80'lerdeki darbe süreci, dünya ekonomisine entegrasyonla yaşanan liberalizasyon ve ABD majörlerinin geliştiği 90'lı yılların başında yeni bir kriz oluşturur. 90'lı yılların ortalarından itibaren popüler kanadını Eşkıya, sanat

kanadını ise Tabutta Rövaşata'nın başlattığı, bir akım ya da kuramsal bir bütünlük oluşturmaya da, belli ölçüde dünyaya açılan genel olarak da Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan bir sinema gelişir. Burada yeni sözcüğünün sinemanın dönemselleştirmesinde sıkça başvurulan, yazıldığı tarihi imlediği için zaman/tarih açısından da sorunlar oluşturulan kavram üzerinde durmak gerekir. Türk sinema tarihi dönemselleştirmelerinde özellikle 1970 sonrası Umut'la (Yılmaz Güney, 1970) başlayan süreç "Genç /Yeni Sinema Dönemi (1970-1984)" (Özön, 1985:377) olarak değerlendirilmiştir. Daha sonra Onaran (1995:117) 80'li yıllardaki yönetmenleri ve eğilimleri belirtmek için "yeni kuşak yönetmenler", Scognamiglio (1998) 1987-1997 yılları arasında "yeni yönetmenler kuşağı" olarak ifade etmiştir. 95 sonrası yönetmenler ve sineması için Evren (2010) "yeni yapılanmalar: bağımsızlar ya da post-yeşilçam dönemi"; Suner (2006) Yeni Türk Sineması ifadesini kullanmıştır.

Erdoğan, Türk Sineması içinde Yeşilçam sineması olarak nitelendirdiği popüler/tecimsel yapımlarla, Yeni Sinema olarak nitelendirdiği sanat sineması arasındakı ayrımı 1965'te kurulan Sinematek Demeği'ne ve onun yayın organı Yeni Sinema dergisine bağlar ve buradan gelişen Yeni Sinema'nın ilk ürünlerini 80'lerin başında verdiğini belirtir (1998:261-263).

Erdoğan'ın belirttiği gibi 80'li ve 90'lı yıllar Yeni Sinema yönetmenleri, Yeşilçam'ın yıldızları ile çalışmalara rağmen auteur politikasını uyguladılar. Yönetmenler filmin "yaratıcısı" olarak geçmeye başladılar. Seyirci "bir Ali Özgentürk filmi", "bir Ömer Kavur filmi" gibi jenerik yazılan okumaya başladılar. Erdoğan'a göre Yeni Sinema, Avrupa sanat sinemasının bakışını öngörerek Türkiye'yi ya "içine girilmez öteki" olarak (Hazal, Bedrana, Kuma) ya da fantazmatik batı ülkesi olarak (Piano Piano Bacaksız, Seni Seviyorum Rosa, Yengeç Sepeti, Gizli Yüz) temsil etmiştir.

"İlginç bir not olarak bir İngiliz film eleştirmeni 1992 İstanbul Film Festivali'nde ikinci sırada adı geçen filmleri Bunuel'den Bergman'a etki altında kalmış kendini beğenmiş (gösterişçi) alegoriler olarak tasvir etmiştir.

Bu noktada İngiliz eleştirmenin saptaması ile Jameson'ın Yeni Türk Sineması'nı değerlendirdiği metnindeki bir saptama arasındaki benzerlik ve farklılığa dikkat çekmek istiyorum. Her türden sosyo-ekonomik nedenlerle, biz Batı'dakilerin artık Antonioni'leri yok. Ama Birinci Dünya'nın dışında başka yerlerde, onların yeniden keşfedileceklerini bilmek güzel. Gerçekten de, bugün Türk yönetmenler, Tarkovski, Kiarostami ve elbette başka isimlerle birlikte, Antonioni'yle karşılaşıyorlar. (Jameson,2006:15)

90'ların başında sanat sineması yönetmenlerinin yaptıkları filmler Batı tarafından "etki altında kalmış, gösterişçi alegoriler" olarak değerlendirilirken, 2000'lerin yönetmenleri "birinci dünyanın dışında olmalarına karşın Antonioni'yle karşılaşıyorlar. Bu iki değerlendirme, filmlerin ve dolayısıyla yönetmenlerin Batı'nın etkisinde kaldıklarını saptarken, birincisi "öykünmeciliği" ima ederken ikinci değerlendirme bir "eşliğe" dikkat çekmektedir. Kopuş ve eklemleme kavramlarının Yeni Türkiye Sineması'ndaki oluşumunu ele almadan önce Türk sinemasının 90'lı yıllarda yaşadığı krizi özetlemek faydalı olacaktır.

Kriz ve Yeni Sinema

Yeni Türk Sineması'nı anlamak için 90'lı yıllarda yaşanan krizi iyi çözümlenmesi gerekir. Türk sinemasının yıllık film üretiminin 20'leri geçmemesi, üretilen filmlerin salon ve seyirci bulamaması bu krizin en görülen yüzüdür. Kriz sektörel olarak bir üretim sorununa karşılık gelirken aynı zamanda sanatçıların içinde bir yaratım sorununu gündeme getirir. Bu bağlamda belli üretim kalıpları ve anlayışlarında değişimler oluyor. Üretim tarzında ve sansür olgusu bağlamında değişimler, seyircinin farklılaşması, yeni finans olanakları (fonlar, destekler, festivaller, televizyon, vb.) sinemaya yeni ve farklı kişilerin girmesini de olanaklı kılar. Burada bir noktaya daha dikkat çekmek gerekir. Sinema kendi içinde bu sorunları yaşarken, küreselleşme, ulusal sinema sorunu, ulusötesi sinemalar gibi etkenler değişimlerde belirleyici olmaktadır. Bu çerçevede, Sovyetler Birliği'nin yıkılması, Soğuk Savaş'ın sona ermesi, iki kutuplu dünyadan tek kutuplu dünya geçiş, ulusa-devlet ve

² Gelenek hep modernite ile ilişkilendirilmiş ve Batı referansı ile yorumlanmıştır. Sorunlu bir alan olarak görülen gelenek genelde "söz ve yazı ile aktarılmış, yaşama deneyimi içinde ve alışkanlıkla töre, görenek, teamül, rit, adet ve ritüel halinde kalıp biçim kazanmış, günlük yaşamın en basit davranışlarından en yüksek kültürel etkinliklere kadar hep belirleyici olan ve tüm bu nitelikleriyle temel bir kültür ögesi olarak kendini gösteren bir fenomendir" (Özön, 2008:59-61). Türkiye, Batı'dakilerin tersine modern geleneğin içinde değil, geleneği modernin içinde tartışmıştır (Kahraman,2007:35). Post-kolonial teori içinde Batı-Doğu ilişkisi parçalanmalar ve çoklu kombinasyonlar olarak değerlendirilmekte ve modernite projesindeki "etkileşim süreçlerinin" önemi vurgulanmaktadır. Böylece, Batı-dışı toplumların modernleşme deneyimi, "modernleşen" dünyanın tarihini Batı'nın başarısız bir taklidi olarak yazmanın "verimsizliğine dikkat çekilmekte ve "takili" (imitator), asimilasyon ya da reddetme (rejection) yerine tercüme (translation), melezleşme ve yer değiştirme (dislocation) metaforlarının kavramlarının daha iyi olacağı belirtilmektedir (Abu-Lughod 1998; Baharın, 1994). Bu konudaki tartışma için bakınız Gençoğlu Onbaş (2003); Kahraman (2004;2007).



onun denetimi altında bulunan sansür olgusunun iletişim teknolojilerindeki gelişimle aşılması gibi pek çok değişim 1980 ve 1990'da yaşanmıştır. Bu değişimler devletin emperyal kimliğinin ortadan kalkmasını, ulusal kültürün yerini kitle kültürüne bırakmasını, özgünlüğün yerine melezliğin geçmesini sağlamıştır (Kahraman, 1999:138-139). Bu bağlamda bir diğer önemli unsur 90'lı yılları etkisi altında bırakan küreselleşmedir. Böylece küreselleşme, toplumsal değişimin paradigması olarak modernleşmenin yerini alır (Keyder, 1999:223).

Bu bağlamda, 90'lardaki kriz Özön'ün (1966:12) "er ya da geç çökmeye mahkûm bir sinema" olarak nitelendirdiği sinemanın, gerçekten de çöküşünü gerçekleştirmiştir. Bu çöküşte bir etken de, yapımcısı kalmayan sektörün televizyondaki dizi film yapımına yönelmesidir. Bu bağlamda, Yeni Türkiye Sineması olarak nitelendirilen filmler yapılmaya başlanmıştır. Sualp Akbal'ın "esikte, dar vakitte yer çekimsiz" (2011:26) diye tanımladığı bu dönem, 95 sonrası Türk sineması ya da genel kabul gören ifadeyle Yeni Türkiye Sineması konusunda iki farklı yaklaşım bulunmaktadır. Birinci yaklaşım, Yeni Türkiye Sineması'nı seyirci ve üretim krizi sonrası, Eşkiya'nın gişe başarısıyla başlatır ve ana akım sinema ile çevre sinemalarını birlikte değerlendirir. İkinci yaklaşım ise Tabutta Rövaşata ile Yeni Türkiye Sineması'nı başlatır ve tecimsel/popüler sinemayı, bu yeni sinema içinde değerlendirmez. Bu sinemayı da ana akım sinemayla (Yeşilçam sineması) ile bir hesaplama olarak görür. Bunu kopuş olarak değerlendirmek mümkündür (Atam, 2011:86). "Post-Yeşilçam" (Evren, 2010) olarak da ifadeledirilen Türk sinemasının yeniden yapıldığı ve farklı üretim tarzlarının birbirine eklendiği süreçte Yeni Türkiye Sineması tanımlaması, popüler filmlerden çok bağımsız ya da sanat sineması olarak adlandırılan yönetmenlerin filmlerini içermektedir.

Bu çerçevede 2000'li yıllar, Yeni Türkiye Sineması açısından bir nevi Rönesans olarak değerlendirilmiştir (Dorsay, 2004; Dorsay, 2011). Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin özellikle uluslararası festivallerde kazandığı başarılar, 90'larda İran sinemasına dikkatle eğilen dünya sinema eleştirmenlerinin gözlerini 2000'lerde Türk sinemasına çevirmesini sağlamıştır (Duruel Erkiç ve Erkiç, 2011). Büyükdüvenci ve Öztürk "Yeni Türk Sineması ya da Türk Yeni Dalgası derken, geleneksel modelleri taklit etmek yerine özgünlük peşinde koşan, insanın ve toplumun kendini keşfetmesi ve yeniden oluşturması arayışında eleştirel bir sinemadan" söz ettiklerini belirtirler (2007:45). Bu yeni sinemanın yönetmen merkezli olduğunu, estetik ve etik kaygılar taşıdığını ifade ederler.

Derviş Zaim, son dönem Türk Sineması'na ana akım ve çevre sinemalar olarak ele aldığı ve yapımlar pratiklerinden yurtdışı dağıtım-gösterim ağına filmleri yorumladığı yazısında yeni, bağımsız, sanat sineması kavramları yerine coğrafi bir terim olan "alüvyon" kavramını önerir. Zaim, yönetmenlerin birbirinden bağımsız olarak aynı yöne akmakla birlikte farklı biçimlere ve dinamik bir grup olarak bazen benzer bazen farklı üretim tarzlarına sahip olduklarını dikkat çeker. Birçok üretim yöntemini birarada barındıran "alüvyonik" Türkiye sinemasının herhangi bir manifestodan doğmamasının, çok net kurallar, yordamlara bağlı olmamasının bu tip bir geniş üretim yelpazesinin oluşması üzerinde etkili olduğu kanısındayım (50-52).

Zaim'in kavram olarak önerisinin kabul görüp görmemesi ayrı bir durum olmakla birlikte, işaret ettiği noktalar, son dönem sinemasını açıklamak açısından oldukça önemlidir. Burada dikkat çekici unsur, farklılıklara ve benzerliklere yapılan vurgu ile birlikte birbirinden bağımsız ama birbirlerine paralel dinamik bir sinemanın varlığıdır. Benzer şekilde Nuri Bilge Ceylan'da genç yönetmenlerle arasındaki ilişkiyi ilk filmi Kasaba'nın ardından yapılan bir söyleşide Zaim'in saptamalarına paralel bir biçimde yapmaktadır.

Atam (2011), Yeni Türk Sineması'nı, Tabutta Rövaşata ile başlatır ve Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu ve Derviş Zaim'i auteur yönetmen olarak bu sinemanın kurucu isimleri olarak tanımlar. Atam, bu sinemanın genel karakteristiğini şöyle açıklar (2011:81-143). Bu yönetmenlerin krizle birlikte doğmalarına rağmen farklı finans kaynakları yaratarak uluslararası pazarda

kendilerini kabul ettirdiklerini, yeni bir dil geliştirerek sinema dilini modernize ettikleri, 1939-1990 Yeşilçam sinemasından söylem ve gerçeklik dünyası açısından radikal olarak ayrıştığını, bu sinemanın Avrupa Gerçekçiliğinin mirasçısı olduğunu, bu yönetmenlerin estetik entelektüel fikir babaları ve öncüleri olarak dünya sineması özellikle de transandantal sinema olduğunu, dünyaya bakışta referans kaynakları olarak yabancı yazarların öne çıktığını, bu sinemanın anti-kahramanlar üzerine kurulu olduğu, düzenli film ürettikleri için kalıcı olduklarını belirtir. Atam'ın kopuş niteliğine paralel olarak Kahraman da (2008:31), Yeni Türkiye Sineması'nın en önemli karakteristiğinin "her filmin kendinden önceki ile bağlarını koparmayı amaçladığını" belirtir. Ancak sinema fonundan ve Eurimages'dan desteklenen üretim tarzlarındaki ortaklıklar; Serdar Akar ve Yavuz Turgul gibi yönetmenlerin hem ana akım sinema hem de sanat sineması içinde üretimleri, sözü edilen Yeni Türkiye Sineması'nın yönetmenlerinin Türk Sineması'nın ustalarını anmaları bu kopuşun çok da mümkün olmadığını göstermektedir. Ayrıca Nuri Bilge Ceylan son iki filminde hem oyuncu seçiminde hem de öykü kuruluşunda ana akım sinemayla temas içindedir.

Yeni Türkiye Sineması, küreselleşme dinamiklerinin güç kazandığı toplumsal bağlam içerisinde çoğunlukla anti kahraman anlatılarıyla, gerçeklik ve aşkınlık arasında, "kimlik ve aidiyet soruları etrafında oluşan açmazlara" odaklanır (Suner, 2006:89).

95 sonrası Türk Sineması'nı biçim ve içerik açısından değerlendiren Tablo 2, dönem sinemasını genel özelliklerini özetlemektedir.

Sinema Geleneğinin İzini Sürmek

Bu konuda melezleşme ve yeniden yazma (tercüme) kavramlarından hareket edilecektir.

Melezleşme:

1995-2000 arası üretilen filmleri incelediği makalesinde Cantek, hem sanat filmlerinin hem de ticari filmlerin, bağımsız-Hollywood yapımlarından çeşitli düzeylerde etkilendiğini belirtir. Bu bağlamda, "popüler sinema ile sanat sineması arasında bir film dili ve ticari sinemaya yaklaşma arzusu, özellikle konu seçimlerinde ve anlatım biçimlerinde görülmektedir (Cantek, 2000:71). Bununla birlikte Yeni Türkiye sinemasının Avrupa sanat sinemasına, özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliğine, Fransız Yeni Dalgasına çok şey borçlu olduğu ifade edilmiştir (Jameson, 2006, 16). Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasal anlatım tarzı Antonioni'ye ve Tarkovski'ye benzetilir. (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2007:46) Ceylan kendisi de Ozu, Tarkovski, Bresson ve Bergman gibi yönetmenlerin sinemasına yakınlık duyduğunu belirtir. Jameson (2006:17) Yeni Türk sinemasının (tıpkı İran sinemasında olduğu gibi) gelenekselin, modernin, ve postmodernin eşsiz bir birleşimiyle kayda geçtiğini söyler. Bu bağlamda belli özgünlükler getirse de Yeni Türk Sineması'nın melez yapıdan beslendiğini söylemek mümkündür.

Yeniden yazma/tercüme:

Yeni Türkiye Sineması'nın sinema geleneğinden neleri aldığı ve bunları yeniden kullanıma sokarken nasıl dönüştürdüğü üzerinde durulacaktır.

Melodramın Yeni Türkiye Sineması'nda yeniden kullanımı:

Ana akım sinemada Eşkiya ile Babam ve Oğlum filmlerinde melodram Erdoğan'ın (2001) ifadesiyle bir modalite/bir kip olarak yeniden karşımıza çıkar. Ama aynı zamanda Yeni Türkiye Sineması da özellikle Demirkubuz ile Üçüncü Sayfa, Masumiyet ve Kader filmlerinde melodramı yeniden yazar. Benzer bir durum Hayat Var için de geçerlidir. Televizyonda izlenen eski Türk filmleri (ağırlıklı olarak melodramlar), "ana anlatıya eşlik eden bir alt metin oluştururlar" (Suner, 2006:184). Bu filmler öykü gelişimi ve karakter oluşturma açısından melodram ve Kara Film'den yararlanırlar. Bu filmleri duyguyu yoğunluğu, suç-gizem unsurlarını, karamsar ve klasifikatör atmosferi açısından melodram ve Kara Film'in özel bir durumu olarak değerlendiren Suner kara melodram (2006:190); Akbal ise Arabesk-Noir olarak nitelendirir (2009:227-238). Akad'ın Yeni Türk Sineması'ndaki izi: minimalizm ve gerçekçilik Türk Sineması'nda sinema dili ve üslup geliştirme özelliğiyle Sinemacılar kuşağını başlatan ve Kayalı'nın deyimleriyle "yararlanılmamış engin bir kaynak" olan Akad'ın, deneyimlerinden,



ulusal kültür gözlemlerinden, halk şiiirinden, masallardan hareketle "ekonomik ve gayet kısa anlatım. Evet sinema işte o... ekonomik anlatımı... çevre düzeni açısından, mizansen düzeni açısından... sinema diline de aktarmışımıdır" (Onaran,1990:193) diyerek tanımladığı ve sinemada ekonomik anlatım olarak formüle ettiği minimal sinema, Yeni Türkiye Sineması içinde belirleyici kavramlardan birini oluşturmaktadır. Akad üslup olarak geliştirdiği anlatım tarzını şöyle açıklar:

"çerçevelemenin çarpıcı olmaması, resimlerin kısa ve hareketsiz olması, sinemada hareketi engellemez. Sinemada hareketi getiren unsur dramatik yapının gerilimidir. [...] Dramatik yapı öylesine bir gerilim noktasına gelebilir ki bunu siz olduğu gibi, kamerayı koyup oyunu on dakika sürdürebilirsiniz. Hareketliliği getiren budur. Bu olayın akış temposudur hareketliliği getiren. Yoksa Resimlerin kısalığı, resimlerin çarpıcılığı hareketlilik getirmez" (Onaran,1990:194).

Semih Kaplanoğlu, sinemasal arayışında doğrudan Yılmaz Güney ve Akad'ın etkileri olduğunu belirtir (Bora, 2010:36). Semih Kaplanoğlu, Akad'la bağıni şöyle ifade etmektedir. "Kamerayı kullanma biçimi, ölçkleri, öykülerde o günün sosyal meselelerine atıfta bulunması, yerli bir durumu ifade etmeye ve o dili kurmaya çalışması gibi akrabalıkları var" (Şirin,2011:210). Yeni Türkiye Sineması'nın gerçeklikle kurduğu ilişkide Akad sinemasal gerçekliğiyle akrabalık vardır. Semih Kaplanoğlu, '90'ların ikinci yarısından itibaren gelen kendi kuşağının Erksan, Güney ve Akad'ın bıraktığı yerden devam ettiğini belirtir. (Bora, 2010:36) Kendi ustası olarak Türk sinemasında iki kuşak önceki yönetmenlere referans verir.

Geleneksel Sanatlardan Biçeme: Ebru, Hat, Gölge Oyunu ve Minyatür sanatından beslenmek

60'lı yıllarda ulusal sinema düşüncesi ile geleneksel sanatlardan yararlanma çalışmaları, birkaç denemenin ötesine geçmez. Günümüzde, "Yeni Türk sineması geleneksel kültürden besleniyor"(Büyükdüvenci ve Öztürk, 2007:46). Derviş Zaim'in ebru, hat ve minyatür sanatından yararlanarak oluşturduğu estetik bir üsluba dönüşür. Genellikle sinemamızda gelenekle bağlantı formlar üzerinden kurulurken Derviş Zaim, form-içerik dengesini kuran bir sinemacı olarak karşımıza çıkar (Yavuz,2010:190-194; Sualp,2010:10-25). Cenneti Beklerken de minyatürün formu filmin biçimini alması; Nokta da hat sanatının el kaldırmadan bir defada yazma tekniği, filmde tek planda çekime, plan-sekansa dönüşürken aynı zamanda Kâinat'ın tamamlanmasındaki insan faktörünü işaret eden tasavvuf düşüncesine odaklanır. Bu eğilime Ezel Akay sinemasını katmak mümkündür. Akay, geleneksel sanatları sinemasal olarak yeniden canlandırırken estetik bir girişimle geçmiş, idealizasyon olarak değil "gerçeklik arayışında olan "bir geçmişin -yeniden-inşası" (Belge,2006) olarak kurar. Bu filmlerde geçmiş üzerine olduğu kadar bugün üzerine okumalar yapmak mümkündür. Ayrıca Akay, Ezop adıyla, Meddah geleneğini bir anlatımcı olarak Şenlikçi sinemasında sürdürmektedir.

Yapımcı-yönetmen olgusu:

Sinemanın sektörel baskısı, kurumlaşmamış yapısı "iyi film yapma" düşüncesinde olan birçok yönetmen ve oyuncuyu kendi yapım evini oluşturmaya, kendi filmini yapmaya zorlamıştır. Bu durum neredeyse Türk Sinema tarihi içinde Muhsin Ertuğrul dönemi dışında bir koşutluk oluşturur. Özellikle 90'lı yıllarda yapımcısı olmayan bir sinema sektörü için ise bir zorunluluk halidir (Erkilic, 2004). Aynı durum, Yeni Türkiye Sineması yönetmenleri için de geçerli olmuştur. Finansal anlamda çöken ve yeniden yapılanan bir süreçte, kendi filmini yapma düşüncesinde olan yönetmenleri zorunlu olarak yapımcılığa itmştir. Bu anlamda Truva Film'in sahibi Metin Erksan ile Mavi Film'in sahibi Zeki Demirkubuz ya da NBC Film'in sahibi Nuri Bilge Ceylan arasında bir fark yoktur. Ayrıca bugün eskiye oranla hem finansal kaynaklar

(fonlar, yarışmalar, sponsorlar ve TV/DVD atış desteği gibi) hem de sektörel baskıyı ve sansürü hissetmemek açısından da oldukça özgür bir ortam oluşturmıştır.

Bölge işletmeciliğinden sinema destek politikası olarak sinema fonu'na:

Türk Sineması'nın kendi özgü bir üretim tarzı olarak ve özellikle 60'lı yıllarda egemen olan bölge işletmeciliği üretim tarzında, yapımcılar, bölge işletmecilerinden aldıkları avanslarla film yapımını gerçekleştirirler. Bu durum seyirci ve bölge işletmeciliğinin sinemadaki hegemonyasını oluştururken nicelikteki artış nitelik açısından sorunlar doğurmuştur. Türk sinemasının krize girdiği ve yeniden yapılandığı bir dönemde, sinema sanatının gelişmesi için desteklenmesi gerektiği düşüncesi ağırlık kazanmış; Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 2004 yılında 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki Kanun'a dayanılarak düzenlenen Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkındaki Yönetmelik bu konudaki açığı kapatmak için ciddi bir adım olmuştur. Sinema sektörünün kendi ürettiği kaynak, yani seyirci gelirinin bir kısmı yeni yapımları desteklemek için kullanılmaktadır. Bu sistemi, Türk sinemasının özellikle 60'lı yıllarda geliştirdiği bölge işletmeciliği üretim tarzının, günümüzde çağdaş yaklaşımla yasal düzenlemelerle taşıyıcı toplandırılması ve sektörel devlet işbirliği ile dağıtılması esasına döndürülmüş şekli olarak yorumlamak mümkündür.

Seyirci, Aidiyet ve Meşruiyet

Ana akım sinemanın Balkanlar, Ortadoğu, Türk Cumhuriyetleri ve Avrupa'da "gurbetçi işçiler"i ikamet ettiği bölgeler dışında var olamamasına karşılık, Yeni Türkiye Sineması, uluslararası festivaller ve yarışmalar üzerinden uluslararası ölçekte bilinen, aranan, takip edilen bir sinemaya dönüşmüştür. Dünyada yankılanan bu sinemanın yönetmenleri, ülkelerinde seyircinin ilgisizliği karşısında sanki "kendi evimizi ev olarak hissetme" duygusuna ilişkin bir huzursuzluk" (Suner,2006:318) hissetmektedirler. Seyircinin ilgisizliği sinema tarihi üzerinden aşılmaktadır. Dolayısıyla hem film anlatılarında hem de yaratıcılarında bir aidiyet arayışı söz konusudur. Yeni Türkiye Sineması'nın aidiyet arayışı Akad, Erksan ve Güney'in içinde bir meşruiyet arayışı mıdır?

Yeni Türkiye Sineması'nda aidiyet arayışını, bir başka açıdan filmlerin ve alınan ödüllerin Türk Sineması'nın usta, büyük yönetmenlerine adanmışlığında da görmek mümkündür. Hemen akla gelebilecek birkaç örnek bu konuyu açıklamak için yeterli olacaktır. Zeki Demirkubuz C Blok'u Alp Zeki Heper'e; Çağan Irmak'ın Babam ve Oğlum'u Akad'a; Ezel Akay'ın Karagöz ve Hacivat Neden Öldürüldü'yü Erksan'a ve Nuri Bilge Ceylan'ın 56.Cannes En İyi Yönetmen ödülünü Yılmaz Güney'e adaması ilk akla gelen örneklerdir. Neden? Bu filmlerin ve yönetmenlerinin andıkları yönetmenlerle doğrudan bir ilişkileri mi var? Bu soruya hem evet hem de hayır yanıtını vermek mümkün. Yukarıda sıralanan özellikler doğrultusunda anlatı, ele alınan sorunlar, gerçeklik ve estetik açısından bir akrabalık kurmak olası, ama aynı zamanda koşulların ve yaratıcıların getirdiği özgünlüğün oluşturduğu farklılıklar da dikkat çekici.

O zaman soruyu şöyle formüle edersek "Yeni Türkiye Sineması'nın Akad, Erksan ve Güney'in içinde aidiyet arayışı, bir meşruiyet arayışı mıdır?" Buna sinema tarihi açısından baktığımızda evet demek gerekir. Bunun nedenini "Yalnız ve güzel ülkem Türkiye" de "iyi film yapmak" geleneğinin zorluğunda aranmalıdır.

Yeni Türkiye Sineması, "iyi film yapmak" geleneğini kendi özgünlüğü içinde geliştirmektedir. Sonuç olarak, hem ana akım sinema hem de Yeni Türkiye Sineması'nı içeren çevre sinema örneklerinin "biraradalığı", eski ile yeninin yanyanalığı, üretken verimli bir sinemayı oluşturmaktadır. Hem bir melezleşme hem de bunun içinden çıkan bir özgünlüktür söz konusu olan. Yeni Türkiye Sineması, dil ve üslup birikimine kendi özgünlüğünü katarak Türk Sineması'na eklenirken, seyirci sorunu bir problem olarak çözüm beklemektedir.



Kaynakça

- ABU-LUGHOD, L. (ed) (1998), "Feminist Longings and Postcolonial Conditions", Lila Abu- Lughod (ed.), *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*, Princeton University Press: Princeton, pp:3-31.
- AKAD, L. (2004), *Işıklı Karanlık Arasında, İş Bankası:İstanbul.*
- AKBAL SÜALP, T.Z. (2010), "Geniş Zamanlı Tarih'in Şiiri", Aslıhan Doğan Topçu (der), *Derviş Zaim Sineması*, deki :Ankara, ss:10-25
- AKBAL SÜALP, T.Z. (2009) "Unutmak istememin Boşluğunu Dolduranlar:Arabesk-Noir ya da Hiçlik Kutsamaları", N.Türkoğlu ve S.Toprak Alayoğlu (der) *Karaelmas 2009 Medya ve Kültür, Urban:İstanbul*, ss:227-238.
- AKBAL SÜALP, T. Z.(2010a), "Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi I", *Yeni Film*, No:20,ss:35-41.
- AKBAL SÜALP, T. Z.(2010b), "Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi II", *Yeni Film*, No:21,ss:26-34
- AKBAL SÜALP, T. Z.(2011), "Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi III", *Yeni Film*, No:22, ss:63-67.
- ATAM, Z.(2011) *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması, Cadda: İstanbul.*
- BAHARHA, (1994) *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması, Cadda: İstanbul.*
- BELGE, M.(2009), *Genesis, İletişim:İstanbul.*
- BELGE, M.(2006), "Hacivat ile Karagöz Neden Öldürüldü?", *Radikal Gazetesi*, 7 Mart 2006
- BORA, T. (2010) "Semih Kaplanoğlu ile Türkiye'de Modernleşme ve Ekoloji Üzerine Söyleşi", *Birikim*, No:255, ss:32-36
- BÜYÜKDEVENÇİ, S. ve ÖZTÜRK, R. (2007), "Yeni Türk Sinemasında Estetik Arayış", *Felsefe Dünyası*, Vol:2007/2, No:46,ss:45-49
- ÇANTEK, L.(2000), "Gönderen:Bağımsız Hollywood Sineması", *Kültür ve İletişim*, No:3/2, ss:55-73
- DALDAL, A. (2010), "Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni "Türk Sineması" Üzerine", *Birikim*, No:255,ss:70-79.
- DORSAY, A. (2004) *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, Remzi:İstanbul.*
- DORSAY, A. (2011) *Sinemamızda Değişim Rüzgarları, Remzi :İstanbul.*
- DURUEL ERKİLİÇ, S. ve ERKİLİÇ, H. (2011) "Arabesque Narrative in New Turkish Cinema: Is It Synthetic?", *Communication in The Millieum 2011 Konferansında sunulan bildiri*, 21-24 Mayıs 2011, San Diego:ABD.
- DÜZEL, N.(2006), "Hayat, Yürekle Düzenin Çatışmasıdır", *Ruken Öztürk (der.) Kader:Zeki Demirkubuz, Dost:Ankara.* (1997).
- ERDOĞAN, N. (1998), "Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965 and 1975", *Screen*, Vol:39, No:3:259-271
- ERDOĞAN, N. (2001), "Yeşilçamın Hayaletleri", *İletişim*, 10,ss:251-256.
- ERKİLİÇ, H. (2008), "Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 33,ss:57-71
- ERKİLİÇ, H. (2007), "Küreselleşme ve Türk Sineması", *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 6,ss:47-67
- ERKİLİÇ, H. (2004), "Türk Sinemasında Yapımcı-Yönetmen Olgusu", *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2003 1-2,ss:93-101.
- ERKİLİÇ, H. (2003), *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bunun Sinemamıza Etkileri*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü:İstanbul.
- EVREN, B. (2010) "Türk Sinemasında Değişim-Dönüşüm Dönemeci (1994-2009)", *Abdurrahman Şen (der) Türk Sinemasında Yeni Arayışlar, Kültür ve Turizm Bakanlığı: Ankara*, ss:53-59.
- GENÇOĞLU ONBAŞI, F. (2003), "Geleneksel ve 'Modern': Sınırlar ve Geçirgenlikler Üzerine", *Doğu Batı*, 25, ss:83-98.
- JAMESON, F.(2007), "Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar", *Demirkubuz*, S.R.Öztürk(der), Kader: Zeki, Dost :Ankara .
- KAHRAMAN, H. B.(2008), "The End of the 'New' as We Know It Post-1990 and the 'New' Beginnings in Turkish Culture", *Third Text*, Vol. 22, Issue 1, January, ss:21-34.
- KAHRAMAN, H. B. (1999), "Türkiye'de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği", *Doğu Batı*, 9, ss:125-141.
- KAHRAMAN, H.B. (2007), *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye, Agora:İstanbul.*
- KAHRAMAN, H.B. (2004), *Kültür Tarihi Affetmez, Agora:İstanbul.*
- KEYDER, Ç.(1999), *İstanbul: Yerel ve Küresel Arasında, Metis :İstanbul.*
- KIZILDEMİR, G. (1997), "Kasaba'lı Anlam Avcısı", *Radikal Gazetesi*, 21 Aralık 1997.
- LUKE, T. (1996), "Identity, Meaning and Globalization: Detraditionalization in Postmodern Space-time Compression", *Paul Heelas, Scott Lash, Paul Morris (der.)*, *Detraditionalization*, Cambridge, Oxford, Blackwell Publishers.
- ONARAN, A.Ş. (1995), *Türk Sinema Tarihi 2.cilt, Kitle: Ankara.*
- ONARAN, A.Ş. (1990), *Lütfi Ö.Akad, Afa :İstanbul.*
- ÖZLEM, D. (2008), "Gelenek, Kopuş ve Felsefe", *Baykuş*, 1, ss:59-82.
- ÖZGÜVEN, F. (2001), "Ağızda Kalan Tad:Türk Sineması", *Deniz Derman (der) Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1, Bağlam: İstanbul*,ss:67-78.
- ÖZÖN, N. (1985), *Sinema, Hil:İstanbul.*
- ÖZÖN, N.(1966), "Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış", *Yeni Sinema*, 3,ss:6-12.
- PRAMAGGIOVE, M. ve WALLIS, T. (2011) *Film A Critical Introduction*, Laurence King Publishing: London.
- SCOGNAMILLO, G. (1998), *Türk Sinema Tarihi, Kabcacı:İstanbul.*
- SCOGNAMILLO, G. (1973), *Türk Sinemasında 6 Yönetmen, Türk Film Arşivi: İstanbul.*
- SUNER, A. (2006), *Hayalet Ev, Metis: İstanbul.*
- UYGAR, Ş. (2011), *Yusuf'un Rüyası Semih Kaplanoğlu, Timaş:İstanbul.*
- YAVUZ, H.(2010), "Derviş Zaim Filmlerinde İslam Estetiğinin Yeniden İnşası", *Aslıhan Doğan Topçu (der), Derviş Zaim Sineması*, deki :Ankara,ss:190-194;
- ZAIM, D. (2008), "Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul," 1.Bölüm, *Altıyazı*, 78,ss:48-55.
- ZAIM, D. (2008), "Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul 2..Bölüm", *Altıyazı*, 79,ss:40-47.
- (1987) "Türk Sineması Nereye Gidiyor?," *Ve Sinema*, 4,ss:37-49.